



NA POŁUDNIE OD BALATONU, NA PÓŁNOC OD ARTY

TOPOS „WMUROWANEJ KOBIETY”
W KULTURACH EUROPY POŁUDNIOWO-WSCHODNIEJ
I WĘGIER

POD RED. GRAŻYNY SZWAT-GYŁYBOWEJ
I EWY WRÓBLEWSKIEJ-TROCHIMIUK

NA POŁUDNIE OD BALATONU, NA PÓŁNOC OD ARTY

Topos wmurowanej kobiety
w kulturach Europy Południowo-Wschodniej
i Węgier

pod redakcją
Grażyny Szwat-Gyłybowej
i Ewy Wróblewskiej-Trochimiuk

Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk
Warszawa, 2025

Publikacja powstała w ramach grantu *Topos „wmurowanej kobiety” w kulturach Europy Południowo-Wschodniej i Węgier* sfinansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w ramach programu OPUS, nr rejestracyjny 2020/37/B/HS2/00152.



N A R O D O W E C E N T R U M N A U K I

Kierowniczka projektu: dr hab. Grażyna Szwat-Gyłybowa, prof. IS PAN

AUTORKI I AUTORZY:

Olga Bartosiewicz-Nikolaev

Rigels Halili

Leszek Hensel

Kazimierz Jurczak

Przemysław Kordos

Marzena Maciulewicz

Maciej Olszewski

Sylwia Siedlecka

Grażyna Szwat-Gyłybowa

Ewa Wróblewska-Trochimiuk

RECENZENCI:

Tomasz Klimkowski (UAM), Sylwia Nowak-Bajcar (UJ), Joanna Rękas (UAM)

Projekt okładki: Leszek Hensel

Zdjęcie na okładce przedstawia fragment twierdzy w Deva. Fot. Leszek Hensel

WŚRÓD TEKSTÓW FOLKLORU – i–xxvii

WSTĘP – 1

(Grażyna Szwat-Gyłybowa)

ALBANIA I ALBAŃCZYCY POZA NIĄ. ŻYJĄCY MUR – 18 (Rigels Halili)

Na początek: twierdza

Od oralności do piśmienności, czyli dzieje zbierania pieśni

Interpretacje folklorystyczne – w stronę historiozofii pieśni

1. Do upadku komunizmów

1.1. Albania

1.2. Kosowo

1.3. Podręczniki szkolne

2. Po upadku komunizmów

Nowe ścieżki interpretacji

Powrót do Szkodry

Obecność toposu we współczesnej literaturze, sztuce i kulturze albańskiej

1. Do końca komunizmu

2. Po upadku komunizmu

2.1. Edukacja szkolna

Od ludowości do ludyczności

Podsumowanie

Bibliografia

BOŚNIA I HERCEGOWINA. W BLASKU I CIENIU NOBLISTY – 132 (Marzena Maciulewicz)

Twórczość ludowa i granice tożsamości narodowej

Folklorystyka – pierwsze teksty z toposem wmurowanej

Ofiara zakładzinowa i most w powieści Ivo Andricia
Śladami (legend o) zamurowanych w moście na Drinie – Višegrad Andricia
Podsumowanie, czyli rzecz o marginalizacji
Bibliografia

BUŁGARIA. KARMIĄCA ŚMIERĆ – 162 **(Sylwia Siedlecka, Grażyna Szwat-Gyłybowa)**

Labirynty wiedzy (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Moduł podstawowy. Nie-matka. Wersja kanoniczna

Przezysta strażniczka cnót (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Operowe uwznioślenie (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Ćwiczenie duchowe dla inteligentów sto lat później (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Charmanli: erozja (Sylwia Siedlecka)

Moduł podstawowy. Nie-matka. Wersja modernistyczna i jej późne kontynuacje
(Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Mądrość i Muza

Pneumatofora

Humiczna podstawa świata

Spoiwo

Pogodzona

Moduł podstawowy. Nie-matka. Wersja subwersywna (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Samobójczyni. Kosmiczna część

Rozczłonkowana

Terapia przez sztukę

Moduł drugi. Karmicielka

Żywa pierś trupa (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Woda życia I (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Uzdrowicielka (Sylwia Siedlecka)

Strażniczka wody życia (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Kosmiczna (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Nauczycielka (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Czysta. Aż nieczysta (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Skamieniała madonna (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Moduł trzeci. Anihilowana

Sumienie I (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Sumienie II (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Oczekująca (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Ożywiona w kamieniu (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Kariatyda (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Wymazana (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Obecna przez nieobecność (Grażyna Szwat-Gyłybowa)

Razgrad: przemilczenie (Sylwia Siedlecka)

Moduł czwarty. W szkolnych murach (Sylwia Siedlecka)

Zamurowana jako statystka dramatu społecznego

Topos i afekt

Jak to mogło wyglądać? Wizualizacje zamurowania w podręcznikach

Podsumowanie

Bibliografia

CHORWACJA. FUNDAMENTY NIEPAMIĘCI – 323 **(Ewa Wróblewska-Trochimiuk)**

Chorwackie spektra i lokalne rozwinięcia

Chorwackie odmienności i propozycje odczytań

Rywalizacja o starszeństwo

Próba powrotu do uniwersalności jugosłowiańskiej

Nasze trzy plemiona

Wmurowana kobieta – od winowajczyni do wybawicielki

Domina

Kusicielka

Matka i wybawicielka

Nie-martwa kobieta

Misterium budowania: między ciałem a kamieniem

Wmurowanie monumentalne

Weronika i Róża, czyli turystyczne potencjały oraz miejsca w cieniu

Wmurowanie performatywne

Pięć żywiołów zamurowania: ogień, ziemia, woda, powietrze, eter

Heterotopie performansu, heterotopie wmurowania

Podsumowanie

Bibliografia

CZARNOGÓRA. ŚWIAT W BUDOWIE – 395 **(Marzena Maciulewicz)**

Twórczość ludowa wobec redefinicji kulturowej (auto)identyfikacji

Czarnogórców

Zidanie Skadra jako element czarnogórskiego dziedzictwa kulturowego – dwaj

pieśniarze, dwa warianty z Czarnogóry

Inne teksty źródłowe „znad Bojany”: czarnogórska legenda i albańska ballada

Zamurowana w pieśni bohaterka *Mitycznego Dekameronu*

Pogrążony w rozpacz Skadar (Szkodra)

Słuchowisko o przerażającym kraju

Podsumowanie – relacje władzy i tworzenie

Bibliografia

GRECJA. GŁOSY SPOD KAMIENIA – 430 **(Przemysław Kordos)**

Topos wmurowanej kobiety w greckiej tradycji ludowej

Studia etnograficzne nad *Mostem w Arcie*

Studium Giōrgiosa A. Megasa

Praca Marii Alexandropoulou

Praca doktorska Lambrosa Euthymiou

Studium Kōnstantinosa Nigdelīsa

Interpretacja Aristeidīsa Schismenosa

Inne opracowania

Recepcja

Most w Arcie w edukacji

Piosenka o wmurowanej w kanonach szkolnych

Materiały uzupełniające dla nauczycieli
Komiks *To Γεφυρι Της Άρτας*. Od edukacji do kultury popularnej
Topos wmurowanej w sztukach wizualnych i literaturze
W kręgu powtórzeń
Drogi ucieczki
Petryfikacje: Matki. Kochanki. Buntowniczeki
Zamiast podsumowania
Bibliografia

MACEDONIA PÓŁNOCNA. KRĘGI MELANCHOLII – 516 **(Sylwia Siedlecka, Grażyna Szwat-Gyłybowa)**

Wmurowanie w folklorze macedońskim. Dawne i nowe odczytania (Sylwia Siedlecka, Grażyna Szwat-Gyłybowa)
„Most chce ofiar”. Studium pewnego przypadku macedońskiego (Sylwia Siedlecka)
Mitopoetyka (Grażyna Szwat-Gyłybowa)
Karmiąca żmiję (Grażyna Szwat-Gyłybowa)
Powrót do domu. Terapeutyczna moc folkloru (Grażyna Szwat-Gyłybowa)
Podsumowanie (Grażyna Szwat-Gyłybowa)
Bibliografia

RUMUNIA. W CERKIEWNYM MURZE – 558 **(Olga Bartosiewicz-Nikolaev, Kazimierz Jurczak)**

Obsesja wyjątkowości. Topos w badaniach nad kulturą
Na tropach kultury materialnej. Adaptacja toposu „kobiety wmurowanej” do reguł rumuńskiej polityki historycznej. Curtea de Argeş
Jak z „mitu kulturowego” uczynić materiał literacki. Topos w literaturze pięknej
Dylematy Mistrza z ofiarą kobiety w tle. Topos w sztuce dramaturgicznej
O dylematach współczesnego człowieka: powieściowe zmagania z toposem
„Wmurowana” w centrum uwagi: odzyskiwanie postaci kobiecej w utworach poetyckich

Klasyka narodowa i ideologiczne uwikłania. Topos w inscenizacjach
teatralnych

Od ilustracji do fresków. Topos w malarstwie

Od słuchowisk radiowych po internetowe żarty. Popkulturowe odczytania toposu
po roku 1965

Muzyka rockowa

Muzyka alternatywna/jazzowa

Muzyka pop

Muzyka „lăutărească”

Satyra i skecze kabaretowe

Gry planszowe

Topos jako element kanonu: ballada w podręcznikach szkolnych (1863–1948)

Podręczniki w okresie stalinizmu i narodowego komunizmu: w służbie
ideologii

Podręczniki po roku 1989: stara treść w nowym opakowaniu

Zakończenie

Postscriptum. Od-murowana? Pozycja kobiety w rumuńskim polu literackim po
roku 1989

Bibliografia

SERBIA. DYNASTIA W ROLI GŁÓWNEJ – 660 (Marzena Maciulewicz)

Z kultury oralnej do piśmiennej. Średniowieczny ród w roli głównej

Prymat pisma nad przekazem ustnym: pieśń starsza od nas, ale nasza

Teksty literackie – od historyzacji do refleksji nad kondycją ludzką

Dramat – wzmocnienie wątków politycznych

Poezja – w kierunku refleksji nad kondycją ludzką

Edukacja – dominacja tradycji

Topos wmurowanej kobiety we współczesnych materiałach

dydaktycznych – wybrane przykłady

Opet to, ali drukčije – współczesne warianty alternatywne

Wizualne przedstawienia toposu

Podsumowanie: Dwie perspektywy – dwie kultury?

Bibliografia

SŁOWENIA. W DZIECIĘCEJ PAMIĘCI – 734 (Maciej Olszewski)

Folklorystyka i antropologia kultury o toposie wmurowanej kobiety

Zamurowana za karę

Zamurowana dla dobra ogółu

Kamień graniczny

Wypadek na budowie

Burzenie i odbudowywanie

Varia

Weronika z Desenic

Urban legends – wypadków na budowie ciąg dalszy

Gry dziecięce, obrzędowe tańce i zabawy ludowe

Obrzędy związane z budową domu

Topos wmurowanej kobiety w tekstach literackich doby nowoczesności

Weronika z Desenic

Literatura w służbie turystyki

Literackie varia

Topos wmurowanej kobiety w sztuce, kulturze popularnej oraz w edukacji

Bibliografia

WĘGRY. DWUNASTU „SPRAWIEDLIWYCH” – 777 (Leszek Hensel)

Narodziny węgierskiego wariantu toposu o kobiecie za(w)murowanej

Déva – zamek wmurowany do imaginarium narodowego

Figura wspólnoty

Komunizm/Socjalizm

Figura Węgra/Narodu

Figura domu/miłości

Figura „poezji”

Zamurowana w literaturze

Agona

Sobria ebrietas

Prawda

Połączenie

Uzależnienie

E lucevan le stelle

Chcę zrozumieć

Syn

Etos pracy

Strach

O przemocy z przymrużeniem oka

Z ludowej ballady do satyry

Żarty leksykalne

Humor rysunkowy

Humor z Internetu

Ciało kobiety we władzy mężczyzny

Rekonstrukcja ciała

Niewinna

Bóg

Cegła

Konstrukt

Etos pracy

Ikona

Horror zapisany nutami

Wieża wojewody (1922)

Balet

Musical

Edukacyjny wymiar toposu zamurowanej

Podręczniki

Ballada o zamurowanej kobiecie w życiu szkoły węgierskiej

Przedstawienia teatralne

Opracowania dla nauczycieli

Szkolne życie toposu poza granicami Węgier

Wycieczki szkolne

Podsumowanie

Bibliografia

REKAPITULACJA.

PRZYCZYNEK DO POSZLAKOWEJ HISTORII KULTURY – 907
(Grażyna Szwał-Gyłybowa)

NOTA BIBLIOGRAFICZNA – 910

STRESZCZENIA – 914

WŚRÓD TEKSTÓW FOLKLORU

ALBANIA

Rozafat

Spadła mgła nad Buną,
I trwała trzy dni i trzy noce,
Po trzech dniach i trzech nocach,
Wtem dał lekki wiaterek,
I mgłę oddalił,
Oddalił ją aż po Valdanuz,
Gdzie pracowali trzech bracia,
Trzej bracia chrześcijanie.
Cały dzień pracują,
Całą noc nam się burzy.
Przechodzi tamtędy pewien święty:
- Pomyślnej pracy o trzech bracia!
- Pomyślność z tobą o żywy święty!
Gdzie ty widzisz naszą pomyślność?
Pracujemy cały dzień
A całą nocą nam się burzy.
Prosimy, o żywy święty,
Wiesz coś, by nam poradzić?
- Ja wiem, ale to grzech.
- Niech grzech spadnie na nas.
- Czy jesteście wszyscy trzech żonaci?
- Czy macie swoje trzy żony?
- Tak, żonaci jesteśmy
I mamy my nasze żony.
Wskaż nam zatem, co począć
Jak wznieść tę twierdzę?
- Jeżeli chcecie po prawości pracować,
W niedzielę nie pracujcie.
Zawrzyjcie besę i wiążcie się wiarą
W domostwie nie rozmawiajcie,
Żonom niczego nie mówcie!
Jutro, jak tylko zawita jutrenka,
Tę spośród żon, która przyniesie wam jadło,
Tę w mury twierdzy wmurujcie,
I wówczas zobaczycie,
Że, twierdza przetrwa.
Żal! Najstarszy z braci
Złamał besę, złamał wiarę
W domu pomówił
Swojej żonie opowiedział
Tak postąpił i drugi brat

Zapomniał radę, którą im dał
 Święty żywy, gdy im wskazał
 Złamał besę, złamał wiarę
 W domu pomówił
 Swojej żonie opowiedział.
 Lecz najmłodszy z braci,
 Najmłodszy i najlepszy,
 Dotrzymał besę, dotrzymał wiarę,
 W domu nie pomówił,
 Swojej żonie nie opowiedział.
 Wstają wcześnie wraz z jutrzeńką,
 Ociosają się kamienie,
 Mocno biją serca.
 Matka woła synowe
 - Synowo pierwsza, synowo,
 Mistrzowie chcą chleba,
 Chcą chleba i chcą wody.
 - Uwierz, matko, iść nie mogę,
 Bo dziś niedomagam.
 - Synowo druga, synowo,
 Mistrzowie chcą chleba,
 Chcą chleba i chcą wody,
 Chcą bukłak z winem.
 - Uwierz, matko, iść nie mogę,
 Dziś, ja biedna, do domu rodziców się udam
 - Synowo, och, trzecia synowo!
 - Słucham matko, jestem, służę.
 - Mistrzowie chcą chleba,
 Chcą chleba i chcą wody,
 Chcą bukłak z winem.
 - Uwierz, matko, iść tam mogę,
 Lecz, syna mam małego
 - Idź już, synowo moja,
 My o syna zadbamy,
 Nie pozwolimy, by płakał.
 Wzięła chleb i wzięła wodę
 Wzięła bukłak z winem
 I ruszyła w dół zboczem Kazeny
 Zbliżyła się do muru twierdzy
 Młotki się zatrzymują
 Serca przestają bić
 Twarze się przygnębiają.
 Gdy zobaczył ją jej mąż
 Młotek spadł z ręki i rzucił klątwę
 - Co cię trapi mężu mój,
 Czemu rzucasz klątwę na mur twierdzy?
 - Los tak chciał dla Ciebie,
 Byśmy w murze cię замуrowali.
 - Bądźcie mi zdrowi szwagrowie moi
 Jedną tylko prośbę mam do was,

Gdy mnie zamurujecie,
Prawe oko zostawcie mi na zewnątrz,
Prawą rękę zostawcie mi na zewnątrz,
Prawą nogę zostawcie mi na zewnątrz,
Prawą pierś zostawcie mi na zewnątrz,
Bom zostawiła syna małego,
I gdy zacznie płakać,
Tym jednym okiem na niego patrzeć,
Tą jedną ręką go głaskać,
Tą jedną nogą kołysać kołysankę,
Tą jedną pierś go nakarmić.
Niech kolano moje stanie murem,
Niech twierdza mocno tkwi,
Niech mój syn ją odziedziczy,
Niech królem się stanie i wojuje! (tłum. RH)

Musiałem mieć jakieś 11, 12 lat, kiedy w miejskiej bibliotece natrafiłem wreszcie na będący nieustannie w czytaniu, a przez to mocno zniszczony egzemplarz zbioru „Tregime të mōme shqiptare” (Dawne opowieści albańskie) Mitrusha Kuteliego. To tam po raz pierwszy przeczytałem lekko zbeletryzowaną opowieść o wmurowaniu kobiety w fundamenty powstającej twierdzy. Wiedziałem skądś o tym, być może z usłyszanych tu i ówdzie rozmów i opowieści, widziałem już ze dwa razy zarzynanie kury przed poważnymi robotami budowlanymi, w których zresztą uczestniczyłem jako pomocnik. Jednak dopiero u Kuteliego przeczytałem całą opowieść. Potem, będąc w pierwszej klasie liceum, przeczytałem pieśń. Uznałem za słuszną interpretację, że ofiara młodej matki, choć tragiczna, służy dobru ogólnemu. Przyjąłem, że tak ma być. Dopiero teraz, po latach, dzięki głębokiej lekturze i pracy w ramach tego grantu, dostrzegłem w tej pieśni nie tylko młodą matkę, ale także kobietę, umierającą w samotni i chłodzie muru, nie tylko jej ofiarę dla dobra ogółu, ale także ją jako ofiarę ogółu. I ta dwoistość spojrzenia pozostanie już we mnie na zawsze.

Rigels Halili

Urodził się w Gjirokastrze, w Albanii. Studiował polonistykę i animację kultury na Wydziale Polonistyki UW oraz stosunki międzynarodowe na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW. Studia doktorskie ukończył w Szkole Nauk Społecznych PAN i na UW obronił doktorat pt. *Oralność i Piśmienność. Epika Ludowa wśród Albańczyków i Serbów*. Prowadził badania terenowe w Serbii, Albanii i Kosowie. W latach 2004–2005 przebywał jako stypendysta w School of Slavonic and East European Studies w Uniwersytecie w Londynie, gdzie w latach 2007–2010 kierował programem studiów albańskich jako *Nash Fellow in Albanian Studies*. W latach 2010–2015 wykładał w Instytucie Filologii Słowiańskiej UMK w Toruniu. Od 2015 wykłada w Studium Europy Wschodniej UW, gdzie m.in. kieruje specjalizację bałkańską.

∴

BUŁGARIA

Mistrz Manaił, słuchajcie no, dwa mosty,
Mistrz Manaił dwa mosty buduje,
Za dnia buduje, nocą się rozpadają.
Dumało dwustu mistrzów,
Co tu robić, jak zaradzić,
Zmówili się i przysięgli:
- Czyja połowica pierwsza przyjdzie,
Pierwsza przyjdzie z posiłkiem,
Tę wmurujemy w długie mosty,
W długie mosty, w średnie przęsło.
Wszyscy majstrowie poszli do domu,
Do domu poszli, żonom powiedzieli,
Mistrz Manaił do domu poszedł,
Do domu poszedł, żonie nie powiedział,
Tylko pracy dużo zadał –
Żeby uprała, żeby wymiesiła,
Żeby wzięła dziewięć mis,
Dziewięć mis białej pszenicy,
I żeby zawiozła do młyna,
Zawiozła i przywiozła.
I żeby wyprała, i wymiesiła,
I odwiozła i przywiozła.
I żeby rano, rano pospieszyła,
rano pospieszyła z jedzeniem.
Mistrz Manaił, jak ją zobaczył,
Ręce załamał, łzy roni.
A ta mu mówi, mówi, powiada:
- Dlaczegoś, kochany, taki smutny?
Manaił mistrz mówi, powiada:
- Zmówili się my i przysięgli,
Czyja połowica pierwsza przyjdzie,
Pierwsza przyjdzie z posiłkiem,
Tą wmurujemy w długie mosty.
A ona nie wierzy.
Wmurowali ją do kostek,
A ona w ogóle nie wierzy,
Wmurowali ją do kolan,
A ta nadal nie wierzy,
Wmurowali ją do cienkiej talii,
Dopiero wtedy uwierzyła.
I mówi, mówi, powiada:
Dwustu mistrzów, trzystu czeladników,
Zostawcie mi lewą rękę,
Lewą rękę, prawą pazuchę,
Żebym wykarmiła małe dziecko! (tłum. GSG)

Илинден, Гоцеделчевско; на зимно хоро (СбНУ 60/1993-1994, № 468 - "Манаил майстор вгражда невестата си в мостове"). [Вградена невеста. Съст. Т. Моллов \(liternet.bg\)](http://www.liternet.bg)

Ściga się z czasem. Sprawne mięśnie. Precyzja ruchów. Nieomylna rutyna codzienności. Jeszcze. I jeszcze. Szybciej. Więcej. I nagle bezruch kostek, kolan, bioder. Pełzający wyrok. Bezruch. Kamień. Bezdech. Samotność. Nie-krzyk. Twarze żyjących. Jego łza. Dziecko. Pokarm. Dać. Dać więcej. Dać choćby jeden dzień życia.

Grażyna Szwat-Gyłybowa

Slawistka, historyczka literatury i kultury, od 2006 roku profesor nadzwyczajna w Instytucie Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, wykładowczyni literatur i kultur południowosłowiańskich na Uniwersytecie Warszawskim (1981–2013), w latach 1994–1999 dyplomatka. W okresie od 2006 do 2019 roku redaktorka naczelna czasopisma „Slavia Meridionalis”. Autorka wielu artykułów oraz książek, m.in. *W kręgu bułgarskiej groteski (o twórczości Jordana Radiczewa)* (1991), *Haeresis bulgarica w bułgarskiej świadomości kulturowej XIX i XX wieku* (2005; *Haeresis bulgarica в българското културно съзнание на XIX и XX век*, 2010; *Bogomilism. The Afterlife of the "Bulgarian Heresy"*, 2017). Współautorka i redaktorka naukowa *Leksykonu tradycji bułgarskiej* (2011) oraz *Leksykonu idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach* (t. 1–10, 2018–2020). W latach 2021–2025 kierowniczką projektu naukowego *Topos „wmurowanej kobiety” w kulturach Europy Południowo-Wschodniej i Węgier* (NCN, Opus 2019, 2020/37/B/HS2/00152). Zainteresowania: historia kultur południowosłowiańskich, historia idei na Bałkanach, problematyka transferu kulturowego.

∴

CHORWACJA

Gród wznosiła piękna Mandalina,
Co zaś za dnia Manda zbudowała,
To wiła wnet przez noc zrujnowała,
Więc krzyknęły hen zza góry wiły:
Nie wznos grodu, piękna Mandalina,
Bo nigdy grodu nie wybudujesz,
Jeśli kogoś z rodu nie wmurujesz.
To słyszawszy piękna Mandalina,
Kawałka papieru w mig się ima
Drobnego pióra, co księgi pisze,
I pisze do siostry Katarzyny,
By do niej przybyła w gór dolinę
By Siostrze Mandzie pomóc przy hafcie.
Ale mówi siostra Katarzyna:
„Dajże spokój, siostra Mandalina,
Mam ci ja rozpostartą tkaninę,
A poza tym w kołysce kruszynę.
Więc wyschnie mi już całkiem tkanina,
I rozplącze się moja kruszyna”.
Na to mówi starej miłej matce:

„Oj staruszko, stara matko miła,
Nie daj by się suszyła tkanina,
Ani zapłakała ma kruszyna.
Gdy ja sama pójde w gór dolinę,
By siostrze Mandzie pomóc przy hafcie”
Kiedy już przyszła w przełom górzyska,
Manda drwa i kamienie tam ciska,
I grodzi w gród siostrę Katarzynę.
Ale mówi piękna Katarzyna
„Na miły Bóg, piękna Mandalina,
Zostaw mi tu jedno okieneczko,
Okieneczko jakby lustreczko,
Żeby mojej sieroty wyglądać,
Pasje owce sierota słabiutka
Zaraz obok ciotki Mandy miasta.
Boga prosi sierota słabiutka:
„Poślij Boże trzy ciemne obłoki
Pierwszy z Eliaszem, gromowym panem,
Drugi ze świętym Pantelejmonem,
Trzeci Maryi w ogniu skąpanej.
Gromem pal, Eliaszu, gromów panie,
Błyskiem świeć, święty Pantelejmonie,
Ogniem pal, Mario, w ogniu skąpana,
Obróćcie ciotki Mandy miasto w pył
A w tym mieście ciotkę Mandalinę,
Wybawcie moją miłą matkę (tłum. EWT)

Zapisał Lovretić, MH. 140. Śpiewała Anka Lukić w miejscowości Komljetinci

Siostrzeństwo jest konstruktem społecznym.

Siostrzeństwo jest polityczne. Siostrzeństwo jest wyborem.

Idea i praktyka siostrzeństwa to jeden ze sposobów uwolnienia się z ram i gorsetów patriarchy.

Ewa Wróblewska-Trochimiuk

Doktor habilitowana, adiunktka w Instytucie Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, kulturoznawczyni, sławistka. Autorka książki *Sztuka marginesów. Chorwacki plakat polityczny* (wydanej również po chorwacku: *Umjetnost na marginama*, 2019) oraz *Naszego nie damy. Spory i obrazy polityczne w Chorwacji i Serbii po roku 2000* (2024). Współtworzyła *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach (t. 1–10, 2018–2020)*. Kierowniczką projektu naukowego *Wizualne artykulacje oporu politycznego w Serbii i Chorwacji po roku 2000* (SONATA NCN). Jako laureatka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w programie DLA UKRAINY współkierowała projektem *Visual Narratives of Civil Society. The Modern Ukraine Project*. Współredaktorka naczelną czasopisma „Sprawy Narodowościowe. Seria nowa”. Jej zainteresowania naukowe obejmują historię idei, nowe ruchy społeczne i kulturę wizualną, szczególnie na Bałkanach i w Europie Środkowej.



GRECJA

Czterdziestu pięciu majstrów

- podejdźże bliżej, kochanie, synku mój -
i sześćdziesięciu czeladników,
- wszystkiego, co najlepsze, zaśpiewajcie -
most budowali na brzegu, mój synu, a most się nie trzymał,
- wszystkiego, co najlepsze, śpiewajcie -

Cały dzień go budowali, wieczorem się zawalał.

Przyleciał ptaszek i usiadł na moście, na brzegu łuku.

Nie zaśpiewał jak ptak ani jak jaskółka,
lecz wydał głos i mówił ludzkim głosem:

"Jeśli człowieka się nie poświęci, most się nie utrzyma;
ale nie chłopca czy szlachcica ani jakiegoś przechodnia,
tylko pierwszego majstra piękną żonę."

Gdy pierwszy majster to usłyszał, bardzo się zasmucił.

Z wieściami biegną i przychodzą do domu tego majstra.

"Chodźże, chodź, majstrowo, bo majster chce cię."

- Powiedźcie mi, czy w dobrej sprawie, bo ładnie się wystroję,
a jak w innej, to pójdę, jak jestem.

- Chodźże, chodź, pani Areti, i idź, jak jesteś.

Jak tylko majster ją zobaczył, to zaczyna płakać.

- Co ci jest, majstrze, że płaczesz, i takiś smutny?

- Złoty mój ślubny pierścień wpadł na sam dół filara
i chcę, byś zeszła i go poszukała, to cię znów wciągniemy

- Czterdzieści razy chustka mi spadła i sześćdziesiąt włosów,
szukałam tu, szukałam tam, pierścieniem nie znalazła.

- Ciągnij mnie w górę, majstrze, bo chleb mam w piecu.

- Inni chleb upieką i inni go zjedzą.

- Ciągnij mnie w górę, majstrze, bo dziecko w kołysce.

- Inni bujają dziecko, przy innych urośnie.

- Trzy siostry jesteśmy, i trzy przez los dotknięte,
jedna duchem w Panaja, druga w Monastirze,

a ja pechowa, w tym to moście.

Kiedy przejdzie mój synek, niech most stoi,

lecz kiedy przejdzie majster, niech się most zatrzęsie.

Kto weźmie moją gorycz, a kto moją urodę?

I wtedy kwiat wawrzynu nagle rozkwita nad potokiem:

- Ja ci wezmę gorycz i ja - twoje piękno.

Wersja ze wsi Aliverio na wyspie Evia (Eubea), zapisana w 1961 roku.

W swojej monografii poświęconej piosence o moście w Arcie i podobnych Giorgos A. Megas przytacza kilkanaście wersji piosenki z różnych stron Grecji. Tylko do tej jednej dopisuje komentarz dotyczący jej wykonania: otóż w drugi dzień świąt Wielkanocy tańczy się do tej piosenki taniec o nazwie „most” (dosł. łuk, w sensie „most sklepiony w łuk”), wykonywany przez całą społeczność na placu przed kościołem, wczesnym wieczorem, w powolnym tempie i bez instrumentów. To jedna z ostatnich zatem wersji, która zachowuje komponent ruchowy i

która nie jest tylko tekstem literackim, poddawany badaniom. Zawiera też zapis zaczepek fatycznych, zapewne dodawanych spontanicznie przez innych, by niejako włączyć się w tekst. Ale i ta wersja jest również tekstem literackim i dlatego można stwierdzić, porównując ją z najpopularniejszą wersją z wyspy Lesbos, najpopularniejszą i kanoniczną, na czym polegają wariantywne różnice i podobieństwa: gdzie tekst się rymuje z wersją powszechniejszą, gdzie od niego odbiega i jakie elementy dodaje do całej historii. Tutaj na uwagę zasługuje na przykład końcowy wers z kwiatem wawrzynu, zbliżający się – przypadkiem? – do znanych motywów antycznych.

Przemysław Kordos

Profesor UW, literaturoznawca i etnograf. Interesuje się współczesną kulturą Grecji i Cypru, z naciskiem na związki między kulturą popularną a ludową, a także dzisiejszą literaturą po nowogrecku. Pisał o podróżnikach do Grecji, o specyfice realizmu w literaturze Grecji, a ostatnio o fantastyce, nie tylko greckiej.

∴

MACEDONIA

Mur budowało dziewięciu majstrów,
dziewięciu majstrów, dziewięciu braci,
za dnia wznosili, nocą upadał;
zmówiło się dziewięciu majstrów:
kto rano pierwszy przyjdzie z posiłkiem,
tego wmurujemy w fundamenty.
Wieczorem wrócili do swoich domów,
i powiedzieli wszystko żonom;
i tylko Manoł, młody majster
nic swojej żonie nie powiedział.
Struma wcześniej wstała
wcześnie wstała, posiłek przygotowała
i zaniósła im posiłek najpierwsza.
Kiedy ją ujrzał młody Manole,
to na jej widok głośno zapłakał.
I pojmało ją dziewięciu majstrów,
i wrzucili młodą Strumnice,
i wzniesli fundament, by trwał.
Zaczęła błagać Strumnica niewiasta:
-Dziewięciu majstrów, dziewięciu braci!
Zostawcie mi w murze prawą rękę,
prawą rękę, lewą pierś,
bym mogła nakarmić mojego synka.
I zostawili jej prawą rękę,
prawą rękę, lewą pierś (tłum. SS)

Струмница невеста [:] Dimityr Miładinow, Konstantin Miładinow, *Български народни песни от Македония*, Zagreb 1861. Pozycja nr 162, z okolic Ochrydy.

Święte oburzenie na dawne barbarzyńskie praktyki odgradza nas od pieśni, która może być sojuszniczką w zrozumieniu współczesności. Dzisiaj rytuały ofiarnicze zyskały większą subtelność, rozmywają kontur przemocy w sprawnych racjonalizacjach, powołują się na szacunek, sprawiedliwość, a nawet miłość.

Najciekawsze są rodzące się pytania. Na przykład o ostatnie dni zamurowanej w celi śmierci, jaką było przęsło mostu. O czym myślała, umierając, a jednocześnie karmiąc swoje dziecko? Fantazjowała o odwecie? Krzyczała z wściekłości i niemocy? Próbowwała się wydostać? Negocjowała z oprawcami? Śpiewała swojemu dziecku? A może straciła zmysły z przerażenia? Kim stał się chłopiec wykarmiony przez otwór w murze? Czy wpisana w jego życie historia matki pozwoli mu wybierać inaczej, niż wybrał jego ojciec?

Sylwia Siedlecka

Kulturoznawczyni, slawistka, pisarka. Pracuje w Instytucie Slawistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego. Zastępczyni redaktorki naczelnej pisma „Zeszyty Łużyckie. Czasopismo o mniejszościach”. Zajmuje się badaniem widowisk kulturowych, zwłaszcza cyrku w Europie Środkowo-Wschodniej. Inicjatorka serii książkowej „Circusiana” w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Napisała monografię *Poganki i intelektualistki. Bohaterki Błagi Dimitrowej* (IS PAN, 2012), zbiór esejów *Złote piachy* (Czarne, 2019), powieść *Fosa* (W.A.B., 2015), tom opowiadań *Szczeniaki* (W.A.B., 2010). Współtworzyła *Leksykon tradycji bułgarskiej* (IS PAN, 2011). Współredaktorka naukowa zbioru *Zmiana ram. Instytucje po 1989 roku w Europie Środkowo-Wschodniej i na Bałkanach* (Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej UW, Libron, 2019). Regularnie publikuje teksty popularnonaukowe i wywiady, m.in. w „Gazecie Wyborczej”, „Piśmie”, „Przekroju”.

∴

RUMUNIA

MISTRZ MANOLE

I

Tam, gdzie Argesz, w dolinie,
co z piękności swej słynie,
szedł pan Negru, a za nim
czeladnicy z majstrami.
Szło dziewięciu przez pole,
a dziesiąty, Manole,
świątecznych majstrów prowadził
i przewodził czeladzi.
A szli po to jedynie,
aby wybrać w dolinie
miejsce, co by się zdało

na świątynię wspaniałą.
Jęli drogi przemierzać,
aż spotkali pasterza,
który grał z całej duszy
na fujarce pastuszej.
Pan zobaczył pastucha
i powiedział: — Posłuchaj,
mój pasterzu młodziutki,
który grasz swoje smutki!
Pogoniłeś ty owce
w Argesz, w górskie manowce,
i doliną wśród owiec
szedłeś sobie, więc powiedz,
czyś nie widział czasami,
kiedyś szedł za owcami,
murów pustych i gołych,
rozwalonych na poły?
Stoi tam rusztowanie
przy zielonym platanie...
— Tak, o panie, widziałem,
jak tamtędy chadzałem,
ten mur pusty i goły,
rozwalony na poły....
Kiedy psy go dostrzegą,
podbiegają do niego
i tak wyją niedobrze,
jakby wyły na pogrzeb!

Usłyszawszy te słowa,
pan się wielce radował,
ruszył drogą pobliską
ku samotnym zwaliskom
z dziewięcioma majstrami,
co ruszyli w ślad za nim,
i z dziewiątym — Manole,
co podążał przez pole.
— Spójrzcie, widać mur przecie!
Tutaj w niebo wzniesiecie
gmach ogromnej świątyni,
co nam łaski przyczyni.
Wy, murarze, majstrowie,
posłuchajcie, co powiem:
Niechaj się tu bezzwłocznie
budowanie rozpocznie,
byście własną swą ręką
postawili mi prędko
tę świątynię wspaniałą,
jakiej tu nie bywało.
Ja was za tę świątynię
bojarami uczynię!

A jak nie — to was każę
zamurować, murarze!
W mur zakuję was nowy
ode stóp aż do głowy!

II

Tedy śpiesznie, bez zwłoki,
mur zmierzyli szeroki,
rozciągnawszy powrozy.
I kopali w krąg fosy,
i nie znając niedzieli
mur nad ziemię dźwignęli.
Lecz choć za dnia się pocą,
mury walą się nocą!
Mur nazajutrz się zwałił.
Po dwóch dniach mur się zwałił,
po trzech dniach mur się zwałił,
co go w dzień zbudowali!
Pan nie wierzył swym oczom.
Potem gniewać się począł
i zagroził murarzom,
że ich każe pod strażą
wieść na ruin zrąb niski,
zamurować ich wszystkich!
Majstrom strach zajrzał w oczy,
lęk murarzy zamroczył.
Przeto strachem przejęci
pracowali zawzięcie
aż po zmierzch, bez ustanku,
od samego poranku.
A Manole po trosze
jął zasypiać. I poszedł.
A gdy zamknął już oczy,
jakiś sen miał proroczy!
Gdy nazajutrz wstał wcześniej,
rzekł, co widział był we śnie:
— O, murarze, majstrowie,
posłuchajcie, co powiem!
Usłyszałem ja dziwa,
kiedym we śnie spoczywał!
Głos się ozwał jakowyś
i cichymi rzekł słowa,
że co za dnia wznosimy,
noc obróci w ruiny.
Trza uporać się z czarem,
zamurować ofiarę!
A ofiara ta pono musi czyjaś być żoną
albo siostrą rodzoną,
tą, co przyjdzie o świcie
niosąc jadło i picie,

co by pierwsza ze świata
szła do męża czy brata.
Chcemy wznosić monastyr —
nie żałujmy niewiasty,
ale snom posłuch dajmy,
zamiar spełnić chcąc tajny.
Trza obgadać ten zamysł,
a gdy go obgadamy,
tajemnicę zachować
i przysięgi rzec słowa!
Skoro jakaś tam żona
albo siostra rodzona
przyjdzie do nas o świcie,
pierwsza przyjdzie o świcie,
trza odebrać jej życie,
zamurować ją skrycie!

III

Spał mistrz Manolenocką,
a gdy się rankiem ocknął,
wnet stanął popod płotem,
na żerdź się wspiał, a potem
na rusztowania belkę,
skąd pola widać wielkie
i długą drogę pustą.
I nagle — patrzy: cóż to?
Kto się tam w dali błąka?
To własna jego żonka!
Jest jak różyczka polna!
Wciąż się przybliża z wolna,
wciąż idzie, nie ustanie,
i niesie mu śniadanie,
i wina łyk we dzbanie.
Gdy ujrzał żonkę miłą,
to serce mu zabiło
i wraz na ziemi klęknął,
i ozwał się z udręką:
— Deszcz wielki ześlij, Boże!
Niech się ulewa wzmoże,
niech niebo się zachmurzy
i chlusta jak najdłużej,
niech wody podniesione
wstrzymają moją żonę!
Niech spłyną jej pod nogi,
niech ją zawrócą z drogi!

Bóg próśb jego wysłuchał.
Zrywa się zawierucha!
Spędza ciężkie chmurzyska,
ziemia mroczy się wszystka.

Aż deszcz wielki się zebrał,
potem lunął jak z cebra
deszcz rześisty, zuchwały,
że aż wody wezbrały!
Ale zawiódł w potrzebie:
żonka szła wciąż przed siebie
pustą drogą, przez pole.
Patrzył na nią Manole,
opłakując jej dolę.
I znów padł na kolana,
i znów błagać jął Pana:
— Błagam Ciebie w pokorze,
wichrem racz nam wiać, Boże,
by się jodły łamały,
by się olchy zginały,
góry w dół się staczały!
Aby drogi nie było,
która wiedzie mą miłą,
byś zawrócił ją siłą!

Więc Bóg, z dawna przywykły
wysłuchiwać modlitwy,
wichrem cały świat przejął
i zahuczał zawieją,
aż się olchy zginały,
aż się jodły łamały,
góry w dół się staczały!
Lecz choć wichur dał srogo,
szła żoneczka swą drogą.
Utrudzona, zdrożona
wciąż zbliżała się ona,
na swą dolę - niedolę
wędrowała przez pole.
Smutny los tu ją czeka.
Już przybyła z daleka.

IV

Więc majstrowie z radości
pragną żonkę ugościć:
czeladnicy, murarze
rozjaśnili swe twarze.
A Manole bez słowa
to swą żonkę całował,
to na rękach niósł znowu
i na mury ją powiódł,
i rzekł do niej słów tyle:
— Stań tu, żonko, na chwilę.
Pomyśl, żem tu na niby
zamurować cię przybył!
Żona wiarę mu dała

i wesoło się śmiała.
A on z ciężkim westchnieniem
jął układać kamienie,
by się mury wznosiły
i by sny się spełniły.
I już muru potęga
coraz wyżej dosięga,
aż po kostki u nóg jej,
aż po łydki bielutkie,
po kolana dziewczęce...
Już nie śmiała się więcej!
Opłakując swą dołę
tak mówiła: — Manole!
Majstrze! Mężu Manole!
Mój Manole! Czyż warto
dawać posłuch złym żartom?
O, Manole, Manole!
Majstrze! Mężu Manole!
Mur osaczył mnie całą,
ścisnął mur moje ciało!

Lecz Manole bez słowa
wciąż murował, murował,
wznosił mur ręką własną.
Objął żonkę mur ciasno
aż po kostki u stóp jej,
aż po łydki bielutkie,
aż do krągłych jej bioder,
aż po piersi jej młode!
A żoneczka struchlała
jeno stała i stała,
opłakując swą dołę,
i mówiła: — Manole!
Majstrze! Mężu Manole!
Mur mnie ściska i rośnie,
piersi płaczą żałośnie,
ginie w łonie mym dziecię!
Mężu, zlituj się przecie!

A Manole w rozpacz,
jako los mu przeznaczył,
piął się wyżej, wciąż w górę
i ogarniał ją murem
aż do krągłych jej bioder,
aż po piersi jej młode,
aż do ust jej różanych,
aż do oczu spłakanych.
Próżne prośby i żale!
Już nie widać jej wcale.
Tylko słyszeć zza muru,

co nad głowę jej urósł,
jako woła: — Manole!
Majstrze! Mężu Manole!
Mur do bólu mnie ściska!
Chyba śmierć moja bliska!

V

Tam, gdzie Argesz, w dolinie,
co z piękności swej słynie,
Negru Voda się zbliża,
by się skłonić u krzyża
monastynu wielkiego,
że nie znaleźć takiego,
przed świątynią wspaniałą,
jakiej tu nie bywało.
Pan dziwował się wielce,
radujący swe serce.
I murarzom tak powie:
— Ej, murarze, majstrowie,
ej, wy, biegli w budowie!
Mówcie, majstrzy najpierwsi,
szczerze, z ręką na piersi,
czy możecie od nowa
drugi klasztor zbudować,
drugą taką świątynię,
aby wślawić swe imię?
Ale jeszcze piękniejszą,
ale jeszcze jaśniejszą!

A majstrowie, murarze
słyszac, co im pan każe,
stali sobie hen, w górze
na wysokim, na murze,
co go sami stawiali.
I weseli, zuchwali
tę odpowiedź mu dali:
— Takich jak my, murarzy,
którym tak się mur darzy,
na całutkim tym świecie
nie uświadczy nikt przecie!
Przeto wiedz, jaśnie panie,
że gdy dasz rozkazanie,
wzrośnie nowa budowa
od podwalin do pował,
od tej — jeszcze jaśniejsza,
od tej — jeszcze piękniejsza!

Pan wysłuchał ich pilnie,
po czym myślał usilnie
i dał rozkaz po chwili,

by drabiny stręcili,
aby zejść się nie ważył
z dachu żaden z murarzy,
żaden z majstrów dziesięci.
Niechaj zginą, przekłęci!
Niechaj wszystkich głód zniszczy!
Wśród belkowań najwyższych
legną głowa przy głowie!
Pomyśleli majstrowie
i zrobili wnet sobie
skrzydła z gontów najlepsze,
aby wzlecieć w powietrze.
Gdy z wysoka skoczyli,
skrzydła spadły po chwili.
Więc bez skrzydeł, bezradni,
martwi na ziem upadli.
Już Manole był gotów
do podniebnych swych lotów,
już chciał frunąć jak ptaki,
wtem usłyszał głos jakiś,
co zza muru go dobiegł,
głosik w smutku, w żałobie,
głos cichnący, stłumiony,
nieszczęśliwej głos żony.
Opłakując swą dolę
mówił głos ten: — Manole!
Mężu! Majstrze Manole!
Mur już dusić mnie zaczął,
moje piersi tak płaczą,
dziecko w łonie mym ginie
w tej ostatniej godzinie!
Już umilkła jej skarga.
Ból Manolem zatargał,
oczy mrok mu omotał,
świat mu się zachybotał,
kołowały obłoki.
I z belkowań wysokich,
zbywszy trosk i omamień,
runął ciężko jak kamień.
Spadło martwe już ciało.
Co się w miejscu tym stało?
Stała się studzieneczka,
a w niej wody troszeczką.
Słonej wody dziś da mi,
bo zmieszanej ze łzami.

Przeł. Jerzy Ficowski [w:] *Mistrz Manole. Rumuńska poezja ludowa*, wstęp, tłumaczenie filologiczne i wybór Dusza Czara-Stec, oprac. graficzne Janusz Stanny, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1962, ss. 131-143. Przedruk w Jerzy Ficowski, *Mistrz Manole i inne przekłady*, wybór i redakcja Jakub Ekier i Piotr Sommer, Pogranicze, Sejny 2004, ss. 110-123.

Polski przekład autorstwa Jerzego Ficowskiego jest tłumaczeniem poetyckiej, kanonicznej wersji ballady, która wyszła spod pióra Vasilego Alecsandriego (I wyd. 1852). Pokolenie moldawskiego poety uczyniło z folkloru oralnego integralną część rumuńskiej literatury pięknej. Sam autor powiązał bałkańską balladę o zamurowanej kobiecie ze szczególną budowlą (monastyr) i miejscem (Curtea de Argeș), przesądzając o późniejszych rumuńskich narracjach na temat toposu, które można scharakteryzować następująco: kulturowej nobilitacji ludowego motywu będzie towarzyszyło narzucenie jednostronnego odczytania zdominowanego przez treści narodowo-patriotyczne. Przy takim ujęciu indywidualny dramat kobiety zamurowanej (złożonej w ofierze na ołtarzu Sztuki? Idei?) stał się kwestią drugorzędną.

Kazimierz Jurczak

Profesor UJ, kierownik Zakładu Filologii Rumuńskiej UJ, z wykształcenia filolog, zajmuje się historią kultury rumuńskiej, historią idei, kulturą pogranicza bałkańsko-środkowoeuropejskiego; autor monografii *Dylematy zmiany* (2011), poświęconej rumuńskiej myśli konserwatywnej XIX w., współredaktor dwóch tomów zbiorowych z zakresu języków i kultur pogranicza, ma w swoim dorobku ok. pięćdziesięciu artykułów i rozpraw naukowych opublikowanych w Polsce, Rumunii, Francji, Szwajcarii i Wlk. Brytanii; przez wiele lat wykładowca w Studium Europy Wschodniej UW; tłumacz.

WmurowAna z legendy o Mistrzu Manolem jest postacią mało obecną i rozpoznaną w rumuńskiej kulturze, która głównym tematem większości swoich rozważań i reinterpretacji uczyniła wątek męskiego bohatera ballady oraz utożsamiany z nim mit poświęcenia dla twórczości. Początkowo ta sytuacja nierówności wzbudzała we mnie złość i frustrację, ale później uświadomiłam sobie, że jest ona literackim odzwierciedleniem patriarchalnej przeszłości i, niestety wciąż jeszcze zbyt często, teraźniejszości rumuńskich realiów społeczno-kulturowych, dlatego należy ją opisać i poddać szczegółowej analizie, bowiem to jeden z najlepszych sposobów na zrozumienie, a w konsekwencji rozbrojenie i zmianę skostniałych schematów. Bo, choć dzisiaj mało kto o tym pamięta, to w końcu Ana z ludowej ballady użyła swojego imienia pierwszej rumuńskiej organizacji feministycznej po roku 1989 i stała się symbolem osób społecznie marginalizowanych u zarania kobiecej rewolucji w Rumunii lat 90.

Olga Bartosiewicz-Nikolaev

Doktorka literaturoznawstwa, romanistka, rumunistka, tłumaczka, adiunktka w Instytucie Filologii Romańskiej UJ, członkini stowarzyszona Centrum Badań nad Literaturą Nowoczesną (FIM) Uniwersytetu Babeș-Bolyai w Klużu-Napoce, członkini Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury, w latach 2022–2023 post-doc w Instytucie Slawistyki PAN. Autorka monografii naukowej poświęconej twórczości B. Fundoianu/B. Fondane'a (Kraków, 2018) oraz licznych artykułów naukowych i popularnonaukowych z zakresu studiów roma- i rumunistycznych. Zajmuje się literaturą i kulturą rumuńską XX i XXI wieku oraz problematyką tożsamościową i sferą wyobraźniową współczesnego społeczeństwa rumuńskiego. W latach 2019–2023 uczestniczyła w międzynarodowym projekcie dla tłumaczy i pisarzy CELA. Za przekład na język polski powieści Adriana Schiopa, *Żołnierze. Opowieść z Ferentari*, otrzymała w 2019 roku translatorską Nagrodę

„Literatury na Świecie”. Stypendystka Instytutu Kultury Rumuńskiej (2014) oraz Instytutu Studiów Zaawansowanych New Europe College w Bukareszcie (2014–2015), beneficjentka programu rezydencji dla tłumaczy literatury rumuńskiej organizowanego przez Międzynarodowy Festiwal Literatury i Przekładu FILIT w Jassach (2017). W roku 2021 realizowała grant indywidualny w Instytucie Studiów Zaawansowanych STAR-UBB Uniwersytetu Babeş-Bolyai w Klużu-Napoce, w ramach którego opracowywała projekt badający reprezentacje Rumunii w literaturze polskiej po roku 1989.

∴

SERBIA

Budowa Skadru

Gród budują trzech bracia rodzeni;
trzech ich było, trzech Merlawczewiczów.
Jednym z braci był-ci król Wukaszyn,
a Uglesza – drugim, wojewodą,
trzecim zasię – Gojko Merlawczewicz.
Budowali Skadar nad Bojaną,
budowali trzy lata zkolei;
przez trzy lata trzystu budowniczych
nie zdołało sklecić podwaliny,
cóż dopiero – grodu pobudować.
Bo co mistrze w dzień pobudowali,
to przez noc im wiła obaliła.
Kiedy nadszedł nareszcie rok czwarty,
Zawołała na nich z góry wiła:
„Nie męczcie się, królu Wukaszynie,
nie męczcie się i nie marnuj grosza!
Nie podołasz sklecić podwaliny,
cóż dopiero grodu pobudować,
nim nie znajdziesz dwóch podobnych imion,
nie odnajdziesz Stoi i Stojana,
coby byli bratem oraz siostrą
w podwalinę razem nie wmurujesz.
Wtedy tylko stanie podwalina,
i w ten sposób cały gród zbudujesz”.
Gdy usłyszał owo król Wukaszyn,
tedy przyzwał sługę Desymira:
„Desymirze, synku mój kochany!
Dotąd byłeś moim wiernym sługą,
odtąd jesteś mem drogiem dziecięciem.
Założ, synku, konie do kolasy,
sześciokrotny bierz ładunek skarbów,
przebież, synu, wpoprzek świat ten biały,
wszędę szukaj dwóch podobnych imion,
szukaj, synu, Stoi i Stojana,
coby byli bratem oraz siostrą.

Albo porwij ich lub kup za skarby,
dowiedź ich do Skadru nad Bojaną,
by wmurować w podwalinę wieży,
by się trzymać chciała podwalina
i abyśmy gród pobudowali”.

Gdy usłyszał to sługa Desymir,
tedy zaprzągnął konie do kolasy,
sześciokrotny wziął ładunek skarbów.
Ruszył sługa wzdłuż białego świata,
poszedł szukać dwóch podobnych imion.
Szuka sługa Stoi i Stojana,
szuka sługa ich trzy całe lata,
lecz nie znalazł dwóch podobnych imion,
lecz nie znalazł Stoi i Stojana.
Więc do Skadru wrócił nad Bojaną,
oddał wiernie konie i kolasę,
sześciokrotny też ładunek skarbów:
„Oto, królu, konie i kolasa,
sześciokrotny wraz ładunek skarbów.
Jam nie znalazł dwóch podobnych imion,
nie znalazłem Stoi i Stojana”.

Gdy usłyszał wieść tę król Wukaszyn,
Rada przyzywał wnet budowniczego,
Rade zwołał trzystu swoich mistrzów.
Król buduje Skadar nad Bojaną,
król buduje, a wiła obala,
nie pozwala nawet wznieść podwalin,
cóż dopiero – grodu pobudować.
Więc znów woła kiedyś z góry wiła:
„Ej, posłuchaj, królu Wukaszynie!
Nie męczcie się darmo, nie trwoń skarbów,
bo nie zdołasz wznieść ni podwaliny,
cóż dopiero – grodu pobudować.
Lecz jesteście trzej bracia rodzeni
i u was każdy ma swą wierną żonę;
czyja jutro nad Bojanę przyjdzie
i przyniesie obiad budowniczym,
tę wmurujcie w podwalinę wieży,
to utrzyma wam się podwalina –
i tak oto cały gród wzniesiecie”.

Gdy usłyszał wieść tę król Wukaszyn,
Tedy wzywa braci swych rodzonych:
„Posłuchajcie, moi drodzy bracia,
co nam wiła z gór lesistych woła:
niema celu dalej trwonić skarbów –
nie pozwala wznieść nam podwaliny,
cóż dopiero – pobudować grodu.
I mówiła jeszcze wiła z góry,
że jesteśmy trzej rodzeni bracia
i z nas każdy ma swą żonę wierną.

Czyja jutro przyjdzie na Bojanę,
która obiad dla mistrzów przyniesie,
tę wmurować trzeba w podwalinę,
to utrzyma nam się podwalina –
i tak oto gród pobudujemy.
Czyli słowo damy tu przed Bogiem,
że z nas żaden żonie nic nie powie,
lecz losowi wzajem zostawimy,
która przyjdzie jutro nad Bojanę?”
Dali wzajem to słowo przed Bogiem,
że z nich żaden żonie nic nie powie.
Ale nocka tymczasem nadeszła;
poszli bracia do swych białych dworów,
spożył każdy po pańsku wieczerzę,
poszedł każdy z żoną do łożnicy.
Miły Boże! I cóż to za dziwy!
Król Wukaszyn pierwszy zdeptał słowo
i najpierwszy żonie swej powiedział:
„Strzeż się, strzeż się, moja żono wierna!
Nie idź jutro wcale nad Bojanę,
ani mistrzom nie przynieś obiadu,
bowiem wtedy zgubisz swoją głowę
i wmurować w podwalinę wieży”.
I Uglesza także słowo deptał
i też wiernej żonie swej powiedział:
„Nie zmylże się, wierna moja żono!
Nie idź jutro wcale nad Bojanę,
ani mistrzom nie przynoś obiadu,
bowiem wtedy zgubisz swoją głowę
i wmurować w podwalinę wieży”.
Młody Gojko słowa zaś dotrzymał
i swej żonie słówka nie powiedział.
Gdy nazajutrz ranek im zaświtał,
wcześnie wstali trzej Merlawczewicze,
ku grodowi poszli nad Bojaną.
Czas nastąpił, aby zanieść obiad;
kolej była na panią królową.
Poszła tedy do swojej bratowej,
do bratowej, żony Ugleszynej:
„Ej, posłuchaj, moja bratóweczko!
Jakoś-ci mnie główka zaboląła –
Daj Bóg zdrowie! – ozdrowieć nie mogę;
zanieśże ty obiad budowniczym”.
Odpowiada jej żona Ugleszy:
„O, bratowo! o, pani królowo!
Jakoś-ci mnie rączka zaboląła –
daj Bóg zdrowie! – ozdrowieć nie mogę;
powiedzże to młodszej bratóweczce”.
Poszła tedy do młodszej bratowej:
„Bratóweczko, młoda ty Gojkowo!

Jakoś-ci mnie główka zaboląła –
daj Bóg zdrowie! – ozdrowieć nie mogę;
zanieśże ty obiad budowniczym”.

Odpowiada jej młoda Gojkowa:
„Słuchaj, matko i pani królowo!
Rada byłabym dać posłuch tobie,
lecz dzieciątko moje – nie kąpane,
białe płótno moje – nie wyprane”.

Mówi na to jej pani królowa:
„Pójdź” – powiada – „bratóweczko moja,
zanieść tylko obiad budowniczym,
ja zaś twoje płótno ci wypiorę,
a bratowa dziecko ci wykąpie”.

Cóż uczynić ma młoda Gojkowa?
Poszła zanieść obiad budowniczym.
Gdy nad wodę przyszła, nad Bojanę,
Ujrzał-ci ją Merławczewicz Gojko.
Junakowi serce się zcisnęło,
żał zrobiło mu się wiernej żony,
żał zrobiło mu się dziecka w kołysce,
gdzie zostało, ledwo że miesięczne,
i po twarzy łyzy mu się polały.

Zobaczyła męża wiotka żonka
i ulegle ku niemu podchodzi,
i ulegle do niego przemawia:
„Co się stało, mój najlepszy panie,
że po twarzy łyzy ci się polały?”

Odpowiada Merławczewicz Gojko:
„Źle jest, źle jest, wierna moja żono!
Miałem-ci ja jabłuszko ze złota,
wpadło-ci mi dzisiaj do Bojany –
odżałować jabłuszka nie mogę”.

Nie rozumie wiotka młoda żonka,
lecz przemawia tak do swego pana:
„Tylko módl się do Boga o zdrowie,
jeszcze lepsze ulejesz jabłuszko”.

Junak tedy bardziej się zasmucił
i odwrócił głowę w drugą stronę,
nie chciał dłużej patrzeć na swą żonkę.

Wtem nadchodzą dwaj Merławczewicze,
dwaj drużbowie młodziutkiej Gojkowej,
i pojмали ją za białe ręce,
i zawiedli, by ją w gród wmurować.

Rada zowią też, budowniczego.
Rade skrzyknął swoich trzystu mistrzów,
ale wiotka śmieje się kobietka,
myśli sobie, że to tylko żarty.

Pchnęli-ci ją w gród, by zamurować,
obalili trzystu budowniczych,
obalili drewno i kamienie –

wmurowali Gojkową do kolan.
Wciąż się wiotka uśmiecha kobietka,
bo wciąż myśli, że to tylko żarty.
Obalili trzystu budowniczych,
obalili drewno i kamienie –
wmurowali Gojkową do pasa.
Zaciężyło drewno i kamienie;
co ją biedną, czeka – zrozumiała.
Zasyczała gniewnie, ni to żmija,
i błagała družbów swoich miłych:
„Jeśli Bóg wam miły, nie pozwólcie
zamurować mnie młodą, nieźrałą”.
Błaga, błaga, lecz to nie pomaga,
bo družbowie na nią i nie patrzą.
Tedy srom swój i wstyd odrzuciła
i tak błagać zacznie swego pana:
„Nie pozwalajże mnie, dobry panie,
nie pozwalaj w gród mnie zamurować,
ale poślij kogo do mej matki.
Matka moja ma przecież dość skarbów;
Niech ci brańca kupi, albo brankę –
ich wmurujcie w podwalinę wieży”.
Tak błagała, ale też bez skutku.
Gdy ujrzała zaś wiotka kobietka,
że tą prośbą swoją nic nie wskóra,
błaga Rada tak, budowniczego:
„W Bogu bracie, budowniczy Rade!
Zostaw mi choć otwór ponad piersią
i wydobądź mi pierś moją białą,
by gdy przyjdzie mój maleńki Jowo,
niechaj tędy może ssać mi piersi”.
Daj jej Rade ten dowód przyjaźni:
pozostawił otwór nad piersiami
i wydobył stamtąd pierś jej białą
by gdy przyjdzie jej maleńki Jowo,
mógł tamtędy ssać jej białe piersi.
Znowu, smutna, Rada przywoływa:
„W Bogu bracie, budowniczy Rade!
Zostawże mi otwór przed oczyma,
bym na biały dwór popatrzeć mogła,
gdy mi będą Jowa przynosili
i gdy będą znów go zabierali”
I ten Rade dał jej znak przyjaźni:
pozostawił otwór przed oczyma,
by na biały dwór popatrzeć mogła,
gdy jej będą Jowa przynosili
i gdy będą znów go zabierali.
Tak ją wtedy w gród zamurowali
I przynoszą jej dziecko w kołysce.
Ona piersią karmiła je tydzień,

po tygodniu głos już utraciła,
lecz dla dziecka pokarmu nie traci –
i karmili je tak rok okrągły.
Jak się stało, tak i dziś zostało –
i po dziś dzień nie zbraknie na mleku,
i dla cudu, i także dla leku,
dla tych kobiet, co nie mają mleka.

Budowa Skadru, w: *Jugosłowiańska poezja ludowa*, red. G. Gesemann, Instytut Wydawniczy "Biblioteka Polska", Warszawa 1938. Jedno z dwóch polskich tłumaczeń pieśni „Zidanie Skadra”, drugie ukazało się w tomie: *Budowanie Skadra*, w: *Perły i kamienie. Wybór serbsko-chorwackiej poezji ludowej*, red. A. Kamieńska, Warszawa 1967.

Legendę usłyszałam po raz pierwszy w wersji albańskiej jako dorosła osoba podczas zwiedzania Szkodry. Pieśń „Zidanie Skadra” zapisaną przez Vuka, której tłumaczenie przytoczone jest powyżej, poznałam kilka lat temu, podczas przygotowań do realizacji naszych badań naukowych. Poruszyło mnie zakończenie tego wariantu, utwierdzające w przekonaniu, że ofiara jest niezbędna na drodze do realizacji ambitnych i ważnych celów. Kobieta zostaje zamurowana, a osoby, które tego dokonały nie ponoszą kary. Co więcej, jej ofiara nie tylko nie przynosi szkody (karmi syna jeszcze przez rok), ale również służy wspólnocie (poprzez umocnienie grodu) i następnym pokoleniom (poprzez lecznicze właściwości mleka). Intryga związana ze skazaniem na śmierć najmłodszej żony szokuje, jednak bardziej uderzająca była dla mnie okoliczność niekwestionowanej zgody wszystkich postaci co do konieczności poniesienia ofiary. W świecie przedstawionym w pieśni autorytet sił nadprzyrodzonych (w postaci wili) i postawionego wyżej w hierarchii patriarchalnego świata (króla, najstarszego brata, męża) jest absolutny. W związku z tym ogromnym poruszeniem było dla mnie odkrycie innego wariantu tej pieśni, praktycznie nieznanego do lat 70. XX wieku. Mowa o nim w niniejszej monografii.

Marzena Maciulewicz

Doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o kulturze i religii, absolwentka Wydziału „Artes Liberales” UW, Studium Europy Wschodniej UW i Instytutu Sławistyki Zachodniej i Południowej UW, sławistka, kulturoznawczyni.

Uczestniczka programów stypendialnych: Erasmus Mundus Action 2 Sigma Agile (Uniwersytet w Niszu, 2015/2016), CEEPUS (Uniwersytet w Prisztinie, 2017), Funduszu Wyszehradzkiego (Uniwersytet w Belgradzie, 2017/2018) oraz laureatka konkursu małych grantów na projekt międzykulturowy, zorganizowanego przez Misję ONZ w Kosowie w ramach programu Youth4Youth (2017). Stypendystka programu wymiany Ministerstwa Edukacji, Nauki i Sportu Republiki Chorwacji (Uniwersytet w Zagrzebiu, 2008/2009). Obecnie zatrudniona w Instytucie Sławistyki PAN na stanowisku adiunkta. Kierowała projektem NCN Miniatura („Komšiluk w wielkim mieście? Relacje sąsiedzkie w Nowym Belgradzie”) i wykonawczyni w grantie NCN OPUS (*Topos „wmurowanej kobiety” w kulturach Europy Południowo-Wschodniej i Węgier*), afiliowanych przy Instytucie Sławistyki PAN. Prowadzi zajęcia dla studentów Uniwersytetu Warszawskiego i doktorantów Szkoły Doktorskiej Anthropos PAN.



SŁOWENIA

„(...) Kiedy czytałem tę wiadomość, przypomniałem sobie od razu serbską balladę ludową o budowie Szkodry, a także zagadkę, którą podczas szkolnych wakacji gdzieś w roku 1867 czy 1868 po wielokroć zamęczał mnie sąsiad muzykant i żartowniś, jak to nasi muzykanci mają w swojej naturze; pytał mnie on bowiem, czy wiem, co to jest: „Czyją rok temu byłam córką, tego teraz jestem matką; podziękuj mi, mój synu, mężu mojej matki”. Co oczywiste, nie byłem w stanie rozwiązać tej zagadki; dlatego w końcu jednak sam podaje wyjaśnienie, które w skrócie brzmi tak: Pewien człowiek z powodu jakiegoś swego przewinienia został skazany na zamurowanie żywcem w murze w ten sposób, by jedynie na wysokości ust pozostał otwór. I tak też uczyniono. Miał on dobrą córkę, i żał się jej zrobiło ojca, że miałby tak zamurowany jeszcze umrzeć z głodu; dlatego co noc potajemnie go odwiedzała i przez ów otwór karmiła piersią, jak własne dziecko i tak własnym mlekiem utrzymywała go przy życiu. I to właśnie ona śpiewała sobie piosenkę „Czyją rok temu byłam córką, tego teraz jestem matką; podziękuj mi, mój synu, mężu mojej matki” (...).”

Davorin Nemanić w roku 1884 w piśmie „Ljubljanski zvon” (Nemanić, 1884, s. 166)

Motyw wmurowanej kobiety na obszarze słoweńskim istnieje wyłącznie szczerunkowo, w dalekich odniesieniach. Powyższy fragment artykułu był jednym z pierwszych materiałów, na jakie natrafiłem, rozpoczynając moją przygodę z Wmurowaną. Oddaje on, jak sądzę, istotę problemów, na jakie napotykałem na swojej drodze badawczej - motyw ów jeśli w ogóle jest obecny w tekstach kultury słoweńskiej, to w formie ukrytej, nieoczywistej, transponowanej.

Maciej Bolesław Olszewski

Słowenista, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego; doktorant w Szkole Doktorskiej Anthropos Polskiej Akademii Nauk afiliowany przy Instytucie Sławistyki PAN (projekt pracy doktorskiej związany z badaniami nad postacią matki w nowoczesnej i ponowoczesnej prozie słoweńskiej); tłumacz literatury słoweńskiej oraz ekspert do spraw przeciwdziałania praniu pieniędzy i finansowania terroryzmu.

∴

WĘGRY

Mulorzowa Kelemenowa

Dwunostu mulorzy cingie ino radzi
Jakoby tyn zomek wysoki postawić,
Jako wybudować? - Dobro to robota!
W połowie za śrybło, w połowie za złoto.
Juz do miasta Dewy dali zameldować,
Juz Dewański zomek zacyni murować.
Co postawion wiecór, wali się na rano,
Wali się w południe, co rano stawiano.

Znowu cingie radzi dwunostu mulorzy,
Cy wystawić zomek scyńście im sie zdorzy.
Dopiro po kwili przysło im do głowy
Stropieniu zaradzić wedle tyj umowy:
Ftóro baba pirso ku nim przydzie tela ,
Łapimy jom wartko, wrazim do popiela,
Łozmisomy z wopne spopielone ciało,
Coby z tego wopna zomcysko powstało.

Woźnico, woźnico, woźnico kochany,
Fcem jechać do mynza, popod zomku bramy!
- Pedziała mulorza Kelemena baba, -
Zatrzymoj kónicki, fte jo bede rada,
Zatrzymoj swój fasiong i stoń wedle niego.
Jedziemy do zomku wartko Dewańskiego! –

Kie w połowe drogi zondzies w tamte strony,
Haw tnie sikawica i bijom pioruny.
Wracojcie do domu, moja drogo pani,
Straśny znok widziołek w nocnym śnisku dlo nij:
W okrutnym tym śnisku tako była mara:
Ide do chałupy twego Kelemena,
A cało chałupa pokryto w załobie.
Na środku podwórca, tak jakoby w grobie,
W wykopanyj studni leży chłopok jego.
Tako mi sie widzi - śnisko nic dobrego.
Moja, miło pani, wracojcie z powrote! -
Woźnico kochany! nie fcem słyseć o tym.
Fasiong przecie nie twój, kónisie nie twoje.
Zatnij kónie bice, jedziemy we dwoje!

W strone Dewańskiego zomku wyndrujencych
Obocył Kelemen ze serce bijoncem.
Zdjynty strąśnom trwogom, modlić sie pocyno:
0! mój mocny Boże, nie dejze im zginoné!
Syćkie śtyry kónie niek połomiom nogi,
Syćkie śtyry koła niek sie zwalom z drógi.
Zastowze im dróge błyskawicy grote,
Niek zmyncone kónie wracajom z powrote!
W Dewańskie zomcysko wyndrujoncem cało -
Kóniom, fasiongowi nic sie im nie stało.

Dziń dobry, dzień dobry, witojcie mulorze!
Jako sie wom darzy w tym wysokim dworze?
I wom tyz dzień dobry! mój ty Kelemenie!
- Wito mynza zona - a monz ze stropieniem:
Moja ty kochano, tobie tyz dzień dobry.
Ale dzień wybrałaś dzisiok nie tak dobry.

Dwunostu mulorzy tak se uradzili:

Ftóro pirwyj baba przydzie tutok naska,
Ułapić jom wartko, wrazić do ogniska,
Zmisać piknie z wopne słabe ciało pańskie,
Z tego wybudować zomcysko Dewańskie.
Tak se uradzili, in syj nima rady,
Za takom zapłatę trza spełnić układy.

Baba Kelemena, kie to zmiarkowała,
Z boloncego serca tak im odpediała:
Pockojciez, pockojciez, pockojciez, wy zbóje!
Dejciez telo czasu, kielo potrzebuje,
Ile potrzebuje zegnać swe kamratki,
Zegnać swego synka z cołym zole matki.

Umartym trzy razy na podzwonne dzwoniom,
A mnie ani razu dzwonić nie pozwolom. -
Baba Kelemena z tym wraco do dóma,
Co by sie na wieki pozegnać z wieloma,
Co by juz na wieki zegnać swe kamratki,
Zegnać swego synka z cołym zole matki.
Hań z tela powraco fnet Kelemenowa
Do zomku wielgiego, co sie mieni Deva.
Łapili jom zaroz, wrucili we watrę,
Pote popielisko łozmisali z wopne.
Tak se uradzili, insyj nima rady.
Za dobrom zapłate trza spełnić ukałady.

Kelemen kaminiorz fnetki wraco dóma.
Jego mały chłopok z daleka juz woło:
Bóg mi niesie dóma mojego tatula!
A kany ostała kochana matula?
Cicho, chłopce, cicho ! - ociec mu odpedzioł -
Wiecór bedzie dóma , wiecór , bedzies widzioł.

Boze mój, Boze mój, wiecór juz nadchodzi
A moja matusla dóma nie przychodzi.
Tato, drogi tato, powidźcie wierutnie,
Ka je moja mama, bo mi strąśnie smutnie .
Cicho, chłopce, cicho! - ociec mu odpedzioł -
Rano bedzie dóma, rano, bedzies widzioł.

Boze mój, Boze mój , rano juz nadchodzi
A moja matula dóma nie przychodzi.
Tato, drogi tato, powidźcie wierutnie,
Ka je moja mama, bo mi strąśnie smutnie.
Idź do Devańskiego, wielgiego zomcyska,
Hań je twoja matka, zakuto w skoliska.

Płacyncy seł chłopok do zomku wielgiego,
Płacyncy seł w bramy zomku Devańskiego.

Trzy razy wyzywał zomcysko ogromne:
Matuś, moja matuś przemów choć roz do mnie!
Nie mogę nic pedzieć, bok mindzy murami,
Ściśninto okrutnie tymi wantulami.

Pynkło chłopcu serce. Zimia sie rozwarła
I z nim jego boleść haw w tom grote wpadła.

Mulorzowa Kelemenowa, tłum. Bahdaj A.,(w:) Antologia poezji węgierskiej, (wyb. I układ Csapláros I., Kerényi G., Sierakowski A.; red. Poetycka Jastrun M., PIW 1975, s. 47-50.

Swego czasu, na zamówienie Wydawnictwa Nasza Księgarnia, napisałem książkę przybliżającą młodemu polskiemu czytelnikowi historię Węgier, ich obyczaje i język, a także wspólne momenty z historii narodu węgierskiego i polskiego. Swoją narrację zamknąłem w strukturze popularnej bajki braci Grimm, tworząc własną postmodernistyczną opowieść o Czerwonym Kapturku (Hensel, 1987). Zastrzeżenie redakcji wzbudziła jedna kwestia. W mojej bajce, podobnie jak w bajce braci Grimm, ginął wilk, by babcia i Czerwony Kapturek mogły zostać uratowane. Uznano, że dzieci nie powinny czytać takich strasznych historii, w których człowiek zabija żywe stworzenie i zasugerowano zmianę zakończenia.

Ta historia przypominała mi się, kiedy pojawił się pomysł napisania obecnej książki. Chociaż znałem historię o zamurowanej kobiecie z czasu studiów hungarystycznych to jednak wtedy jakoś utonęła ona w powodzi innych pozycji z literatury węgierskiej. Ponowna lektura utworu mnie zszokowała. Szok był jeszcze większy, kiedy dowiedziałem się, że od lat jest ona w kanonie lektur szkolnych. Taki horror? Dlaczego?

Leszek Hensel

Hungarysta. Doktor nauk humanistycznych. Autor 2 książek naukowych i kilkudziesięciu publikacji nt. literatury i kultury węgierskiej, relacji węgiersko-słowackich i problematyki środkowoeuropejskiej, opublikowanych w Bułgarii, Czechach, Francji, Polsce, Słowacji i Słowenii. W latach 1982–1990 pracownik naukowy w Instytucie Sławistyki PAN. Od 1990 do 2019 roku dyplomata. Za granicą: Węgry (Kierownik Wydziału Konsularnego Ambasady, 1990–95), Słowenia (zastępca ambasadora, 1997–2001), Bośnia (Ambasador, 2001–2005), Bułgaria (Ambasador, 2010–2014). W Polsce (wicedyrektor Departamentu Polityki Europejskiej MSZ i narodowy koordynator Inicjatywy Środkowoeuropejskiej, 2018–2019; ambasador pełnomocny ds. polityki polonijnej w Departamencie Współpracy z Polonią i Polakami za granicą, 2014–2018; ekspert narodowy Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego, 2006–2008, a następnie jego narodowy koordynator (2008–2010 i 2018–2019); koordynator współpracy the Central European Culture Platform, 2006–2008; naczelnik Wydziału Ruchu Osobowego i Współpracy Europejskiej, 2005–2006; naczelnik Wydziału Europy Środkowej Departamentu Europa I MSZ, 1995–1997).

∴

WSTĘP

Książka, którą przedkładamy uwadze czytelników i czytelniczek, powstała w ramach projektu badawczego zatytułowanego „*Topos wmurowanej kobiety* w kulturach Europy Południowo-Wschodniej i Węgier”. Został on sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki (2020/37/B/HS2/00152). Możliwość jego realizacji w Polsce zawdzięczamy temu grantowi, ale nade wszystko środowisku naukowemu, które wykształciło wysoko wyspecjalizowane kadry, zdolne podjąć na poziomie akademickim ten złożony pod względem koncepcyjnym, materiałowym i językowym temat. Badania trwały cztery lata i wzięło w nich udział dziesięcioro naukowców i naukowiec, reprezentujących różne ośrodki naukowe i rozmaite specjalności (albanistykę, sławistykę, romanistykę, hungarystkę, neogrecystykę). Do ścisłego grona osób wykonujących projekt należeli: Olga Bartosiewicz-Nikolov (UJ, stypendystka IS PAN), Rigels Halili (UW), Leszek Hensel (IS PAN), Kazimierz Jurczak (UJ), Przemysław Kordos (UW), Marzena Maciulewicz (IS PAN), Maciej Olszewski (Szkoła Doktorska IPAN ANTHROPOS, stypendysta IS PAN), Sylwia Siedlecka (UW) oraz Ewa Wróblewska-Trochimiuk (IS PAN). W okresie pandemii COVID-19, kiedy nasza mobilność została ograniczona, część badań terenowych w Bułgarii wykonały przebywające tam w 2021 roku w ramach programu Erasmus studentki Instytutu Sławistyki Zachodniej i Południowej UW: Zofia Kręc i Eliza Markiewicz. Pomysłodawczynią projektu i jego kierowniczką była pisząca te słowa Grażyna Szwat-Gyłybowa (IS PAN). O początkowym (i mam nadzieję – wciąż utrzymującym się) entuzjazmie grupy badawczej dla tego tematu świadczy fakt, iż na etapie pierwszego namysłu zespół kompetentnych specjalistów i specjalistek udało się stworzyć w ciągu 15 godzin. Do dziś jestem wdzięczna moim Koleżankom i Kolegom za ich otwartość na wspólną naukową przygodę.

Nasza książka poświęcona została problematyce adaptacji wędrownego ludowego toposu wmurowanej kobiety, który z wielojęzycznej tradycji oralnej krajów Europy Południowo-Wschodniej i Węgier przeniknął do nowoczesnych i ponowoczesnych kultur narodowych tego obszaru. Granice naszych eksploracji pokrywały się z granicami występowania pieśni ludowych i legend o ofierze z kobiety, którą – według wierzeń –

budowniczości składali w fundamentach wznoszonego mostu / twierdzy / czeszmy (češmy)¹ lub cerkwi / kościoła / klasztoru (monasteru) / meczetu, by powstrzymać rozpad swojego dzieła, zapewnić mu trwałość, a sobie prestiż i niekiedy okazały dochód. Interesowały nas jednak nade wszystko transformacje tego maleńkiego i – zdawałoby się – marginalnego fragmentu europejskiego folkloru w nowoczesnych literaturach narodowych i sztuce XIX–XXI wieku, w teatrze, filmie, performansie itd.

Ocena efektywności naszych starań należy do czytelników i czytelniczek, jednak my sami/e mamy pełną jasność co do pewnej założycielskiej skazy naszych badań, która zapewne już wcześniej stawała się udziałem osób badających „pośmiertne życie” mitów. Podczas pracy towarzyszyła nam bowiem świadomość tego, że umiemy poradzić sobie z interpretacją tekstów kultury nowoczesnej, ponowoczesnej i (po)ponowoczesnej, ale pierwotnego przesłania tekstów folkloru nie rozumiemy w pełni i być może nigdy nie będzie to możliwe ze względu na pozrywane więzi, utracone asocjacje, niezrozumiałe ślady.

Na temat ofiar zakładzinowych z ludzi (a zwłaszcza dzieci) wiele danych przynoszą prace archeologów (m.in. na gruncie polskim Wawrzeniuk, 2016). W procesie powolnych zmian kulturowych ofiary składane żywcem zastępowano ciałami ludzi wcześniej uśmierconych, ich symbolami (np. cień uchodzący za sobowtóra człowieka i siedzisko duszy, potem nić miernicza jako jego odpowiednik itd.), zwierzętami, wreszcie przedmiotami. Interesujący nas tu topos wmurowania kobiety znany był niegdyś na wielu kontynentach, co uświadamia m.in. antologia tekstów naukowych pod redakcją Allana Dundesa *The Walled-up Wife. A casebook* (1996) [Wmurowana żona. Studium przypadku]. Analiza dotychczasowego stanu badań pokazała, że na przykuwający naszą uwagę temat powstało wiele rozproszonych („narodowych”) opracowań o charakterze folklorystycznym i antropologicznym, których ukontekstowany przegląd zawarty jest w dalszych partiach książki. Najważniejsze stanowiska badawcze zostały zaprezentowane we wspomnianym zbiorze opracowanym przez Allana Dundesa. Nie zostały tam jednak włączone istotne poznawczo studia aspirujące do syntezy, które po pierwsze były zbyt obszerne, by wejść do ograniczonego objętościowo kompendium, a po drugie z upływem czasu utraciły swoją metodologiczną świeżość i pozostają dziś źródłem wiedzy o charakterze materiałowym i historycznym, jak na przykład wciąż wartościowe i wykraczające poza materiał bułgarski opracowanie Michaiła Arnaudowa *Вградена невеста* [Wmurowana niewiasta] z 1920 roku, czy opublikowany w 1959 zbiór wszystkich znanych do tamtego czasu wersji ballad o wmurowanej kobiecie z terenu Europy Południowo-Wschodniej

¹ W Europie Południowo-Wschodniej rodzaj obudowanego (niekiedy misternie) ujęcia wody.

węgierskiego etnomuzykologa Lajosa Vargyasa *Kutatások a népballada középkori történetében. III. A „Kömiives Kelemen” eredete*. Z kolei niektóre zamieszczone w tomie Dundesa artykuły z racji swego ideologicznego uwikłania w naszym opracowaniu stały się raczej obiektem badań nad nowoczesnym mitotwórstwem niż niekwestionowanym merytorycznie punktem oparcia, jak to ma miejsce w przypadku interesującego nas jako źródło studium Mircei Eliadego *Master Manole and Monastery of Argeș* [Mistrz Manole i klasztor w Argeș] z 1955 roku.

Opracowanie Dundesa nie aspiruje do systemowego ujęcia badawczego, ma charakter egzemplaryczny, ale przyczyniło się do upowszechnienia wiedzy na temat toposu wmurowanej kobiety w folklorze Europy Południowo-Wschodniej, Węgier i Indii oraz do odnowienia zainteresowania środowisk naukowych tą problematyką. Na obszarze francuskojęzycznym podobną funkcję spełnił zbiór *Le Lait de la mort. Anthologie et études réunies par Véronique Gély-Ghedira* [Mleko śmierci. Antologia i studia pod redakcją Véronique Gély-Ghedira] (1998).

Jeśli zaś chodzi o stan badań nad problematyką rewitalizacji toposu „wmurowanej” w literaturze i sztuce, jest on nieporównywalnie skromniejszy i *de facto* można mówić jedynie o istnieniu rozproszonych mikroopracowań na temat zagadnień, które w tym projekcie pozostają głównym obiektem zainteresowania. Pod względem merytorycznym są one wartościowe, ale z reguły koncentrują się na wąskich zagadnieniach literackich lub artystycznych. W związku z tym nasze badania miały charakter samodzielnego rozpoznawania zasobów kulturowych, wygenerowanych na obszarze Europy Południowo-Wschodniej i Węgier od XIX wieku do chwili obecnej. Interpretacji poddane zostały wszelkie teksty pisane, dzieła należące do sfery wizualnej, a także kultura popularna i edukacja. Badania objęły funkcjonalizacje i przekształcenia toposu, strategie jego adaptacji do potrzeb artystycznych i ideowych, ideologicznych, merkantylnych następujących kultur: albańskiej, bośniackiej, bułgarskiej, chorwackiej, czarnogórskiej, greckiej, macedońskiej, rumuńskiej, serbskiej, słoweńskiej i węgierskiej. Przyświecała nam zasada otwartości na każdy kierunek eksploracji, w jakim prowadziły nas źródła, co pozwoliło uniknąć akademickiej przemocy symbolicznej, która miałaby na celu unifikację opracowania w ramach jednego wzorca.

Zespół badawczy założył, że w wyniku przeprowadzonych badań udzieli odpowiedzi na pytanie, jak każda z badanych kultur w swoich konkretnych przejawach, w literaturze, sztuce, nauce, publicystyce, kształtowała i interpretowała wędrowny ludowy topos wmurowanej kobiety po tym, gdy w dobie formowania nowoczesnych kultur narodowych i ich kanonów dokonała się względna separacja językowa i kulturowa, wspierana przez system

szkolnictwa powszechnego (Gellner, 1991). Dociekaliśmy, czy i w jaki sposób topos ten został wcielony w owe kanony i jakim przekształceniom musiał ulec, by mógł się stać elastycznym elementem narodowej semiosfery i czy rzeczywiście do tego doszło. Udało nam się prześledzić przekształcenia toposu w tekstach alternatywnych w stosunku do kanonów narodowych. Nasz zespół spodziewał się, że stawiana w centrum uwagi zmiana i przesunięcie semantyczne udzieli nam wskazówek do głębszego zrozumienia badanych kultur oraz wpisanych w nie jawnych i niejawnych wyborów aksjologicznych (tych zmieniających się w czasie, ale też tych, które wykazują nieustępliwą obecność i siłę w każdej epoce historycznej). Podejście z jednej strony etno-kulturo-centriczne (o czym w nieunikniony sposób decydował język źródeł), a z drugiej uwzględniające reguły badań nad transferem kulturowym, wymagało od nas oswobodzenia się nie tylko z presji lokalnych perspektyw ideologicznych, ale także od nierzadko dużo bardziej podstępnych i zinternalizowanych naszych własnych metanaukowych przesądów.

Choć w przeszłości miało miejsce wiele prób naukowego dochodzenia osadzonej w archaice semantyki interesujących nas ballad, pieśni i legend, żadna z nich nie przyniosła oczekiwanych efektów, gdyż jak już sygnalizowałam wcześniej, same teksty nie dają wystarczających wskazówek, byśmy mogli, badając je, poruszać się w sferze pewników; pozostają nam co najwyżej częściowo uprawomocnione domniemania. Zapewne nigdy więc nie nabierzemy pewności co do rozumienia na gruncie kultur indygenicznych narracji o wmurowaniu kobiety. Ogołocenie tych opowieści z wszelkich formuł magicznych czy interpretowalnych rytualnych gestów na rzecz chłodnego opisu sekwencji zdarzeń prowadzących do mordu nie ułatwia rekonstrukcji (religijnych/magicznych?) intencji jego wykonawców. Czym innym w obrębie ówczesnej siatki pojęć było zapewne składanie bóstwu/demonowi ofiary (która musiała być najlepsza, by mogła być przyjęta) (Roux, 2013, s. 301), a czym innym powoływanie ducha opiekuńczego budowli (Arnaudow, 1920). W pierwszym wypadku ofiara oddawana była do dyspozycji siły nadprzyrodzonej, żądającej jej krwi. W drugim – zmieniała swój sposób istnienia z ludzkiego na nie-ludzki, a w obrębie przypisanego jej miejsca pośmiertnie zyskiwała względną autonomię i dar życia wiecznego. W tym wypadku do głosu dochodziłyby echa rezurekcyjnego aspektu kobiecości, kultywowanego w dobie matriarchatu (Krzak, 2007, s. 150).

Trzeba jednak podkreślić, że wielu humanistów XX, a nawet XXI wieku świadomie lub nie stawiało po stronie scjentystycznych uprzedzeń XIX-wiecznych zbieraczy i zbieraczek folkloru, postrzegających zachowany w pamięci kulturowej ludu topos wmurowanej kobiety jako echo „zabobonu”, będącego reperkusją archaicznych, od dawna martwych praktyk.

Zarazem, wykonując swoją pracę kolekcjonerów ustnej literatury ludowej, ci sami etnografowie *de facto* przysłużyli się do transferu tekstów o wmurowanej kobiecie ze sfery oralności do piśmienności, wzbogacając tym samym lapidaria zbiorowej i indywidualnej wyobraźni. Od XIX wieku poczynając, każda generacja zbieraczy i folklorystów odczytuje tę opowieść polisemantycznie, w ramach różnych metodologii badawczych, preferencji światopoglądowych, aksjologicznych, które moglibyśmy nazwać modalnościami. Czytelnik i czytelniczka, którzy zachowają dość cierpliwości, by zapoznać się z prezentowanym tu rozległym materiałem, będą mogli dostrzec dynamikę, ale i ograniczenia zarówno naukowej, jak i artystycznej oraz literackiej wynalazczości, jeśli chodzi o (re)interpretacje tego toposu. Nie przytłaczając w tym momencie odbiorcy ogromem istniejącej literatury przedmiotu, która będzie analizowana na dalszych stronach, chciałabym w tym miejscu zwrócić uwagę na te aspekty spisanych w większości w XIX wieku opowieści o wmurowanej kobiecie (powtarzam: pieśni, ballad i legend), które mogą budzić zarówno zainteresowanie dzisiejszych konsumentów kultury jak i osób ją badających.

Czy współczesna wrażliwość ontologiczna, wynikająca z obrazów świata proponowanych przez nowoczesną naukę w jej obecnej fazie, pozwala innym okiem spojrzeć na „barbarzyńskie” – jak zawyrokował Goethe – praktyki naszych przodków? Gdybyśmy na akt domniemanej transsubstancjacji wmurowanej kobiety spojrzeli z perspektywy współczesnej myśli (neo)animistycznej (Domańska, 2017) czy – szerzej – tych nurtów filozofii posthumanistycznej, które opierają się na dorobku fizyki kwantowej (Barad, 2018), doświadczyć byśmy mogli tego samego *tremendum et fascinosum*, które staje się udziałem człowieka współczesnego, gdy w materiałach fotograficznych z Hiroszimy czy Nagasaki patrzy na płamę po ludzkim istnieniu, będącą mocnym śladem czyjejś gwałtownej śmierci i uporczywej pośmiertnej obecności (Rogowska-Stangret, 2021, ss. 63–66).

W potocznej wyobraźni kulturowej człowieka Zachodu (o ile taki w ogóle istnieje), wychowanego na baśniach braci Grimm i mniej lub bardziej udatnie umiejącego deszyfrować ich symboliczne przesłanie, korelacja kobieta-budowla-separacja unaoczniana jest najczęściej w obrazach księżniczki przewencyjnie uwięzionej w wieży, lub w obrazach wiarołomnych mniszek, żon, królowych za swoje występki karanych zamurowaniem w wieżach/lochach/celach². Należą one do powszechnie akceptowanych zasobów kulturowej archaiki. Natomiast nawet starannie wyestetyzowany tekst o mordzie rytualnym napotyka opór:

² W Polsce znana były np. budująca legenda sandomierska o ofiarnej młodej wdowie Helenie Krępiance, która dała się zamurować, by ratować miasto przed Tatarami. Zob. [Sandomierskie legendy - Urząd Miejski w Sandomierzu](#) Ostatni zapis dotyczący zamurowania pochodzi z XIX wieku z Krakowa i odnosi się na Barbary Ubryk, obnażającej się publicznie mniszki, którą w ten sposób wyeliminowano z życia społecznego.

Dla współczesnego człowieka mord rytualny jest zaprzeczeniem racjonalności i oznaką barbarzyństwa, ale dla *homo religiosus* dawnej epoki nie posiadał znamion irracjonalności, nie nakładał na wspólnotę sakralną piętna aktu zbrodniczego, był tylko jednym ze znanych jej sposobów postępowania podczas *sacrificium*, którego cel wyznaczało bezpieczeństwo i nienaruszalność całej wspólnoty. Jean-Paul Roux w następujący sposób tłumaczy takie postępowanie wspólnot sakralnych: „Przy składaniu ofiary człowiek nie oszukuje. Zna wagę swego czynu. Obojętnie jakie zwierzę zabija, będąc posłusznym zwyczajowi lub ideologii społeczeństwa, w którym żyje – zabija najlepsze”. Dla wspólnoty sakralnej najlepszą czyli najcenniejszą ofiarą, najpełniej realizującą cel spełnianego przez nią *sacrificium*, jest jej przedstawiciel, jeden spośród niej. W religioznawstwie na oznaczenie takiego modelu postępowania *homo religiosus* przyjmuje się określenie: ofiara o charakterze *pars pro toto* albo wyznaczenie kogoś do roli ‘kozła ofiarnego’ (Kaczor, 2025, s. 54).

Jądro interesującej nas tu opowieści – dokonany przez mężczyznę mord na wyznaczonej wcześniej na ofiarę kobiecie – słuszenie mógłby budzić dziś czujność reprezentantów i reprezentantek studiów feministycznych i Genderowych, dostrzegających tu na pierwszym miejscu ustrukturyzowaną i kulturowo uprawomocnioną przemoc³. Trudno nie uznać prawdziwości tego typu twierdzeń. Dominacja męska wydaje się tu oczywista, a decyzjom budowniczych towarzyszy wynikająca z ekonomii zimna kalkulacja i odrażające kłamstwo (Bourdieu, 2009). Gdy z tysięcy wielojęzycznych zapisów próbujemy wygenerować inwariant tej wciąż poddawanej przeróbkom historii, uderza jej reporterski, dokumentacyjny charakter. Pod tym względem poetycki wariant rumuński różni się od pozostałych, ale co do sekwencji zdarzeń prowadzących do wmurowania kobiety zapis pozostaje w najważniejszych punktach tożsamy. Narracja ta (wpisana we wspomniany nieczytelny dziś dla nas świat magii ludowej, ale też niepokojąco znajomy świat ekonomicznego i profesjonalnego agonu) wydaje się przejmująca m.in. dlatego, że nasuwa myśl, iż można ją postrzegać jako kruche świadectwo niejednoznaczного stosunku tzw. twórców ludowych do obowiązującego habitusu. Werbalizowana w opowieściach świadomość podległej pozycji kobiety, niejako z góry skazanej na przegraną przez przypisywany mężczyznom zmysł praktyczny (Bourdieu, 2008), potrzebę prestiżu (Burkert, 1987, ss. 149–176) i zachowań imponujących (Baudler, 1995, ss. 59–70), okazuje się w folklorze nieprzeźroczysta. Wydaje się, że topos wmurowanej kobiety wyraża treści już na poziomie twórczości ludowej domagające się ekspresji, co uprawdopodobniają zwłaszcza te narracje, które kończą się subwersywnym potępieniem mężczyzny, oskarżanego

www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,150462,25685550,przez-dwudziescia-lat-przetrzymywano-ja-w-zamurowanej-celi.html?disableRedirects=true.

Czy to swoista kontynuacja rzymskiego obyczaju zamurowywania żywcem krnąbrnych westalek (Mossakowski, 1998, ss. 108–112)?

³ Odrębny charakter miał archaiczny zwyczaj składania ofiar z dziewcząt, które żywcem zakopywano w ziemi, by w ten sposób udobruchać bóstwo w jakiejś ważnej sprawie lub pod pozorem gestu ofiarniczego wyeliminować kogoś ze wspólnoty, zwłaszcza gdy był nieznośnie wyjątkowy (Bourdieu). Georg Baudler znajduje przykłady takich działań w tak odległych miejscach, jak basen Morza Śródziemnego i Indonezja (Baudler, 1995, ss. 128–134). Praktyki te miały charakter magiczny, służyły utrzymaniu dobrostanu i jedności wspólnoty; pozostają one świadectwem aprobaty dla zbiorowej przemocy wobec kobiet w wielu kulturach. Nie służyły one jednak magii budowlanej, lecz rozwiązaniu innych kryzysów społecznych:

przez gawędziarza o bezmyślne zawarcie niekorzystnej dla siebie i żony przysięgi. Wydaje się jednak, że jest to raczej przejaw późnego moralizatorstwa, które całkowicie odwraca sens tej historii.

Przyjrzyjmy się zatem głównym sekwencjom opowieści.

Mężczyźni wnoszą obiekt użyteczności publicznej na zlecenie jakiegoś możnowładcy, który niekiedy nie jest w ogóle wspominany, ale gdy się pojawia, uosabia zewnętrzną presję i zagrożenie (w przypadku niepowodzenia) oraz obietnicę sowitej nagrody (w przypadku sukcesu). Budowniczości to grupa krewniacza i zawodowa (trzech lub dziewięciu majstrów) lub tylko zawodowa (dziewięćdziesięciu dziewięciu, trzystu, itd.). Z najtrwalszego materiału, jakim jest kamień, wnoszą budowlę zorientowaną wertykalnie (twierdza, świątynia, choszcz) lub horyzontalnie (most), co implikuje określone konotacje symboliczne, dogłębnie analizowane przez folklorystów i antropologów kultury. Mężczyźni pracują z oddaniem, nie poddając się serii niepowodzeń. Gdy budowla po wielokroć się rozpada, zaczynają od nowa. Stanowią grupę wyizolowaną, ale nie są w pełni samowystarczalni. Ich żony codziennie przybywają z kociakami na plac budowy, by wypełnić swą powszechnie uznawaną w świecie patriarchalnym misję karmicielską (Yalom, 2012, ss.23–67).

Dopiero wobec niemożności powstrzymania własnymi siłami powtarzającej się katastrofy postanawiają oni (z inspiracji tajemniczego posłańca ze świata duchów – mówiącego ptaka / starca / staruchy / snu czy wily) zakopać w fundamentach budowli żywem którąś z żon. Podjęta decyzja płynie z wiary, iż męskie dzieło wymaga umocnienia przez przejęcie kobiecej siły. To postępowanie w obrębie myślenia magicznego wydaje się racjonalne (Burkert, 1987, 149–176) i pragmatyczne (Bourdieu, 2008). Składają przysięgę, że nie uprzedzą żadnej z kobiet o grożącym niebezpieczeństwie. Jednak tylko jeden z nich – główny bohater – dotrzymuje danego słowa. Czy dzieje się tak, bo jest on człowiekiem honoru, czy też raczej wybiera „zachowanie imponujące” bez względu na jego koszty? (Baudler, 1995, ss. 43–70). Czy może po prostu brakuje mu kompetencji moralnych w warunkach „odstępu między moralnym przystąpieniem a moralnym zbudowaniem” (Pleś, 2017, s. 8)? Czy jest to jego okupiona cierpieniem droga do osiągnięcia dojrzałości moralnej, a może sposób na uzyskanie mocnej pozycji społecznej? Pozostali mężczyźni łamią dane słowo, ale wobec żon postępują lojalnie. Zarazem, dzieląc się z nimi tajemnicą, wciągają je do udziału w zbrodni. Jako beneficjentki zмовy nie okazują one współczucia szwagierce, lecz pozostają wierne kodeksowi etycznemu, ukierunkowanemu na dobrostan większości. Jak wiadomo:

Kalkulacja *pars pro toto* jest wysoce racjonalna [...]. Powtarza na poziomie intelektualnym to, czego biologia uczyła nas od dawna [...] Ofiara z jednostki dla ratowania wszystkich [...] jest motywem dominującym [...] w

niecodziennych rytuałach. Wzorce takie przekraczają granice postępowania racjonalnego i funkcjonalnego, niosą czysto symboliczne przesłanie (Burkert, 2006, s. 77).

Być może kobiety kierują się omówioną powyżej przez Burkerta zasadą, a może ich działania odbywają się w warunkach rywalizacji mimetycznej (Girard, 1993) i podszyte są narastającym pragnieniem, by przy okazji pozbyć się tej „najlepszej” – najbardziej oddanej, pracowitej, naiwnej i bezbronnej (Agoston-Nikolova, 1994).

Lojalny wobec męskiej wspólnoty murarz też pragnie zachować ukochaną przy życiu⁴ i ominąć niebezpieczeństwo w inny sposób. Nie wiedząc, że oboje zostali zdradzeni, obciąża żonę tak wieloma czasochłonnymi pracami domowymi i polowymi (młócka, zasiew, pranie, gotowanie, bielenie domu, kąpanie dziecka, gotowanie, karmienie, odszukanie zagubionego przed kilkoma laty cielęcia itd.), żeby nie miała ona szans przybyć na budowę jako pierwsza. Kobieta wywiązuje się jednak wzorowo z zadań i zgodnie z oczekiwaniem większości pojawia się na placu z obiadem. Jako pierwsza i jedyna. Mąż na jej widok roni łzę lub dwie, ale – zapytany przez żonę o przyczynę smutku – twierdzi, że płacze z powodu zagubionego w fundamentach ślubnego pierścienia. Wie, jak bardzo jest mu oddana. Wie, że zejdzie w podwaliny, by szukać zguby i otrzeć jego łzę. Czym jest ta łza? Antycypacją funeralnej straty, wyrazem współczucia dla żony, własnej bezsilności, dezorientacji moralnej, boleśnie doświadczonego cynizmu pobratymców? Czy jest to łza po utraconej niewinności (Pleśu, 2017, ss. 123–132)?

W zaistniałej sytuacji zachowanie skazanej regulowane jest przez wartości przewidziane dla niej przez system patriarchalny – uległość wobec mężczyzny i serwilna (macierzyńska?) wobec niego postawa. Współgra z tym swoista afordancja (Klawiter, 2012) ze strony kamiennego fundamentu, którego forma zdaje się zapraszać kobietę do zejścia. Wąski przesmyk w murze bohaterka ocenia jako sobie dostępny, służący do wślizgnięcia się. Szczupła i zwinna, gotowa jest odpowiedzieć swym ciałem na możliwości, które on stwarza.

Gdy dziewczyna schodzi w podwaliny budowli, by szukać pierścienia, do akcji włączają się budowniczcy. Następuje szybkie wmurowanie ofiary, zimna zbrodnia, bez uroczystego sztafażu, modlitw, zaklęć, świadków. Kobieta początkowo niedowierza, że to koniec. Kiedy wreszcie dociera do niej groza sytuacji, podejmuje nieudaną próbę negocjowania. Argumenty są poważne – dziecko w jej łonie (wersja rumuńska), niemowlę karmione piersią w domu (wersje bułgarskie, albańskie, serbskie, macedońskie, chorwackie, itd.), kłątwa (wersja grecka). To wszystko jednak za mało, by wyblagać zmianę decyzji. Budowniczcy przejawiają odrobinę

⁴ W wariantach greckich tak nie jest; wybiera on śmierć żony, gdyż jest ona „zastępowalna”, w odróżnieniu od siostry czy matki.

litości, pozostawiając w murze szczelinę, by mogła w ten sposób karmić piersią swoje dziecko (zawsze płci męskiej) lub patrzeć na ludzi. Czy w ten perwersyjny sposób okazują hołd karmicielskiej roli *kourotrophos* [tej, która karmi chłopców] (Yalom, 2012, s.30)? Albo wszechwidzącemu i łaskawemu oku bogini? Czy też ulegają wynikającym z płci kulturowej przesądom co do natury kobiecej predyspozycji do bycia używaną? Jeśli odnieść przywołaną tu psychologiczną kategorię afordancji (Gibson, 1977) do podporządkowanych utylitaryzmowi relacji międzyludzkich, można uchwycić mechanizm i logikę męskiej przemocy wobec kobiet. Tak jak krzesło zaprasza człowieka, by na nim usiąść, tak kobieta w opisywanej tu sytuacji zdaje się „zapraszać”, by jej użyto jako źródła pokarmu, tworzywa budowlanego, „tkanki łącznej”.

W świecie przedstawionym dająca dostęp do powietrza szczelina przedłuża agonię kobiety. Gasnąc, lamentuje ona nad losem swojego dziecka, aż wreszcie cichnie. Po jej śmierci osierocony potomek zlizuje spływający po ścianie budowli matczyzny pokarm. Z czasem staje się on łatwo dostępnym lekiem dla cierpiących na brak laktacji kobiet, a zarazem świadectwem rezurekcyjnej obecności nekropersony, która poprzez swój dar zachowuje żywą relację ze światem zewnętrznym (por. Domańska, 2017, ss. 57–59).



Il. 1. Figura Wielkiej Matki z Muzeum Archeologicznego w Skopju. Fot. G. Szwat-Gyłybowa.

W analizowanych tu utworach ludowych światy mężczyzn i kobiet to odrębne rzeczywistości. Mężczyźni wykonują pożyteczne dla wspólnoty dzieła, ciesząc się

społecznym prestiżem, a ich rzemiosło uchodzi za wymagające wielkich kompetencji. Postrzegani są jako wybrańcy obdarzeni wyjątkowym rozumem, umiejętnościami manualnymi i magicznymi, którzy opanowali tajemnice dobrego początku i szczęśliwego końca swych działań (Николов, 2008, s. 345; Бонева, 1980, ss. 48–49). Zajmując w społeczeństwie pozycję dominującą, realizują patriarchalną zasadę pełnej kontroli (Krzak, 2007, s. 195). Z kolei kobiety sprawują pieczę nad domostwem, polem, dziećmi, zachowując w tej sferze względną, uwarunkowaną indywidualnie autonomię. Żyją w podległości, którą one same przyjmują jako „naturalny” stan rzeczy. Relikty matriarchatu kultywują nieświadomie, jako piastunki i „kapłanki” ogniska domowego (Krzak, 2007). Ich łono jest domem, dom łonem, co w spektakularny sposób ilustruje m.in. słynna neolityczna figurka Wielkiej Matki z Muzeum Archeologicznego w Skopju (il. 1). Do tego artefaktu jeszcze nawiążę.

Władza ojców i mężów jest dla nich normą, źródłem cierpienia, ale i ewentualnych beneficjów, ułatwiających przetrwanie. Kryzys budowlany, którego ofiarami padają najpierw mężczyźni, stopniowo rozlewa się na całą wspólnotę. We wcześniej skonsolidowanej męskiej grupie pojawia się rozdrażnienie, lęk, nieufność. Jak udowodnił Girard, w takich sytuacjach w społeczeństwach archaicznych wyłonienie kozła ofiarnego bywało skutecznym sposobem przywrócenia ładu społecznego; z reguły w jego centrum aksjologicznym stawiano wtedy ofiarę – jako figurę *post mortem* poddaną sakralizacji (Girard, 1987). Czy tak się stało również w balladowym „miejscu X”?

Wznoszona przez mężczyzn budowla z kamienia symbolizuje w świecie przedstawionym kreację nowego porządku. Istotna jest tu sama materia:

W symbolice wszystkich ludów kamień – trwały, ciężki, solidny, niepodzielny, był zawsze oznaką siły, stabilności i pewności oparcia oraz źródłem życia i płodności. Filon mówił nawet o kamieniach „obdarzonych duszą”. W Egipcie był symbolem wieczności. Kiedy ciało człowieka uległo rozkładowi, podobizna człowieka utrwalona w kamieniu oraz wyryte imię nadal mogły żyć. Wierzono, że kamienie magazynują ciepło, zimno, wodę i (jako klejnoty) światło (Tresidder, 2001, s. 69).

Majstrzy budują jednak z kamienia ciosanego, co zmienia naturę tego tworzywa. Kamień nieobrobiony uchodził m.in. w żydowskiej starożytności za obupłciowy, zaś obrobiony – w zależności od kształtu – za męski (w formie stożka) lub żeński (w formie prostopadłościanu) (Kopaliński, 1990, s. 140). W Starym Testamencie w odróżnieniu od szlachetnego kamienia nieobrabianego, który nadawał się na ołtarz, ten poddany ludzkiemu działaniu uchodził za splugawiony, zaś roztrzaskany głaz stawał się symbolem niewoli i ciemności, chaosu, rozpadu, anarchii, rozkładu psychicznego i śmierci (Kopaliński, 1990, ss. 139–143).

Katastrofa budowlana wyśpiewana w utworze może być więc interpretowana właśnie jako efekt niefortunnego męskiego kreacjonizmu, który bez udziału substratu kobiecego jest skazany na niepowodzenie. Alan Dundes interpretuje ten aspekt narracji o wmurowanej kobiecie z perspektywy psychoanalizy, wydobywając symbolikę rozpadającej się budowli właśnie jako konceptualizację traumy bezpłodnego męskiego „łona” (Dundes, 1996, ss. 185–206). W tym ujęciu wmurowanie kobiety oznacza wprowadzenie jej do sztucznej pseudo-macicy, nieudolnie imitującej funkcje macierzyńskie, a w istocie śmiercionośnej (Dundes, 1996, ss. 200–201). Te naśladujące procesy biologiczne działania budowniczych, którym towarzyszą ich aspiracje do imponowania światu „wieczną erekcją”, zdaniem Dundesa są podszyte kompleksami wobec kobiet i poczuciem bezsilności, które rodzą przemoc wobec ich ciał (Dundes, 1996, s. 201).

Czy zatem przywoływane teksty folkloru mogą być interpretowane jako ilustracja jakiegoś odległego etapu przejściowego między jeszcze słabym patriarchatem i już słabym matriarchatem, gdy ten pierwszy cierpi na lęk kompetencyjny i brak przepływu energii życiowej, a ten drugi zatracił się w służbie życiu?

W sukurs tej interpretacji przyjść by mogło przywołanie symboliki kamienia jako żeńskiej praprzyczyny⁵ (Kopaliński, 139). W przypadku wielu wariantów omawianej tu ballady, kobieta schodzi w podziemia budowli, gdzie naturalny grunt spotyka się z kamiennym tworem ludzkich rąk. Bohaterka trafia więc do przestrzeni jaskiniopodobnej, usytuowanej na styku świata natury i kultury. To inne miejsce niż więzienie w wieży, czy odizolowana na wyspie twierdza, gdzie tkwią wyniesione wysoko, a skazane na separację kobiety ze świata baśni. Jaskinia, o której mowa, w kulturach archaicznych pozostawała symbolem wieloznacznym: „siedziby wiatru i deszczu, symbolem świątyni; grobu, (zejścia do) świata podziemnego; zmartwychwstania, (...) złudzeń świata tego, tajemnicy, matki, macicy, vulwy, miłości płciowej, płodności, narodzin, miejsca narodzin bogów i bohaterów, nieśmiertelności”⁶ (Kopaliński, 1990, s. 117). To miejsce tajemniczych przepływów, przemian, metamorfoz i transsubstancjacji, które mogą być interpretowane na wiele sposobów (Krzak, 2007, ss. 78–79). Z tą gmatwaniną znaczeń mamy do czynienia w przypadku artefaktów z najodleglejszych krańców świata. I tak na przykład Krzak pisze o megalitycznych dolmanach Kaukazu, które interpretuje w następujący sposób:

⁵ Skojarzenia z epoką matriarchatu przynoszą wyobrażenia kamieni jako kości Wielkiej Matki-Ziemi (Krzak, 2007, s. 78).

⁶ „Wielka Macierz Bogów Kybele schodzi wiosną do pieczary, by wyprowadzić swego syna i kochanka Attisa ze świata podziemnego. Podobnie Demeter (...)” (Kopaliński, 1990, s. 119).

Są to symboliczne reprezentacje aktu płciowego. Dolmeny rozwijały się pod koniec neolitu. W świetle światowego folkloru reprezentowały one kobietę i kobiecość. W dodatku na frontowych płytach tych grobowców występowała para wypukłości obrazująca piersi kobiece. W takiej płycie zarazem był wybity niewielki otwór, tzw. świetlik, który był zatykany czopem, nierzadko w kształcie fallusa (Krzak, 2007, s. 95).

Kamienne wypukłości i świetlik symbolizujące w dolmenach cechy płciowe, wskazują na biologiczne i bezosobowe atrybuty kobiecości. W pieśniach Europy Południowo-Wschodniej twarz kobiety wmurowanej, będąca znakiem konkretnej osoby, również jest niewidoczna, przesłania ją mur, a pozostawiona szczelina ukazuje jedynie piersi, czasem oczy. Ciekawą być może koincydencją jest to, iż w dobie średniowiecza w kulturach chrześcijańskich (cały badany przez nas obszar formalnie należał do tego kręgu do momentu ekspansji osmańskiej) szczelina symbolizowała życiodajną ranę Chrystusa. Czy to wystarczające podobieństwo, by dopuszczać, iż wmurowana dziewczyna, uosobienie tych kobiecych cnót, które patriariat pozostawił sobie po matriarchacie, mogła uchodzić za postać chrystomimetyczną? Czy pośmiertna przemiana jej ciała w niosący uzdrowienie płyn to ludowa parafraza sakramentu eucharystii? Czy jest to spauperyzowana ginocentryczna odpowiedź na nowy wzór człowieczeństwa, oferowany przez chrześcijaństwo Pawłowe? Czy też raczej krytyka wyobrażonej kobiecej afordancji, która racjonalizuje sprowadzone na nią nieszczęście? Czy przywoływany w balladach i legendach symbolizm to świadectwo żywotności przesłania matriarchalnego (Krzak, 2007, ss. 124–131), któremu niezmiennie towarzyszy poczucie fatalizmu kobiecego losu? Dlaczego wciąż nie zanika kulturotwórcza siła tego toposu?

Rzecz jasna, nie ma tu miejsca na dowodzenie wpływu toposu wmurowanej kobiety na twórczość artystów nienależących do interesującego nas regionu Europy; wymagałoby to odrębnych pogłębionych studiów, które być może nie byłyby nieuzasadnione (czego dowodem może być m.in. opowiadanie Marguerite Yourcenar *Pokarm śmierci* ze zbioru *Opowieści wschodnie*, 1988). Ryzykując zatem zarzut myślenia asocjacyjnego, chciałabym posłużyć się tu dwoma przykładami fascynującej moim zdaniem zbieżności wyobrażeń artystycznych.

W sztuce dwudziestego wieku feministyczną odpowiedzią na przedstawione wyżej (anachroniczne wydawałoby się) intuicje co do złożoności kobiecej kondycji mogłyby być obrazy i rzeźby francuskiej artystki Louise Bourgeois, autorki m.in. cyklu prac zatytułowanych *Femme maison – Women's House* [Dom kobiet] (1946–1947). Przedstawiają one nagie postaci kobiece, których fragmenty ciał wmontowane zostały w wielkie domy. Budowle te zajmują miejsce ich łona, co nasuwa skojarzenia ze wspomnianą wyżej glinianą figurką Wielkiej Matki.

Czasami blok mieszkalny pojawia się w miejscu serca, kiedy indziej głowy (zob. <https://cdn.ca.emap.com/wp-content/uploads/sites/12/2022/03/architectural-review-reputations-louise-bourgeois-6.jpg>), co ilustrują także rzeźby artystki, w tym słynna *Femme Maison* [Dom kobiet] z 1994 roku. Mike Bal daje brawurową interpretację tych obrazów i rzeźb w swojej książce *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych* (2012). Badaczka metodą powolnych intelektualnych przybliżeń, oscyluje wokół metaforycznego przesłania dzieł artystycznych, w którym „melancholię schwytej w potrzask kobiety przekłada się ze świata uczuć, stylu życia w dziedzinę zmysłów, widzialności” (Bal, 2012, s. 98). Jak pisze Bal:

Istnieją bowiem dwa tłumaczenia, oba niezbędne, a zarazem niemożliwe do pogodzenia ze sobą. Jedno tłumaczenie przechodzi od uczucia, melancholii lub frustracji, do widzialności, przez konkretyzację: przedstawienie postaci uwięzionej wpadającej w pułapkę, w widzialnej, deformujące więzienie; w języku tytułu *maitresse de la maison* również staje się *femme-maison* – dosłowne tłumaczenie angielskiego „housewife”. Drugie tłumaczenie przekłada na powrót to, co widzimy, na język: kobieta, która traci głowę w domu, ponieważ, w chwili Bovariańskiej głupoty, straciła głowę, stała się kobietą bez głowy. Ta wizualna gra słów jest językową grą słów, ale także metaforowaniem, przeniesieniem z dziedziny „słów” i „obrazów” w domenę historyczystycznej liniowości (rysunki 2.2 i 2.3). **Metafora pracuje jednak tylko dlatego, że cały czas utrzymuje się dosłowne znaczenie** wyrażenia „tracić głowę” (Bal, 2012, s. 99; podkreślenie GSG).

Metafora pracuje zatem w omawianych przez Bal dziełach Bourgeois dzięki swoistej aporii. Nie tracąc wieloznaczności, nie przestaje też być dosadną, bo oczywistą alegorią. Ta swoista fragmentaryczna alegoryczność metafory stanowi swego rodzaju oś, wokół której obracają się nasze splątane myśli i uczucia w poczuciu kognitywnego błędu, gdy próbujemy deszyfrować niejasne dla nas przesłanie dzieła artystycznego. Szukając dla opisu tego stanu stosownych słów, Bal stosuje za brytyjskim psychoanalitykiem Christopherem Bollasem kategorię „wiedzy niepomyślanej”, która „odnosi się do tego, czego mamy poczucie, ale wokół czego radykalna myśl może jedynie krążyć, lecz nie przyporządkować temu jednostkowe znaczenie” (Bal, 2012, s. 119) i co polega na swoistym zawieszeniu między aktywną racjonalnością i afektywnością, z ledwie słyszalnymi i zsekularyzowanymi, ale jednak wciąż zrozumiałymi pogłosami dawnej metafizyki (Bal, 2012, ss. 103–123). Tak oto, poszukując sensów wyczuwanej przez nas wieloznaczności, rozpoznajemy w takiej metaforze-obrazie naszą teraźniejszość, jako tę, o którą obrazowi chodziło (Bal, 2012, s. 118). W tej iluminacji kobiecy los odsłania swe niejednoznaczne (w tym autodestrukcyjne) uwarunkowania.

Z kolei w swej książce *Blony umysłu* (2022) Jolanta Brach-Czaina przywołuje epatujące seksizmem dzieło niemieckiego dadaisty Kurta Schwittersa (1887–1948), które zdaje się unaocznić inny aspekt owego kobiecego losu. W swoim domu w Hanowerze w latach 1920–1936 skonstruował „MERZbau”, dzieło, które podczas alianckich nalotów w 1943 roku uległo zniszczeniu. Było to ogromne przedsięwzięcie tworzone metodą kolażu, w którym artysta

konstruował geometryczne bryły (asamblaże) i wypełniał je z pozoru przypadkowymi przedmiotami, twierdząc przy tym, że jego konstrukcje zawierają w sobie wszystko, co miało dla niego znaczenie. Chociaż był pacyfistą i programowo posługiwał się prowokacją artystyczną, dzisiejszy odbiorca, korzystający z zapośredniczonych opisów jego dzieł, konfrontuje się z konceptami artystycznymi niepozbawionymi przemocy:

Kurt Schwitters zabudowywał ukrytą przestrzeń w swoim domu w Hanowerze. Przez lata z kawałków żelaza, drewna i gipsu wznosił tajemniczą konstrukcję architektoniczną. Był to rodzaj wielkiego labiryntu ciągnącego się przez kilka kondygnacji domu. Przymus wznoszenia skomplikowanej struktury wewnętrznej towarzyszył Schwittersowi obsesyjnie przez wiele lat. Nazwał konstrukcję *Katedrą erotycznej rzeźby* albo *Kolumną Merz*. Erotyczną rzeźbą ukrytą w tej katedrze był potłuczony odlew ciała kobiety pomazany czerwoną szminką. Ten fragment konstrukcji artysta pokazywał wtajemniczonym. W ten sposób prowadzone przez lata poważne zadanie budowania ukrytego wnętrza prezentował znajomym jako jarmarczny żart utrzymany w atmosferze erotyczno-sadystycznej (Jolanta, 2022, s. 133).

Trudno powiedzieć, czy ten ukryty w otchłani labiryntu zaskakujący skarb – lichy figurka unaoczniająca zdefragmentowane, „utandetonione” kobiece ciało, uwięzione w wymyślnej konstrukcji architektonicznej – staje się tu po prostu obiektem perwersyjnej erotycznej gry, czy też raczej symbolem kultu tego co kruche i łatwo niszczone. Pewne światło na ten problem może rzucić koncepcja świata poauratycznego Waltera Benjamina. Przez badaczy jego filozofii pojęcie aury utożsamiane jest najczęściej ze sposobem istnienia dzieła sztuki. Czytamy, że „auratyczność, wywodząca się z nieautonomicznego bytu sztuki, pozostającej na służbie kultu lub rytuału, rozumiana jest jako czynnik orzekający o autentyczności i oryginalności dzieła” (Frydryczak, 2002). Pojęciu aury (kojarzone z zapożnaną mistyczną otoczką dzieła) towarzyszy u Benjamina antytetyczne pojęcie śladu; ich wzajemne relacje niemiecki filozof określa w następujący sposób: „Ślad a aura. Ślad jest objawieniem bliskości, tym co ona po sobie zostawia, jakkolwiek byłaby teraz daleko. Aura to objawienie z oddali, jakkolwiek blisko byłoby to, co ją spowodowało. Poprzez ślad zawładamy rzeczą, poprzez aurę to ona nami zawłada” (Benjamin, 2005, s. 493).

Jak zauważa Frydryczak:

Dialektyczne napięcie pojawiające się między dwoma terminami nabiera dodatkowego znaczenia, gdy uznamy, że w warunkach świata poauratycznego w miejsce utraconego doświadczenia (auratycznego) wkracza poszukiwanie śladów. Można zatem założyć, że świat poauratyczny wymaga jednej szczególnie aktywności: poszukiwania i odkrywania „śladów” w celu ich zachowania, a poprzez to odzyskania aury, choćby w szczątkowej lub „śladowej” postaci” (Frydryczak, 2002, s. 32).

Czy topos wmurowanej kobiety pozostaje śladem dawnego doświadczenia auratycznego, które – choć odkształcone – nie uległo zatraceniu i zachowuje swą moc porządkowania

ludzkich spraw wedle jakiegoś zniewalającego wzoru, który czyni kobiety (jak w wierszu Szymborskiej) bezsilnymi siłaczkami?

Mam świadomość, że konceptów Benjamina można tu użyć jedynie metaforycznie, niemniej wydają się one funkcjonalne w naszych próbach przybliżenia specyfiki doświadczanego przez badaczy (nas samych i naszych poprzedników) dysonansu poznawczego, który wynika z napięcia między nieosiągalną dla nas „aurą” toposu i widzialnym kulturowym „śladem” wmurowania kobiety, noszącym atrybuty dawnej sakralności, a tym samym zapoznanej „zbiorowej mądrości”. Czy to z tego powodu nadal pozostaje on obiektem zainteresowania pisarzy i artystów? Czy dokonania twórców XIX i XX wieku przypominają „*Étuis*, pokrowce i futerały otulające sprzęty w mieszczańskim domu zeszłego stulecia”, które, jak pisze Benjamin, „były również narzędziami chwytania i przechowywania śladów” (Benjamin, 2005, s. 256). Dlaczego topos ten niepokoi, drażni, śmieszy, u jednych rodzi poczucie wstydu, a u innych dumy? Nasze podejście doskonale ilustrują słowa Andrzeja Zawadzkiego:

Zderzenie filozoficznych koncepcji śladowości z jej literackimi ujęciami pokazuje, że ślad można uznać albo za „skondensowaną obecność”, która paradoksalnie właśnie poprzez fakt oddalenia, dystansu, zakrycia w śladzie i poprzez ślad jest obecna pełniej, bardziej intensywnie, a – by odwołać się do dyskursu Heideggerowskiego – jej skrytość jest formą jej nieskrytości. Nie jest to zresztą wyłącznie „specjalistyczne” doświadczenie filozoficzne, lecz także potoczne i powszechne doświadczenie egzystencjalne, polegające na tym, że ślady pozostawione przez bliską osobę umarłą wywołują bolesne wrażenie jej szczególnie „mocnej” obecności. Można też uznać ślad za „pustą” obecność, wytwór różnicy, który nieuchronnie wymazuje i zaciera wszelką postać obecności, będącą jedynie „ubocznym efektem” działania śladu. Te dwa jego wymiary i ich dynamiczna koegzystencja, zaświadczone zarówno we współczesnej filozofii, jak i nowoczesnej literaturze, decydują, jak sądzę, o atrakcyjności pojęcia ślad (Zawadzki, 2014, s. 213).

Nie znamy „auratycznego” sensu toposu wmurowania kobiety, ale rzeczywistość w nawiązaniu do niego ewokowana w dziełach wizualnych lub stwarzana przez słowa nie traci przez to swojej realności (Steiner, 2023, ss. 101–169). Przyjrzyjmy się zatem tym ewokacjom.

BIBLIOGRAFIA

- Agoston-Nikolova, E. (1994). *Immured women. Representations of family relationship in Balkan Slavic oral narrative poetry*. University of Groningen.
- Bal, M. (2012). *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik* (M. Bucholc, Tłum.). Narodowe Centrum Kultury.
- Barad, K. (2018). Co jest miarą nicości? Nieskończoność, wirtualność, sprawiedliwość (M. Rogowska-Stangret, Tłum.). W O. Cielemecka & M. Rogowska-Stangret (Red.), *Feministyczne nowe materializmy* (ss. 63–70). E-naukowiec.
- Baudler, G. (1995). *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii* (A. Baniukiewicz, Tłum.). URAEUS.
- Benjamin, W. (2005). *Pasaże* (I. Kania, Tłum.). Wydawnictwo Literackie.
- Bourdieu, P. (2004). *Męska dominacja* (L. Kopciewicz, Tłum.). Oficyna Naukowa
- Bourdieu, P. (2008). *Zmysł praktyczny* (M. Falski, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bourdieu, P. (2009). *Rozum praktyczny. O teorii działania* (J. Stryczyk, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Budzyńska, N. (2020). *Ja nie mam duszy*. ZNAK.
- Burkert, W. (2006). *Stwarzanie świętości. Ślady biologii we wczesnych wierzeniach religijnych* (L. Trzcionkowski, Tłum.). Homini.
- Burkert W. (1987). *The Problem of Ritual Killing*. In: W. Burkert, R. Girard, J. Z. Smith, *Ritual Killing and Cultural Formation*, pp.149-176. Stanford University Press
- Der MERZbau von Kurt Schwitters. (2025, 3 marca). *Merzbau Rekonstruktion*.
<https://merzbaurekonstruktion.com/merzbau.htm>
- Domańska, E. (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. PWN.
- Dotov, D. G., Nie, L., & de Wit, M. M. (2012). Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona (D. Lubiszewski & N. Strehlau, Tłum.). *Avant*, 3(2), 282–295.
- Dundes, A. (1996). The Ballad of “The Walled-up wife”. W A. Dundes (Ed.), *The Walled-up wife. A Casebook* (ss. 185–206). The University of Wisconsin Press.
- Gellner, E. (1991). *Narody i nacjonalizm* (T. Hołówka, Tłum.). PIW.
- Gély-Ghedira, V. (1998). *Le Lait de la Mort. La ballade de l'emmurée et sa fortune littéraire. Anthologie et études réunies par Véronique Gély-Ghedira*. Clermont-Ferrand : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal.
- Gibson, J. J. (1977). The Theory of affordances. In R. Shaw & J. Bransford (Eds.), *Perceiving, acting, and knowing*. Hillsdale.
- Girard, R. (1993). *Sacrum i przemoc* (M. i J. Plecińscy, Tłum.). Brama. Książnica Włoczęgów i Uczonych.
- Girard, R. (1987). *Kozioł ofiarny* (M. Goszczyńska, Tłum.). Wydawnictwo Łódzkie.
- Frydryczak, B. (2002). Waltera Benjamina idea poszukiwania śladów. *Narodowe Centrum Kultury*.

https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/3._beata_frydryczak_-_waltera_benjamina_idea_poszukiwania_sladow.pdf

- Jolanta Córka Ireny Wnuczka Bronisławy Prawnuczka Ludwiki. (2022). *Błony umysłu. Dowody na istnienie*.
- Klawiter, A. (2012). Co ze mną zrobisz, kiedy mnie zobaczysz? Percepcja jako wyszukiwanie ofert (affordances) w otoczeniu. *Avant*, 3(2), 261–266. <https://avant.edu.pl/AK-Co-ze-mna-zrobisz.pdf>
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*. Wiedza Powszechna.
- Krzak, Z. (2007). *Od matriarchatu do patriarchatu*. Wydawnictwo TRIO.
- Kaczor, I. (2015). Ofiary z ludzi w obrzędowości rzymskiej – mamuralia, sacra argeorum, saturnalia, compitalia. *Collectanea Philologica*, 18, 53–64.
- Mossakowski, W. (1998). Sakralne zbrodnie Westalek. W A. Dębiński & M. Kuryłowicz (Red.), *Religia i prawo karne w starożytnym Rzymie* (ss. 108–112). Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Pleśu, A. (2019). *Minima moralia. Elementy etyki odstęp* (A. Zawadzki, Tłum.). Universitas.
- Rogowska-Stangret, M. (2021). *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej. słowo/obraz terytoria*.
- Roux, J.-P. (2013). *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość* (M. Chrobak, Tłum.). Znak.
- Steiner, G. (2023). *Rzeczywiste obecności* (Tłum. O. Kubińska). słowo/obraz terytoria.
- Tresidder, J. (2001) *Symbole i ich znaczenie* (Z. Dalewski, Tłum.). Bertelsmann Media.
- Wawrzyniuk, J. (2016). *Magia ochronna Słowian we wczesnym średniowieczu na ziemiach polskich*. UKSW.
- Yalom, M. (2012). *Historia kobiecych piersi* (A. Kunicka, Tłum.). Wydawnictwo Zielone Drzewo. Instytut Psychologii Zdrowia PTD.
- Yourcenar, M. (1988). *Opowieści wschodnie* (K. Dolatowska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zawadzki, A. (2014). *Obraz i ślad*. WUJ.
- Арнаудов, М. (1920). *Въградена невеста. В Студии върху българските обреди легенди. Сборник за народни умотворения и народопис*, т. 34 (сс. 245–512). Българската академия на науките.
- Бонева, Т. (1980). Професионални строителни обичаи (по материали на Средните Родопи), *Векове*, н. 6, 48-49.
- Николов, И. (2008). София. Строител. В *Митология на човешкото тяло. Антропологичен речник* (345-348), съст. Минчо Георгиев, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.

ALBANIA i ALBAŃCZYCY POZA NIĄ. ŻYJĄCY MUR¹

NA POCZĄTEK: TWIERDZA

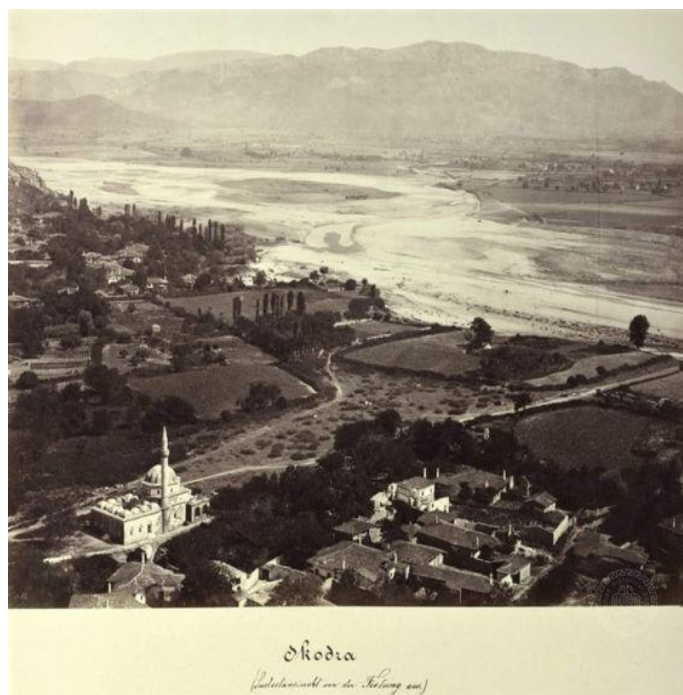
Do twierdzy szkoderskiej można się dostać w zasadzie tylko jedną drogą². Gdy rusza się z dzisiejszego centrum Szkodry, po minięciu dzielnicy Xhabiaj (czyt. Dżabiaj) miasto rozrzedza się, przekształcając w chaotyczne przedmieście. To wrażenie wzmacnia kilka opuszczonych budynków i magazynów usytuowanych w szeregu po jednej stronie szosy. Ta dawna dzielnica Pazari i Vjetër [Stary Bazar] mocno podupadła po drugiej wojnie światowej, choć powstały już plany jej gruntownej rewitalizacji, której częścią ma być także m.in. budowa mariny jachtowej po drugiej strony szosy, nad brzegiem Jeziora Szkoderskiego. Właśnie w tym miejscu od głównego traktu odchodzi w lewo ulica Rruga e Qafës. Najpierw wije się ona w górę, prowadząc do dzielnicy Qafë [Przełęcz], a następnie schodzi po drugim zboczach wzgórza, prowadząc do dwóch małych dzielnic – Ajasem i Tepe. Po obu stronach Rruga e Qafës rozciągają się małe domy, otoczone podwórkami i ogrodzeniami przeważnie z suchego muru, zbudowanego z kamienia pochodzącego z pobliskiego wzgórza. Zadbane ogrody warzywne, winorośl, liczne drzewa owocowe, zwierzęta domowe (głównie kurczaki, ale w jednej zagrodzie też owce), drewniane stodoły, dźwięki i zapachy – to wszystko sprawia wrażenie bycia nie tyle na obrzeżach miasta, lecz na wsi. Tymczasem w tym właśnie miejscu narodziła się współczesna Szkodra.

Rruga e Qafës osiąga szczyt w punkcie siodłowym przełęczy, między położonym na południowym zachodzie majestatycznym wzgórzem, na którym wznosi się twierdza, a znacznie mniejszym wzniesieniem na północnym wschodzie, pokrytym kamieniami i krzakami. Ostał się w tym miejscu mały kamienny most nad nieistniejącym już potokiem i od niego zaczyna się wść w górę Rruga e Kalasë, co poetycko przetłumaczyłbym jako ulica Ku Twierdzy. Po

¹ Dziękuję Monice Sikorskiej za bezcenną pomoc przy redakcji tego tekstu.

² Obserwacje, które stanowią podstawę do tych wstępnych uwag natury antropologicznej i historycznej, miały miejsce podczas badań terenowych przeprowadzonych we wrześniu 2022 roku wraz z dr Marzeną Maciulewicz, której niniejszym dziękuję.

zdobyciu twierdzy szkoderskiej przez Osmanów w 1479 roku³ właśnie na tym zboczu zaczęły się pojawiać pierwsze budowle, które dały początek miastu. Świadczą o tym spisy ludności przeprowadzone pod koniec XV wieku. Rozkwit miasta po tej części wzgórza w czasach osmańskich uzmysławia powstały w latach 1773–1774 Xhamia e Plumbit [meczet Ołowiany]⁴, zawdzięczający swoją nazwę temu, że jego dach okryto płatami ołowiu. Wprawdzie proces ten rozpoczął się wcześniej, wraz z osiedlaniem się na północy Jeziora Szkoderskiego górali schodzących z okolicznych gór, ale dopiero w połowie XIX wieku miasto przeniosło się ostatecznie na to miejsce, na którym leży współcześnie. Zadecydowały o tym zmiana w 1858 roku biegu rzeki Drin, która do tego czasu płynęła znacznie dalej na południe, a czego skutkiem stały się powtarzające się cyklicznie powodzie, oraz przeprowadzka w 1865 roku całej administracji osmańskiej z twierdzy do nowych budynków w mieście (zob. il. 1 i 2).



Il.1. Widok z twierdzy na dawną Szkodre z Xhamia e Plumbit (w lewym dolnym rogu) na zdjęciu Josefa Székelego z 1863 roku.

Źródło: http://www.albanianphotography.net/szekely/szekely_files/vlb_images1/vues_iv41059.jpg

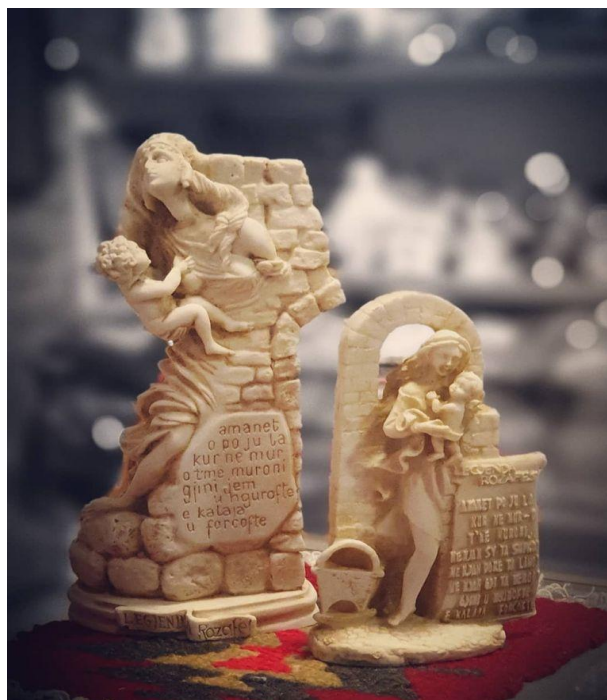
³ Można się domyślić, że ulica powstała w okresie osmańskim, skoro w jej nazwie pojawia się słowo *kala*, czyli zapożyczenie od osmańskiego *kale* (قلعه), co jest z kolei zapożyczeniem od arabskiego *qalʿa* (قَلْعَة) i perskiego *qalʿe* (قلعه), a oznacza twierdzę, zamek, wzniesienie.

⁴ Xhamia e Plumbit to bez wątpienia jeden z najważniejszych zabytków kultury i sztuki islamskiej w Albanii. Do 1995 roku był największym miejskim meczetem w kraju. Usytuowanemu obecnie na uboczu zabytkowi grozi płynący nieopodal Drin. Jego wody podmywają już fundamenty, a w ostatnich latach kilka razy zdarzało się, że zalewały meczet niemal do połowy. Podjęto rozległe prace konserwatorskie, ale sytuacja jest wciąż daleka od dobrej.



Il. 2. Xhamia e Plumbit współcześnie
(widoczny jest brak minaretu, który uległ zniszczeniu wskutek uderzenia piorunu w 1967 roku).
Fot. Rigels Halili, 2022.

Wijąc się ostro, Rruga e Kalasë wznosi się w górę z około 10 m do 130 m nad poziomem morza, więc wejście do twierdzy może stanowić nie lada wyczyn. W 1936 roku władze miejskie zasypały drogę żwirem, a po II wojnie światowej wyłożono bruk kamienny, dodając także balustrady. Kilka lat temu drogę wyremontowano, powstał również parking dla małych samochodów, usytuowany blisko murów twierdzy. Autobusy i furgonetki muszą jednak parkować na dole, na początku Rruga e Qafës. Opiekę i nadzór nad niemal dziewięciohektarowym terenem twierdzy sprawuje Ministerstwo Kultury, ale Muzeum Twierdzy Rozafy usytuowane w tzw. Kapitenerii, na trzecim i najwyższym położonym dziedzińcu, jest oddziałem Historycznego Muzeum w Szkodrze i jest instytucją miejską. Zatem zwiedzających obowiązują dwa bilety i wystarczy krótka rozmowa ze sprzedawcami, by się przekonać, jak nienaturalny jest ten podział i do jakich kompetencyjnych animozji prowadzi. Wdrapując się na górę, mija się kilka stoisk z pamiątkami. Gros z nich stanowią produkowane w Chinach plastikowe i metalowe odznaki z napisem Shkodra lub z konturami twierdzy albo ceramiczne talerze produkcji tureckiej. Jednak obok tych kurzozbieraczy leżą także produkty rękodzielnicze nawiązujące ogólnie do estetyki i symboliki albańskiej kultury ludowej, co widać po dominacji czerni i czerwieni. Jest to pierwsze miejsce, gdzie zwiedzający trafiają na podobiznę młodej kobiety karmiącej dziecko z napisem *Rozafa* pod spodem (il. 3). Tak właśnie stykają się po raz pierwszy z wmurowaną, rzadko kiedy zwracając uwagę, że umieszczony gdzieś na tej pamiątce znajduje się także napis „Made in China”.



Il. 3. Suvenir z postacią Rozafy.

Źródło: Souvenir Shop Avenue (31 lipca 2019). #rozafati #legjendaerozafes Facebook.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2606976342666233&id=1526031387427406&set=a.1529090477121497>

Brakuje tablicy o tym informującej, więc zwiedzający nie wiedzą, że, gdy tylko przechodzą przez pierwszą bramę twierdzy, zaczynają stąpać po brukowanej ścieżce o nazwie Rruga Rozafa [ulica Rozafy]. W dalszej części tekstu omówię szereg zagadnień związanych z tym imieniem, tutaj więc zaznaczam tylko jego obecność już przy wejściu do twierdzy. Albański etnograf Hamdi Bushati, autor monumentalnego dzieła o Szkodrze, zwraca uwagę, iż nad tą bramą zachowały się pozostałości płaskorzeźby, najprawdopodobniej lwa Św. Marka, będącej świadectwem panowania Wenecjan nad miastem i całą okolicą w latach 1396–1479 (Bushati, 2015, s. 162). Tuż za bramą, po północnej stronie, usytuowanych jest kilka stanowisk armatnich – najprawdopodobniej zbudowanych podczas rządów rodziny Bushati (znanej też pod turecką nazwą jako Bushatlli) w paszałyku szkoderskim w latach 1753–1831. Te wielkie armaty osmańskie, tak jak niemal cały dobytek znajdujący się na terenie twierdzy, zabrało ze sobą wojsko czarnogórskie w 1913 roku, gdy zmuszone przez wielkie mocarstwa do opuszczenia zajętej kilka miesięcy wcześniej Szkodry, wycofało się z miasta, uprzednio paląc także szkoderski bazar (Bushati, 2015, s. 162). Była to ostatnia bitwa w ciągu długiej rywalizacji o to miasto między Czarnogórcami i Albańczykami. Zresztą jeden z najwybitniejszych przedstawicieli rodziny Bushatich, Kara Mahmud Pasha, poległ właśnie podczas przegranej przez jego wojsko bitwy pod Krusami 22 września 1796 roku, kiedy

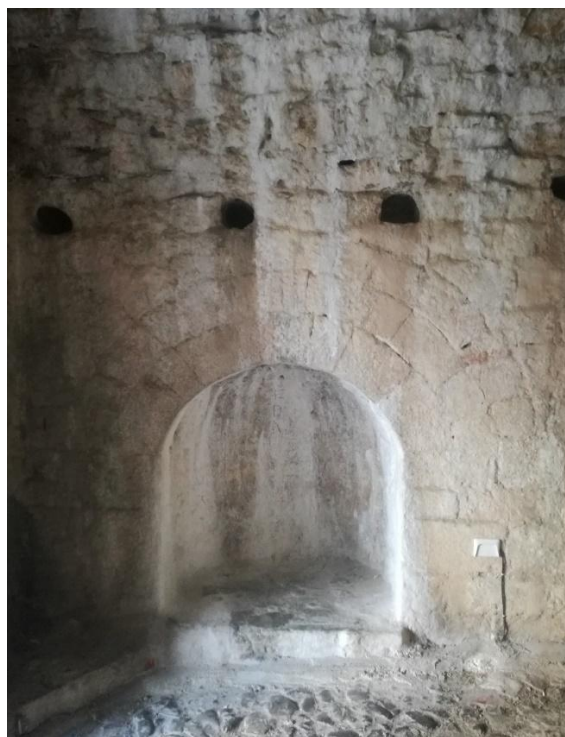
próbował podporządkować rody Bjelopavlicich i Piperich i otworzyć drogę do zdobycia Cetynii.

Wielu nie zwraca uwagi na umieszczony w ramce nad drugą bramą symbol lilii (il. 4). Bushati wspomina o niej jako o pomalowanym kwiecie, ale nie rozwodzi się długo nad jego znaczeniem. A jest to wyraźnie *fleur-de-lis* i, biorąc pod uwagę, że tę część twierdzy, czyli barbakan, rozbudowali Wenecjanie (głównie w latach 1407–1414, choć prace zakończono ostatecznie w 1468 roku), można ten symbol uznać za nawiązanie do krzyża weneckiego, tudzież lilii weneckiej. Dla Wenecjan był to symbol lojalności, mocy i mądrości. Mimo podobieństwa z pewnością nie jest to *fleur-de-lis* widniejący na herbie Karola I Andegaweńskiego, króla Sycylii w latach 1265–1285, a także proklamowanego króla Albanii w latach 1272–1274, czy na herbie albańskiej arystokratycznej rodziny Topiów (od 1329 roku), nawiązującej do dziedzictwa andegaweńskiego. Nie sposób powiązać ich ze Szkodą, ponieważ nigdy nią nie władali. Na ogół jednak zwiedzających i oprowadzających ich przewodników mało interesują te historyczne ciekawostki. Szybko przesuwać się oni w stronę drugiej bramy i rozpoczynającej się tuż za nią galerii, by zatrzymać się przy pierwszej z wnek po lewej stronie. Trudno jednoznacznie wywnioskować, jaka była pierwotnie jej funkcja. Z pewnością nie służyła jako stanowisko dla straży, ponieważ jej wysokość w najwyższym punkcie nie przekracza 120 cm, a głębokość 70 cm. Zresztą po drugiej stronie galerii, tj. w murze zewnętrznym, znajdują się jeszcze trzy bardzo podobne wnęki.



Il. 4. *Fleur-de-lis* nad drugą bramą twierdzy szkoderskiej.
Fot. Rigels Halili, 2022.

Można przypuszczać, że wnęki służyły zbieraniu wody ciekącej z wyższych pokładów, o czym mogą świadczyć ślady po strugach na wysokości wszystkich ścian oraz rząd dziur w nich (il. 5). Mógł to być system zbierania deszczówki, która w przypadku twierdzy szkoderskiej była niezwykle cenna, gdyż brakowało w niej studni. Trudno jednak jednoznacznie to stwierdzić. Widać wyraźnie, że cała galeria musiała kiedyś być malowana na biało, zapewne gaszonym wapnem, które zdążyło już wyblaknąć. Natomiast od razu dają się zauważyć wyraźne, nieco bielsze strugi ciągnące się od sufitu przez otynkowaną ścianę wnęki aż po wyłożoną brukiem ścieżkę. Nie sposób również nie zwrócić uwagi na ślady po parafinie na wygładzonym zaprawą podłożu wnęki, co oznacza, że całkiem niedawno i przez dłuższy czas stały tam palące się świece.



Il. 5. Wnęka za drugą bramą twierdzy szkoderskiej.
Fot. Rigels Halili, 2022.

Nie każdy zwiedzający zatrzymuje się przed wnęką, natomiast czynią to niemal zawsze zorganizowane grupy z przewodnikiem. Dla nich jest to wręcz pierwszy przystanek na trasie zwiedzania twierdzy i niewątpliwie to świadomy wybór prowadzących. Zazwyczaj taki prowadzący zatrzymuje się tuż przy wnęcie, pozwala grupie na chwilę odsapnąć po wspinaczce i ustawić się w półkole, a potem zaczyna snuć opowieść (il. 6).



Il. 6. Grupa słuchająca opowieści o wmurowaniu.
Fot. Rigels Halili, 2022.

Tym, którzy pieśń znają z lektur szkolnych, przypomina, a mniej obeznanym turystom przedstawia przebieg wydarzeń w niej zawartych. Zaczyna więc od wzmianki o trzech braciach budowniczych i ich trzyletnich zmaganiach z budową murów. Potem przytacza ich przysięgę, przy czym robi dygresję, by opowiedzieć, czym w dawnej kulturze albańskiej była *besa*⁵, a w końcu skupia uwagę obecnych ostatnią prośbą młodej matki i żony trzeciego z braci tuż przed jej wmurowaniem. Punktem kulminacyjnym opowieści nie jest ofiara młodej kobiety, lecz to, co nastąpiło później, a co zawierają ostatnie wiersze kilku wariantów pieśni. Otóż wspomina o tym, że w miejscu wmurowania pojawiło się źródło, z którego niczym białe mleko wytrysnęły łzy wmurowanej kobiety. Wierzono, a wielu nadal wierzy, że ów płyn ma moc życiodajną i leczniczą. Właśnie przy tej wnęce nieustannie cieknie po ścianie biała woda, którą ludzie potem zbierają. Często zaś w geście błagalnym palą tam świece, a ich pozostałości widać gołym okiem. Zatem, w wykonaniu przewodnika toczy się swoiste przedstawienie, w którym dawna pieśń o wmurowaniu zostaje sprowadzona do ciekawostki turystycznej.

⁵ *Besa* była jednym z najważniejszych mechanizmów regulujących życie społeczne wśród Albańczyków i do dziś otacza ją szacunek i aura doniosłości. Mogła być domeną jednostki, rodziny, rodu, wioski, całego regionu, czy nawet zrzeszenia rodów. Podkreśla się często, że była kluczowym elementem w przypadkach zabójstw i następującej po nich zemsty rodowej, lecz w rzeczywistości była instytucją regulującą wiele wymiarów życia społecznego. Było to połączenie słowa wypowiedanego, przysięgi, obrzędu, odwołania się do Boga, Biblii czy Koranu, choć wcale nie musiało tak być, oraz honorowego zobowiązania się jednostki, czy grupy społecznej. Najczęściej tłumaczy się to pojęcie jako „dane słowo”, innym razem jak „przysięga”, a jeszcze inaczej jako „kłać się Bogiem”, lub „kłać się na Boga”. Żadne z nich niestety nie oddaje w pełni istoty tej zinstytucjonalizowanej zwyczajem praktyki społecznej. Z tego powodu postanowiłem zachować to słowo w oryginale i przez to stosować takie określenia, jak zakładać/zawrzeć/dotrzymać tudzież złamać *besę*.

Ten swoisty spektakl powtarzany niemal rytualnie przy każdej grupie zwiedzających stanowi dobitne świadectwo procesu, w ramach którego dobra kultury stają się atrakcyjnym produktem dla masowej turystyki. Podróże, które jeszcze do niedawna były domeną nielicznych i były podejmowane przede wszystkim z pobudek edukacyjnych, jako ważne narzędzie inicjacji kulturowej, jawią się współcześnie jako wyjazdy, wypadki czy odskocznie, których celem ma być przyjemność. Temu masowemu już wypełnianiu czasu próżniaczego, by przywołać klasyczną kategorię Thorsteina Veblena, w wielu przypadkach towarzyszą utowarowienie kultury i egzotyzacja. Obiekty, dobra kulturalne i przeżycia kultury duchowej można nie tylko poznać i studiować, ale także nabyć, kupić, sprzedać czy kolekcjonować. Sprowadzanie pieśni o wmurowaniu, czyli legendy o powstaniu twierdzy, do widoku pozostałości kilku strug wody we wnęce w murze to nic innego jak przykład tego utowarowienia połączonego z egzotyzacją. Tym samym pieśń staje się chwytliwa, a jej przesłanie staje się komponentem dość prostego i łatwego w odbiorze przekazu. Brakuje tu refleksji, pochylenia się nad tragicznym losem młodej kobiety, zastanowienia się nad zasadnością jej ofiary. Istotniejsze jest spojrzenie na wnękę, a rzeczą jeszcze ważniejszą jest zrobienie sobie zdjęć na jej tle, czyli to, co Susan Sontag określiła już dawno jako „rytuał społeczny, ochronę przed lękiem i narzędzie władzy” (Sontag, 2009, s. 15).

Wielu jednak w Szkodrze spogląda krytycznie na te praktyki. Zapytany o wnękę i jej wykorzystanie w przemyśle turystycznym kustosz Muzeum Twierdzy Rozafy wypowiedział się dość jednoznacznie. Dla pracowników twierdzy walka z regularnie pojawiającymi się świeczkami, zwłaszcza w okresie świąt towarzyszących końcowi roku kalendarzowego, graniczy z udręką. Dla kustosza, zawodowego historyka i archiwisty, uczynienie wnęki miejscem odprawiania obrzędów magicznych stanowi wypaczenie historycznej wagi tak istotnego zabytku, jakim jest szkoderska twierdza. Całą bogatą historię tego miejsca, kluczową rolę, jaką odegrało ono w dziejach miasta, kraju i regionu, wreszcie jego doniosłość sprowadza się do legendy o wmurowaniu i wnęki w murze. Nauczanie i edukację historyczną zastąpiły zatem prosta opowieść oraz „rytualne zabobony i turystyczne mrzonki”. Tym samym przeinacza się dzieje i obraz twierdzy, „a kultura banalnie”. Owszem, kustosz uznał pieśń za ważny element kultury tego miejsca, ale „legenda nie może zastąpić historii, ponieważ niewiele ma z nią wspólnego”⁶.

Czy należy tak jednoznacznie potępiać połączenie pieśni o wmurowaniu, praktyk magicznych i masowej turystyki? Z pewnością zjawisko jest warte podjęcia próby jego

⁶ Rozmowa autora z kustoszem Muzeum Twierdzy Rozafy z września 2022 roku.

zrozumienia. Wypowiedź kustosza, wygłoszona wyraźnie z pozycji edukatora, jest częścią tej kulturalnej mozaiki postaw i praktyk społecznych. Jak sam zaznaczył w rozmowie, jego opinia wynika wyłącznie z pobudek edukacyjnych i kieruje się on z troską o dobro wspólne i rozwój kulturowy miasta. Tyle tylko, że wypowiedź ta zamyka się w ramach diagnozy społecznej, nie zmieni ona rzeczywistości ani też nie sprawi, że ludzie przestaną palić świecek we wnęce.

Zresztą to nie jedyne praktyki magiczne, które mają miejsce na terenie twierdzy lub w jej pobliżu. Z podobną niechęcią kustosz wypowiedział się także o zwyczaju zawiązywania supełków z pasków lub nitek z białej tkaniny, przeważnie bawełnianej, na gałęziach drzew rosnących na zboczu, na którym wije się Ruga e Kalasë, czyli droga prowadząca do bramy twierdzy. Zbieranie wody we wnęce i palenie tam świeczek ma pomóc kobietom zająć w ciąży, natomiast zawiązanie supełka na drzewie ma przynieść pomyślność w małżeństwie oraz w sprawach domowych. Wspomniany wcześniej Hamdi Bushati pisał o dawnym zwyczaju zawiązywania białych nitek na metalowych przesłach ogrodzenia grobu Kai Hanem. Choć nie ma co do tego pewności, na podstawie pośrednich poszlak Bushati stawia hipotezę, że Kaja Hanem była matką Mustafy Paszy Bushatliego, ostatniego z dynastii Bushatlich władającego paszalykiem szkoderskim. Wyrzeźbiony z białego marmuru i otoczony metalowym ogrodzeniem w kształcie domku grób znajdował się po prawej stronie Ruga e Kalasë, nieopodal bramy twierdzy. Zniszczono go w 1967 roku na fali zainicjowanej przez władze komunistyczne walki ze wszelkimi przejawami religii. Został jednak odtworzony po upadku komunizmu, choć kunsztem znacząco odbiega od oryginału. Bushati przełożył także znajdujący się na grobie napis, zgodnie z którym Gjyslim Kaja Hanem zmarła w roku 1828 (Bushati, 2015, s. 161)⁷.

Cel i intencje uprawiających oba te obrzędy są jasne: są to prośby błagalne. Ponadto rzeczą istotną jest biały kolor zarówno nitek zawiązywanych dawniej na ogrodzeniu grobu Kai Hanem, jak i tych pojawiających się obecnie na drzewach. Ta barwa symbolizuje niewinność i czystość, więc jej obecność w tych obrzędach wydaje się oczywista, jeśli weźmiemy pod uwagę, że prośby są wnoszone przez młode kobiety pragnące zostać matkami lub w ich intencji. Można jednak przypuszczać, że nawiązują one do białego mleka wmurowanej – tak jak kolor wnętrza, a nawet barwa świeczek. Obrzędy odbywają się w intencji kobiet, doczekania się potomstwa i dobrostanu ogniska domowego, a są to trzy kategorie, które znajdują uosobienie

⁷ Tuż przy ostatnim zakręcie, gdy droga prowadzi już wprost do bramy twierdzy, do dziś zachowały się ruiny także innego grobowca (tzw. *turbe* lub po albańsku *tyrbe*) Mujo Baby. Ów Mujo Baba był derwiszem, który słynął z pobożności i cudownego leczenia ludzi. Sam zebrał kamienie na swoje *turbe*, które po jego śmierci stało się miejscem pielgrzymowania. Jak pisze Bushati, grób został zniszczony w 1914 roku przez włoskich żołnierzy zachęconych do tego przez kilku szkoderskich (lecz niemuzułmańskich) rzeźmieszków.

w postaci matki. Nie dziwi zatem fakt, że prośby błagalne są skierowane zarówno do wmurowanej, jak i do Kai Hanem. Obie były matkami. Obie zatem stają się w ramach tych obrzędów i praktyk patronkami odnowy życia, figurami pomocy symbolicznej tam, gdzie zawiodły wszelkie, by tak rzec, inne ziemskie sposoby. Ich rola nie ogranicza się jednak tylko do pozycji gwarantki skuteczności przeprowadzonych obrzędów. Można bowiem praktyki te zinterpretować także jako wyraz uznania i zaufania wobec tych dwóch matek patronek. To zarówno prośba błagalna wznoszona w danej sprawie i podparta wiarą w jej skuteczność, jak i wyraz uznania i świadectwo wysokiej pozycji tych dwóch kobiet w lokalnym pejzażu sacrum.

W Szkodrze żyją przedstawiciele wszystkich wyznań religijnych w Albanii, jednak nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy przynależność wyznaniowa praktykujących wpływa na stosowanie obrzędów i praktyk, o których jest tutaj mowa. Z badań terenowych wyłania się raczej inna linia podziału między osobami, które po nie sięgają, a osobami, które je odrzucają. Decydują o tym pozycja społeczna, poziom edukacji oraz wiek. Nie ulega natomiast wątpliwości, że praktykują je przede wszystkim starsze kobiety, co zresztą wydaje się rzeczą zrozumiałą, zważywszy na intencjonalność opisanych praktyk.

Na tym tle rysuje się pewna paralela z inną czynnością magiczną, którą można napotkać powszechnie nie tylko w Albanii, ale też na całych Bałkanach, a którą również można zaliczyć do prośb błagalnych. Chodzi tu o tzw. *kurban*, czyli złożenie w ofierze zwierzęcia, zazwyczaj koguta lub barana, którego krwią polewa się fundamenty mającego się budować domu, a mięso jest spożywane podczas wspólnej uczty. Mimo że zwyczaj bywa sporadycznie potępiany przez duchownych lub inne świeckie osoby, a współczesne techniki budowy domu niewiele mają wspólnego z dawnymi sposobami, wielu ludzi bez względu na wyznanie wciąż organizuje tę ceremonię. Jej ramy jednak nie są sztywne ani jednoznacznie usankcjonowane, chodzi tu raczej o luźne celebrowanie w myśl zasady: tak robiono dawniej, trzeba tak i dziś. Konieczna jednak jest obecność krwi zwierzęcia.

Badacze wnioskują, że w przypadku tej ceremonii aspekt społeczny przewyższa już aspekt magiczny. Bardziej niż o zabezpieczenie przyszłości domu przed nieznanymi, a potencjalnie szkodliwymi mocami chodzi o pokazanie powagi swoich zamiarów oraz, co nie jest bez znaczenia, także o udobruchanie budowniczych (Sikimić & Hristov, 2007). Niewątpliwie jest to istotne przekształcenie znaczeniowe, ale nie oznacza ono zaniku mechanizmów myślowych i zachowań, które sferę budowania łączą z obszarem sił nadnaturalnych. W przeciwnym razie akt kurbanu traciłby swoje znaczenie społeczne. Owszem, ulega on przemianom i ujawnia się np. w postaci przymocowanych do bramy domu baranich rogów lub przybiera formę misia pluszowego wbitego w pręty żelazne lub betonowe

kolumny powstającego domu. Trwałość praktyki dowodzi jednoznacznie niezmienności przekonania o konieczności ochrony domostwa.

Najwyraźniej rzecz ma się podobnie z praktykami i obrzędami uprawnianymi w twierdzy szkoderskiej i jej pobliżu. To echo przymierza ustanowionego dawnym aktem wmurowania. Zresztą rytuał kurbanu również stanowi jego pokłosie, tyle że człowieka zastąpiło zwierzę. Wmurowanie kobiety w fundamenty powstającej twierdzy ustanowiło okupione jej ofiarą przymierze między dwoma światami, tym tutaj, budowanym i trwałym, a tym ukrytym, pełnym zagrażających sił i nadprzyrodzonej mocy. Przekonanie o tym przymierzu trwa nieustannie, skoro do wmurowanej kierowane są prośby błagalne. Trwa wiara w jej cudotwórczą moc. Zaś pieśń, choć poddana różnym kulturowym transpozycjom i znaczeniowym rekonfiguracjom, mimo wszystko stale o tym przymierzu przypomina.

Splot pieśni, legendy i praktyk społecznych z nimi związanych wpisuje się w jeszcze jeden proces o długim już rodowodzie, mianowicie w kształtowanie pamięci społecznej wokół twierdzy szkoderskiej. Rzecz jasna, dzieje się to przede wszystkim lokalnie, ponieważ stanowi kluczowy element pamięciowego krajobrazu samej Szkodry, lecz dość łatwo daje się zauważyć czołowe miejsce, jakie twierdza i miasto zajmują na tle całej kultury albańskiej. Sięgając po klasyczną już typologię stwierdzamy, że twierdza szkoderska to niewątpliwie jeden z najbardziej znanych nośników pamięci historycznej w Albanii (por. Kula, 2002, ss. 7–32). W tym kontekście można ją badać jak semiofor, czyli – jak niegdyś zaproponował Krzysztof Pomian – za pomocą ujęcia zarówno pragmatycznego, jak i semiotycznego. Innymi słowy, jako konkretny obiekt stworzony wskutek procesów historycznych i organicznie trwałe oraz jako byt kulturowy stanowiący uosobienie i materializację znaczeń oraz przedstawień (Pomian, 1995). Jednym z nieodłącznych komponentów tej kulturowej konstelacji jest legenda o budowie twierdzy, czyli pieśń o wmurowaniu.

Z tego właśnie powodu, nie sposób pominąć faktu, że mieszkańcy Szkodry (i nie tylko) wiążą wnekę w murze z tą właśnie legendą, nieważne czy są to turyści, dla których to tylko ciekawostka, czy też osoby, które wierzą w cudotwórczą moc tego miejsca. To miejsce kulturowo ważne, gdzie spotykają się pieśń, legenda, a także obiekt materialny, przez wielu uważany za swoisty dowód w sprawie. I z tego powodu wydaje się rzeczą słuszną od niego właśnie rozpocząć wędrówkę śladami toposu wmurowania w kulturze albańskiej.

OD ORALNOŚCI DO PIŚMIENNOŚCI, CZYLI DZIEJE ZBIERANIA PIEŚNI

Od połowy XX wieku, kiedy problem klasyfikacji gatunkowej folkloru stał się jednym z najważniejszych w folklorystyce albańskiej⁸, pieśni o wmurowaniu zaliczano do ballad (Haxhihasani, 1982). Czyniono tak nie ze względu na sposób ich wykonania, czyli przez połączenie śpiewu z tańcem, lecz z powodów stricte literackich, a więc należących całkowicie do obszaru piśmienności. Wszystkie nagrania pieśni, z którymi miałem do czynienia, a które pochodziły z drugiej połowy XX wieku, zawierały śpiew *a cappella* w tonacji zbliżonej do lamentów. Jednak Ismail Doda, albański badacz folkloru z miasta Ulcinj (alb. Ulqin) w Czarnogórze, przytacza bardzo ciekawe dane o śpiewaniu pieśni *I ra mjegulla Buenas*⁹ [Mgła spowiła rzekę Bunę] w tańcu aż do lat siedemdziesiątych XX wieku w regionie Šestani (alb. Shestan), zamieszkałym w większości przez Albańczyków, a także w okolicach miast Bar (alb. Tivar) i Ulcinj. Osoba prowadząca taniec intonowała pieśń, a potem kolejne dołączały, tworząc koło, które kręciło się w dość szybkim tempie. Dawniej taniec wykonywali tylko mężczyźni, ale od drugiej połowy XX wieku zaczęto tańczyć i śpiewać w mieszanych grupach – w połowie męskich i w połowie damskich. Doda zaznacza, że ten taneczny śpiew wielogłosowy był szybki, przez co pieśń była wykonywana w sposób niepełny (alb. *shkurta-shkurt*). Natomiast podczas recytacji pieśniarze wypowiadali już pełne wiersze (Doda, 2013, s. 512). Albański folklorysta Ramazan Sokoli również przytacza dane, iż w regionie Kolonjë w południowo-wschodniej Albanii pieśń o wmurowaniu śpiewały w tańcu kobiety (Sokoli, 1965; cyt. za Doda, 2013). Podczas badań terenowych w tym regionie nie udało mi się jednak potwierdzić, czy jest tak również współcześnie. Z pewnością inne pieśni uważane za ballady były i wciąż są wykonywane w ten sposób. Można tu wspomnieć pieśń o Ymerze Ago, czyli o powrocie męża z więzienia tuż przed ponownym zamążpójściem jego żony, czy pieśń o Kostandinie i Dhoqinie/Doruntinie, czyli o zmarłym bracie, który – aby dotrzymać słowa danego matce – zmartwychwstaje i prowadzi z daleka do rodzinnego domu swoją siostrę wydaną za męża. Tradycja ta jest wciąż żywa wśród Arboreszów¹⁰, czyli diaspory albańskiej w południowych

⁸ Zaznaczając zdecydowanie dystans do wszelkich esencjonalizmów, z którymi tak często spotykamy się w dyskursie naukowym, w tym opracowaniu przymiotnik „albański” należy rozumieć jako odniesienie do obszaru kulturowego, w którym język albański pełni rolę dominującą. Zatem gdy dodaję do pieśni, legendy czy ballady określenie „albańskie”, oznacza to utwory powstałe, wykonywane lub opowiedziane w warunkach oralności w języku albańskim. Zapisywanie i rejestrowanie ich tekstów to proces włączenia tych twórców kultury ustnej do piśmienności ujętej w kategoriach albańkości, tj. przynależnej do Albańczyków jako grupy etnicznej lub narodu.

⁹ „Buenas” to dialektyzm, chodzi o rzekę Buna.

¹⁰ Są to potomkowie przede wszystkim dwóch wielkich, a także kilku mniejszych fal uciekinierów, którzy wraz z podbojem osmańskim w wiekach XV i XVI opuścili tereny dzisiejszej Albanii oraz Peloponezu i przenieśli się do Królestwa Neapolu, zamieszkując przeważnie wioski w Kalabrii, Basilicacie i na Sycylii (Nasse, 1964). W języku

Włoszech. Jeszcze do niedawna śpiewano i tańczono w ten sposób na południu Albanii, głównie w regionie Laberii¹¹, ale także w dolinie Dropull, zamieszkałej przez Greków. To śpiew wielogłosowy, zwany po albańsku *me iso*, a wykonują go mężczyźni, kobiety lub zespoły mieszane. Takie wykonanie pieśni przywodzi na myśl platońską definicję chorei, czyli zapewnienie „zgodności ruchu ciała i ruchu głosu jako odbicia ruchów duszy” (Zwolski, 1978, s. 11)¹².

Jak udowodnili w swoich badaniach Milman Parry i Albert B. Lord, w warunkach całkowitej lub dominującej oralności pieśń powstaje każdorazowo podczas aktu wykonania (Lord, 2010). Stanowił on w zasadzie podstawowy kontekst społecznego funkcjonowania pieśni (Foley, 1995). Najpierw zapisywanie pieśni, a następnie ich nagrywanie za pomocą różnych urządzeń audiowizualnych utrwala ten moment, czyniąc go początkiem funkcjonowania pieśni w ramach nowego medium. Piśmienność przekształca pieśń w tekst pisany, który właśnie w tej formie i w jej ramach zostaje później powielony i zwielokrotniony. Tym samym, niepowtarzalny akt kulturowy, jakim było owo jednorazowe wykonanie pieśni, zaczęło funkcjonować w zupełnie nowych warunkach kulturalno-społecznych, stając się elementem powtarzalnym. Dokładnie tak samo działa się z pieśnią o wmurowaniu.

Brakuje bezpośrednich danych o wykonaniu tej pieśni wcześniej niż w okresie, gdy zaczęto jej tekst zapisywać. Pierwsze pośrednie świadectwo o jej istnieniu dają słowa Marina Barletiego (alb. Marin Barleci, łac. Marinus Barletius, it. Marino Barlezio, 1460–1512?), szkoderskiego księdza, który – w wydanej w 1504 roku książce o oblężeniu i zdobyciu Szkodry przez wojska osmańskie w 1479 roku – wspomina, że miał w ręku zapisy, „bardziej fragmenty aniżeli prawdziwe kroniki”, w których „była mowa więcej o naprawach miasta przez naszych pradziadów aniżeli o jego powstaniu”. Tam też, kontynuował Barleti, „w mowie ludowej było zapisane, że niejaka Roza i jej siostra Fa były pierwszymi założycielkami Szkodry i z tego powodu twierdza nazywa się Rozafa. Uczciwie, z honorem i spokojnie rządziły one miastem przez czas długi”¹³ (Barleti, 1982, s. 38). Później, jak dodaje albański humanista, zarządcą miasta był niejaki Nemanjani, „co ludzie zapamiętali, gdyż jest to rzecz świeża, władający Epirem, Macedonią, Dalmacją, dwoma Moezjami i całą Rumelią” (Barleti, 1982, s. 38).

polskim używa się nazw *Arboresz*, lub *Arbaresz* jako odpowiedniki albańskiego *Arbëresh*. Moim zdaniem właściwsza jest forma *Arbresz* – najbliższa albańskiemu brzmieniu tej nazwy.

¹¹ Na przykład grupa męska ze wsi Vranisht (okręg Vlora) wykonywała w ten sposób pieśń *Prapa më vjen historia* [Historia za mną podąża]. Zob. (Grupi i Vranishtit, 2012).

¹² Jest rzeczą nader ciekawą, że niemal dokładnie w tych samych słowach opowiadali o wielogłosowej południowo-albańskiej chorei tacy pieśniarze, jak Nazif Çela czy zmarły niedawno Hyso Xhaferaj, z którymi rozmawiałem. Wybitnym orędownikiem i praktykiem tego podgatunku był Arap Çeloleskaj, jeden z czołowych pieśniarzy całej Laberii i twórca zespołu ze wsi Vranisht.

¹³ Wszystkie tłumaczenia z języka albańskiego na język polski – Rigels Halili.

Następnie rządili jego niewidomy syn Urosz, potem jego syn Stefan, a jeszcze potem kolejny Urosz, który nie miał potomków. Wówczas możnowładcy podzielili ziemie między siebie (Barleti, 1982, s. 38)¹⁴.

To świadectwo staje się istotne, gdy zestawia się je z opowieścią Louisa Hyacinthe Hecquarda (1814–1866) – podróżnika, eksploratora i od 1854 roku konsula Francji w Szkodrze. W książce o dzisiejszej północnej Albanii, zwanej wówczas Górną Albanią, Hecquard przytacza śpiewaną przez lud gminny pieśń o budowie twierdzy szkoderskiej przez zarządcę regionu o imieniu Roza. Aby chronić miasto, Roza postanowił wznieść twierdzę na wzgórzu naprzeciwko góry Tarabosh, ale to, co było budowane za dnia, rozpadało się w nocy. W obliczu niepowodzenia Roza podjął decyzję odstąpienia od budowy, ale znany ze swej mądrości starzec oznajmił mu, że budowla może przetrwać pod warunkiem złożenia ofiary. Tymczasem na plac budowy przybyła siostra Rozy, dziewczyna o imieniu Fa, która chciała zobaczyć, jak postępują roboty i dodać otuchy budowniczym. Właśnie oni postanowili ją wmurować żywą, a ona ubłagała ich, żeby zostawili małą szparkę w murze, aby mogła nakarmić swojego syna. W tym miejscu wytrysnęło źródło, które jest widoczne po dziś dzień (Hecquard, 1858, ss. 17–18). W odróżnieniu od wersji Barletiego, w tej pieśni Roza jest mężczyzną, ale jest rzeczą znaną, że imiona Roza i Fa pojawiają się w dwóch świadectwach oddalonych od siebie o 350 lat. Inna znacząca różnica jest taka, że Barleti pisze o zapisanych fragmentach legendy o założeniu twierdzy, podczas gdy Hecquard wyraźnie zaznacza, że przytacza ludową pieśń szkoderską.

Tę samą legendę, choć z jedną małą, lecz istotną różnicą, przytacza także Lovro Mihačević (1856–1920) w książce *Po Albaniji. Dojmovi s puta* [Po Albanii. Wrażenia z drogi] wydanej przez Maticę Hrvatską w 1911 roku. Biografia i dzieła tego księdza, franciszkanina, duszpasterza, nauczyciela i organizatora instytucji edukacyjnych, uczonego, ale także pierwszego prowincjała odnowionej Prowincji Franciszkańskiej w Albanii w latach 1906–1912 (zob. Bosnasrebrena, 2025), wciąż nie doczekały się pełnej analizy. Mihačević mówił płynnie po albańsku, doskonale znał północną Albanię, a jako prowincjał poznał także południowe i wschodnie regiony, więc nie budzi zdziwienia, że jego książka jest znacznie ciekawsza niż typowe relacje z podróży po Albanii, których wówczas powstawało wiele. Opisując Szkodzę, franciszkanin przytacza także legendę o budowaniu miasta twierdzy przez Rozę i Fa. W odróżnieniu jednak od wersji Hecquarda, w tej przywoływanej przez Mihačevića Fa, usłyszawszy o radzie, jaką Rozie udzielił starzec, zgłasza się sama, by zostać wmurowana. Prosi tylko o to, żeby pozostawić w murze dziurę, przez którą – dopóki żyje – mogłaby karmić swoje

¹⁴ Barleti przywołuje kolejne rządy dynastii Nemaniczków nad Szkodrą, choć pod względem historycznym opis ten nie jest dokładny.

małe dziecko. Jak zaznacza franciszkanin, w murze twierdzy wskazuje się miejsce, gdzie białe linie świadczą o tym wydarzeniu. I konkluduje: „Zatem, motyw, który opiewa nasza pieśń ludowa *Budowa Szkodry* o powstaniu tego miasta, zachował się do dziś także wśród Albańczyków” (Mihačević, 1911, ss. 66–67).

Na podstawie tych świadectw można wysnuć kilka wniosków. Z pewnością fakt, że ktoś zapisał dawną legendę o założeniu miasta i to w mowie ludowej zasługuje na szczególną uwagę. Barleti nie mówi jednak, o jaki język chodzi. Skład etniczny średniowiecznej Szkodry zmieniał się nieustannie. Można przypuszczać, że pod rządami władców Dukli i dynastii Nemaniczków w mieście dominował język serbski. Gdy władzę nad miastem przejęli po raz pierwszy w 1396 roku Wenecjanie, wraz z przybyciem ludności z Dalmacji, na pierwsze miejsce mógł się wysunąć język wenecki. W tym języku zostały napisane *Statuti di Scutari* [Statuty szkoderskie], zapisane najprawdopodobniej na początku XIV wieku. W dokumencie tym wspomina się o obecności Albańczyków i Słowian, jednak dopiero wskutek epidemii dżumy (czyli czarnej śmierci), która zdziesiątkowała ówczesną ludność miasta, przenieśli się oni masowo do Szkodry, po raz kolejny zmieniając jej skład etniczny. Legenda mogła zostać zapisana w każdym z tych języków. Natomiast nie ulega wątpliwości, że obecność tych samych imion – Roza i Fa – dowodzi istnienia w mieście trwałej tradycji śpiewania pieśni o wmurowaniu.

Zresztą jej echa są odczuwalne i widoczne do dziś. Dowodzi tego wersja śpiewana przez wybitnego szkoderskiego pieśniarza Bika Ndoję (właśc. Ludovik Ndoj Gjergji, 1925–2015). Pieśń należy do tzw. *jare*, czyli do gatunku piosenki miejskiej typowej dla Szkodry, dalekiej zarówno od wesołych piosenek śpiewanych często na szkoderskich weselach, jak i od ballad. Wprawdzie jest to fragment pieśni, ponieważ Ndoja śpiewa tylko dwie zwrotki – pierwszą o trzech braciach budowniczych i drugą o starcu, który radzi im dokonać aktu wmurowania. Jednak właśnie to niedopowiedzenie i pozostawiony w zawieszeniu dalszy ciąg wydarzeń, dobrze przecież znanych, a także przepełniony melancholią i liryzmem głos Ndoi sprawiają, że wykonanie to nie ma sobie równych¹⁵.

Na tle tych rozważań rzeczą istotną jest, jak się wydaje, to, że wśród diaspory albańskiej w południowych Włoszech nie zanotowano ani tej pieśni, ani też praktyki wmurowania, choć występują inne zwyczaje, obrzędy i rytuały związane ze światem magii (Quave & Pieroni,

¹⁵ Pieśń została nagrana kilkakrotnie. Pierwsze nagranie miało miejsce w latach siedemdziesiątych w Tiranie i znajduje się w albumie *Albanian Popular Songs. vol 2.* (zob. <https://www.youtube.com/watch?v=PckNNDWHUXY>). Nieco inne nagranie zostało zrealizowane w studiu Radia i Telewizji w Prisztinie we wrześniu 1980 roku, podczas trasy koncertowej po Kosowie Orkiestry Ludowej Szkodry pod batutą wybitnego skrzypka Luana Borovy (<https://www.youtube.com/watch?v=TqO8o4b1PYA>). Był to apogeum współpracy kulturalnej między Albanią a Kosowem, zainicjowanej zmianami politycznymi w Jugosławii w 1966 roku, a zakończonej po stłumieniu demonstracji studenckich wiosną 1981 roku.

2005, ss. 57–97). Fakt ten został zauważony już dawno i wywołał różne interpretacje. Dla wielu uczonych nie stanowi to niczego nadzwyczajnego. Co najwyżej dowodzi, że pieśń o wmurowaniu musiała długo funkcjonować w wymiarze lokalnym, w ścisłym powiązaniu z twierdzą szkoderską. Na tej podstawie jednak Panajot Barka, profesor literatury na Uniwersytecie Eqrema Çabeja w Gjirokastrze i jeden z czołowych intelektualistów mniejszości greckiej w Albanii, wysunął dosyć intrygującą hipotezę. Brak tej pieśni wśród Arboreszów uznał za dowód nieistnienia tradycji jej śpiewania wśród ich przodków, gdy opuścili oni obszar współczesnej Albanii. Motyw wmurowania w przęsłach mostu uznał on za pierwotny, podczas gdy motyw wmurowania w budowie twierdzy – za wtórny wobec niego. Innymi słowy, pieśń o budowie mostu w Arcie byłaby starsza od pieśni o budowie twierdzy w Szkodrze. Dowody potwierdzające tę hipotezę Barka znalazł w dziejach regionów Epir i Toskëria, w metaforycznym ujęciu nici Mojry jako mostu kosmologicznego, oraz w fakcie, że na tym obszarze znajduje się 139 kamiennych mostów różnej wielkości (Barka & Boboli, 2015, ss. 236–240). Jeśli chodzi o pierwszy argument, Barka odwołuje się do greckiej nomenklatury geograficznej, która pierwszy region wiąże z Grecją, a drugi – z Albanią. Epir to nie tylko prowincja położona na północnym zachodzie państwa greckiego, lecz także obszar na północ od granicy grecko-albańskiej, obejmujący tzw. Północny Epir, w którym, wedle takiej interpretacji, dominuje ludność grecka. Toskëria z kolei to już region albański – jeszcze bardziej na północ, aż po rzekę Shkumbin – zamieszkały jednak w większości przez Albańczyków, ale ze względu na obecność prawosławia tu także odczuwalne są silne wpływy greckie. Barka nie mówi tego wprost, ale da się to wyraźnie odczuć w podtekście jego argumentacji. Posługując się niuansami, przywołuje on dawne i nowe dyskusje nad przebiegiem granicy między Grecją a Albanią, wyraźnie dając do rozumienia, że granica geograficzna nie odpowiada granicy kulturowej.

Zresztą zwolenników takiej idei nie brakuje współcześnie zarówno po stronie greckiej, jak i albańskiej. Starożytna nić Mojry i silna obecność mostów kamiennych to, według Barki, tylko potwierdzenie, że właśnie na tym obszarze musiał powstać motyw pieśni o wmurowaniu i stąd rozpowszechniał się potem dalej na inne obszary. Stojąc na tym stanowisku, podejmuje on dyskusję z folklorystyką albańską, w której w drugiej połowie XX wieku zagadnienie autochtoniczności nie tylko tej pieśni, ale także innych twórców kultury ludowej należało do dominujących. Dobitnie świadczy to o tym, że obok aspektów mitologicznych, antropologicznych, folklorystycznych i literackich, dyskusje o toposie wmurowania są także kwestią polityczną, do czego jeszcze wrócę. Tu jednak, kończąc tę dygresję, warto zaznaczyć, że hipotezę Barki można obalić jednym prostym argumentem. Otóż pieśni z motywem

wmurowania nie ma również w kręgach greckich żyjących w południowych Włoszech, głównie w prowincji Salento. A są to potomkowie zarówno dawniejszych siedlisk, jak i uciekinierów, którzy opuścili obszary obecnej północnej Grecji w tym samym okresie co ich albańscy sąsiedzi, wraz z postępowaniem panowania Osmanów w wiekach XV i XVI.

Niemal wszystkie znane współcześnie albańskie warianty pieśni o wmurowaniu zostały zapisane lub nagrane w XX wieku. Podkreśla się często, że wysiłki na polu zbierania, usystematyzowania i muzealizacji ogólnie twórczości ludowej (a więc nie tylko folkloru, ale także kultury materialnej) w przypadku Albańczyków żyjących na Bałkanach nabrały rozpędu dopiero pod koniec XIX wieku, czyli w momencie, gdy w krajach ościennych istniały już instytucje powołane specjalnie do tego celu i ugruntowane tradycje metodologiczne. Było tak z pewnością w przypadku Serbów i Greków, a po części także Bułgarów i Rumunów. Jednak, jeśli się poszerzy perspektywę tak, by objęła ona także inne narody bałkańskie, wówczas przypadek albański nie wydaje się aż tak „opóźniony”. Zresztą analiza krytyczna wykazałaby, że również w rozwoju serbskiej, greckiej, rumuńskiej i bułgarskiej folklorystyki, a także etnologii i etnografii, nie brakowało różnych niuansów, co prowadziłoby do nowego spojrzenia na utarte już i powtarzane niemal automatycznie podręcznikowe ujęcia dziejów tych dyscyplin w każdym z tych przypadków (zob. Cocchiara, 1971, ss. 292–295).

Znana jest dokładna data ukazania się drukiem pierwszego wariantu albańskiej pieśni o wmurowaniu. Uczynił to jeden z prekursorów zebrania albańskiego folkloru Efthimi (znany jako Thimi) Mitko (1820–1890). Fragment pieśni o wmurowaniu w fundamentach powstającego mostu ukazał się w wydanej przezeń w 1878 roku w języku greckim zbiorze pieśni *Alvanikē melissa* [Albańska pszczoła]. Mitko urodził się w rodzinie prawosławnej w Korczy i zgodnie z ówczesną praktyką kształcił się w języku greckim. Po krótkim okresie pracy jako rzemieślnik zajął się handlem ubraniami importowanymi z Wiednia, Wenecji i Triestu. Dzięki licznym podróżom poznał osobiście i prowadził bogatą korespondencję z najważniejszymi postaciami rodzącego się albańskiego ruchu narodowego w Stambule, Bukareszcie i Egipcie. W tym ostatnim osiadł ostatecznie w 1865 roku. W 1857 roku nawiązał współpracę z Anastasem Byku, wydawcą gazetki „Pelazg”, uważanej za pierwszy albański periodyk. Pierwsze artykuły Mitko opublikował w 1859 roku po grecku w gazetce „Pandora” w Atenach (Clayer, 2018, s. 198). Widać wyraźnie, że – choć uważał się za Albańczyka i posługiwał się albańskim w życiu codziennym – traktował grecki jako wyraz wysokiej kultury, jako język pisma. Dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku rozpoczęła się ewolucja w jego ideach, aż do radykalnego zerwania z hellenizmem w okresie kryzysu

wschodniego¹⁶ i głoszenia konieczności rozwoju kultury pisemnej w języku albańskim (Mitko, 1981, ss. 17–30). Tym samym przeszedł on podobną do wielu wczesnych działaczy ruchów narodowych na Bałkanach ścieżką ideową, czyli od początkowego pisania w innym języku niż rodzimy do przekonania i działań na rzecz uczynienia tego ostatniego językiem pisma jako wyznacznika tożsamości narodowej.

Zbieraniem pieśni, opowieści, podań i legend Mitko zainteresował się już w młodości, ale, jak wynika z jego listów, dopiero od 1866 roku zajął się tym na poważnie. Zaczął najpierw zapisywać pieśni z rodzinnego miasta i okolic, a następnie – od żyjących w Egipcie Albańczyków, prawosławnych, muzułmanów i katolików. Niewątpliwie zasługuje on na miano pierwszego albańskiego folklorysty, ponieważ nie tylko zbierał materiał źródłowy, ale także podjął się jego interpretacji w duchu ówczesnej praktyki badawczej, która duchową twórczość ludu gminnego uważała za kwintesencję kultury narodowej. Badacz zapisał pieśń o wmurowaniu po albańsku, przełożył na grecki i w tej postaci opublikował w swoim tomie. Tym samym, obok istniejących i znanych już wersji pieśni w innych językach bałkańskich, pojawiła się także wersja albańska. I to z niej korzystali uczeni, którzy na przełomie wieków XIX i XX zaczęli zajmować się analizą tego motywu w kulturach poszczególnych narodów bałkańskich, by wspomnieć choćby Michaiła Arnaudowa. Nie stała się ona jednak przedmiotem głębszych zainteresowań ze strony współczesnych Mitce działaczy albańskiego ruchu narodowego i zapewne zdecydował o tym fakt, że została opublikowana w języku greckim.

Dopiero w 1924 roku Gjergj Pekmezi (1872–1938), wybitny albański filolog, wieloletni kierownik katedry albanistyki na Uniwersytecie Wiedeńskim i jeden z twórców gramatyki nowoczesnego języka albańskiego, opracował tekst na nowo na podstawie zapisów Mitki, przełożył go na albański i opublikował w Wiedniu. Od tego momentu zbiór wszedł na stałe do kanonu wczesnych dzieł folklorystów albańskich. Opublikowany przez Mitkę wariant opisuje wmurowanie w fundamentach mostu. Pojawia się w nim wątek pierścionka w fundamentach muru (obecny także w pieśni o budowie mostu w Arcie), a w ślad za tym motyw oszukiwania przyszłej ofiary (Mitko, 1981, s. 243). W XX wieku wariant ten został wielokrotnie zapisany i nagrany w różnych częściach południowej i środkowej Albanii. Zebrany w ten sposób materiał

¹⁶ Jak wiadomo, nazwa ta obejmuje wydarzenia z lat 1875–1878, zapoczątkowane powstaniem w Hercegowinie i zakończone zwołaniem kongresu berlińskiego, który pozwolił uniknąć wybuchu wojny między europejskimi mocarstwami. Jednak w przypadku albańskiego ruchu narodowego traktat z San Stefano i traktat berliński były raczej początkiem, a nie końcem kryzysu. Zagrożenie zajęcia ziem zamieszkałych przez Albańczyków przez Serbię, Czarnogórę i Grecję doprowadziło do powołania do życia Ligi Prizreńskiej – pierwszego na taką skalę masowego zrywu o wyraźnie narodowym charakterze wśród Albańczyków.

źródłowy stał się podstawą późniejszej klasyfikacji przez albańską folklorystykę osobnej grupy pieśni o wmurowaniu przy budowie mostu.

Per analogiam pierwszą pełną wersję pieśni o budowaniu twierdzy szkoderskiej opublikował Kasem Taipi (1893–1935) w zbiorze *Zâna Popullore* [Ludowa rusałka], który ukazał się w 1933 roku w Szkodrze (Taipi, 1933). Jego biografia jest znana dzięki zapisom Hamdiego Bushatiego. Taipi przybył na świat w rodzinie rzemieślników, ale szybko stracił oboje rodziców. Z tego powodu już za młodu musiał zacząć pracować, parając się różnymi zawodami, był marynarzem, potem krawcem, lecz większość życia przepracował jako poborca podatkowy przy szkoderskiej izbie handlowej. Nie odebrał porządnej edukacji, był samoukiem, grał na klarnecie w orkiestrze miejskiej, pisał też wiersze, z których zachowała się tylko garść. Najważniejszą jednak rzeczą w jego życiu były pieśni ludowe, sam śpiewał, a – jak napisał w przedmowie do swojego zbioru – od 1915 roku zaczął też je zbierać. Uporządkował je w trzech grupach z zamiarem wydania każdej z nich w osobnym tomie zawierającym odpowiednio: 1) pieśni wojenne i bohaterskie (alb. *kangë luftash e trimnije*); 2) kobiece pieśni miłosne (alb. *kang dashurije e femnash*), tańce i zabawy (alb. *valle e argtime*); oraz 3) pieśni weselne (alb. *kangë ehengu*) oraz baśnie zapisane od bajorza Osa Falltorego (alb. *prrrallat e Oso Falltores*)¹⁷ (Taipi, 1933, s. IV). Dzięki pomocy różnych przyjaciół, którym we wstępie Taipi dziękuje z imienia i nazwiska, udało się wydać zbiór. Przedwczesna śmierć zbieracza uniemożliwiła realizację jego zamysłu opublikowania trzech tomów. Pozostałości tych materiałów znajdują się obecnie w archiwum Instytutu Antropologii Akademii Nauk Albanii¹⁸, gdzie zostały zdeponowane przez Bushatiego, któremu autor powierzył je przed śmiercią (Bushati, 1999, ss. 395–397).

Taipi nie podaje, od kogo zapisał pieśń, i jedynie na podstawie świadectwa Bushatiego można się domyślić, że uczynił to od któregoś ze znanych pieśniarzy w mieście, takich jak Sait Hoxha czy Kolë Gurashi. Z pewnością zbieracz też nadał pieśni tytuł *Kânga e Kalás së*

¹⁷ Tę trzecią kategorię Hamdi Bushati określił inaczej niż Taipi w przytoczonej wyżej przedmowie do swojego tomu, jako *bejte e frazeologji* (Bushati, 1999, s. 395). W języku albańskim *bejte* oznacza zarówno opowieść humorystyczną zakończoną dowcipną puentą, jak też rozmowę polegającą na dowcipnym przrzucaniu się kąśliwymi uwagami. Stąd też wybór terminu *humoreska*. Natomiast określenie *frazeologji* tłumaczę jako opowiastki, gdyż dosłowne *frazeologie* może prowadzić do terminologicznych nieporozumień. Dziękuję prof. Sylwii Nowak-Bajcar za zwrócenie uwagi na te translatoryczne niuanse.

¹⁸ W 1946 roku, korzystając z doświadczenia działającego w latach 1940–1944 Instytutu Studiów Albańskich (Instituti i Studimeve Shqiptare), nowe władze powołały do życia Instytut Studiów (Instituti i Studimeve), który w 1948 roku przemianowano na Instytut Nauk (Instituti i Shkencave). W jego ramach działał sektor badań folklorystycznych, który stał się podstawą do utworzonego w 1960 roku Instytutu Folkloru (Instituti i Folklorit). Ta instytucja weszła do stworzonej w 1972 roku Akademii Nauk Albanii (Akademia e Shkencave e Shqipërisë). W 1979 roku instytut został przemianowany na Instytut Kultury Ludowej (Instituti i Kulturës Popullore). W 2008 roku w ramach reformy ANA zmieniono nazwę instytutu na Instytut Antropologii Kulturowej i Sztuk (Instituti i Antropologjisë Kulturorë dhe Arteve) i wcielono go do Akademii Studiów Albanologicznych (Akademia e Studimeve Albanologjike). W 2023 roku w ramach nowej reformy ponownie zmieniono nazwę instytutu na Instytut Antropologii (Instituti i Antropologjisë) i wcielono do Akademii Nauk Albanii.

Shkodrës në kohna të vjetra [Pieśń twierdzy Szkodry w dawnych czasach]. Wartki przebieg akcji, koncentracja na narracji, a nie na analizowaniu wydarzeń, daleko idąca formuliczność i brak literackich niuansów stanowią dowód, że jest to rzeczywiście pieśń ludowa, Taipi zaś nie dokonał w niej redakcyjnych ingerencji.

Opowieść podąża zgodnie ze znaną linią narracyjną wszystkich wariantów z motywem wmurowania, lecz można tu zauważyć także kilka cech specyficznych. Tak więc po wyrażeniu zgody, żeby zanieść obiad trzem budowniczym, najmłodsza żona bardzo czule żegna się ze swoim synem i całuje go, życząc przy tym: „Obyśmy widzieli się w tym, lub w tamtym życiu”. Zapewne świadom, że słuchacz dobrze zna legendę, pieśniarz stosuje tutaj antecedencję i za pomocą formuły o tak silnej konotacji emocjonalnej nie tylko zapowiada nadchodzące wydarzenia, lecz także wprowadza nutę liryczną poprzedzającą niejako tragizm na końcu pieśni. Kolejna specyficzna cecha to zastosowanie przez męża wmurowanej fortelu z pierścionkiem, żeby ją „zmusić” do zejścia w dół, w fundamenty. Rzeczą bardzo rzadko spotykaną w innych wariantach jest zamienne stosowanie określeń „mur miasta” (alb. *muri i qytetit*) i „twierdza” (alb. *kala*), co wyraźnie odsyła do okresu, gdy twierdza szkoderska była miastem-warownią. Wreszcie, choć wariant zawiera ostatnie słowo i prośbę wmurowanej, brakuje formuły życzeniowej co do późniejszych losów jej syna, jak też wzmianki o powstaniu źródelka z wodą o magicznej mocy (Taipi, 1933, ss. 16–19).

Hamdi Bushati wspomina w swojej książce, że zaproponował Komisji Obchodów Rocznicy Dwudziestopięciolecia Niepodległości Albanii w 1937 roku, aby w ramach serii „Visaret e Kombit” [Skarby narodu] wydano pozostały materiał zebrany w Szkodrze przez Kasema Taipiego. Z nieznanych mu przyczyn prośba ta nie została wzięta pod uwagę i dziś nie sposób ustalić, co na tym zaważyło. Z perspektywy czasu można zauważyć, że inaczej niż działający głównie z potrzeby serca Kasem Taipi, który dbał przede wszystkim o wierny zapis tekstu pieśni, przygotowujący pierwsze tomy serii franciszkanie i intelektualiści szkoderscy, w większości katolicy, przyjęli zgoła inne założenia metodologiczne. Wiodącym przykładem dla nich była seria folkloru przygotowana przez Macierz Chorwacką, więc dążyli do tego, by zawrzeć w tomach odpowiednio wyselekcjonowany korpus, najcenniejsze i najczystsze okazy kultury ludowej, które potem mogłyby się stać budulcem dla rozwoju kultury narodowej. Nie sposób dziś ocenić, czy – i jeżeli tak, to do jakiego stopnia – redaktorzy tych tomów ingerowali w zebrany materiał źródłowy. Ponadto nie we wszystkich przypadkach wiemy, od kogo ów materiał pochodzi, gdzie został zebrany i przez kogo. Nie zachowały się rękopisy pieśni, a z

innych notatek i zapisów ocalało niewiele¹⁹. Niemniej nie ulega wątpliwości, że udało się stworzyć rzecz niespotykaną wcześniej w piśmiennictwie albańskim i serię, która stale służy jako istotny punkt referencji.

I właśnie w drugim tomie wspomnianej serii, przygotowanym przez ojców franciszkanów Bernardina Palaja i Donata Kurtiego, ukazał się *Rozafat*, czyli najpełniejszy tekst pieśni o wmurowaniu przy budowie twierdzy (Palaj & Kurti, 1937, ss. 243–245). Redaktorzy nie podali informacji, w jakich okolicznościach i od kogo zapisali (lub zapisano, bo nie wiadomo, czy uczynili to Palaj i Kurti) ten wariant pieśni. Zważywszy jednak na obecność silnej toponimii lokalnej (Buna, Valdanuz, Kazena), można się domyślić, że była to pieśń śpiewana albo w samej Szkodrze, albo w okolicach miasta. Z racji miejsca publikacji, a także niewątpliwie ze względu na bogactwo elementów i wysoki walor literacki, uchodzi on za tekst kanoniczny. Z nim porównywano wszystkie warianty zapisane lub nagrywane później, on też był zazwyczaj analizowany, gdy ktoś zajmował się problematyką ballad ogólnie, a w szczególności pieśni o wmurowaniu. Po II wojnie światowej ten właśnie tekst trafił do podręczników szkolnych i jest w nich po dziś dzień. Przeto w większym czy mniejszym stopniu zna go każde dziecko w Albanii i Kosowie, by nie wspomnieć o studentach filologii. Nie dziwi więc fakt, że ten właśnie tekst stanowi podstawę różnych konfiguracji, transpozycji i wcieleń toposu wmurowanej we współczesnej kulturze albańskiej.

W tym samym 1937 roku miało miejsce jeszcze jedno wydarzenie warte zanotowania, gdy mowa o powstawaniu korpusu pieśni o wmurowaniu w języku albańskim. Otóż, kontynuując swoje wcześniejsze badania, serbski uczony Gliša Elezović opublikował trzy warianty pieśni – dwa zapisane w mieście Peći (alb. Peja) i trzeci w jego rodzinnym mieście Vučitrn (alb. Vushtri) (Belić, 1937, ss. 391–398). Publikacja ta znacząco rozszerzyła ówczesną wiedzę o występowaniu pieśni z motywem wmurowania w obszarze zamieszkałym przez Albańczyków. Dodatkowo wprowadzenie do obiegu naukowego nowego materiału źródłowego doprowadziło do kolejnych dyskusji wokół punktów styczności i wzajemnych relacji tradycji albańskiej z tradycjami innych narodów na Bałkanach. Badania porównawcze na tym polu sięgają drugiej połowy XIX wieku, począwszy od pracy Gyuly Sarudy’ego (Sarudy, 1889, ss. 41–71). W swoim klasycznym studium Mihail Arnaudov analizował przeważnie materiał

¹⁹ Gros tych dokumentów, zapisków i notatek łącznie z bogatą biblioteką zostało zarekwirowanych przez nowe władze komunistyczne w latach 1945–1946, kiedy w sposób znaczący ograniczono działalność zakonów jezuitów i franciszkanów w Albanii. Trudno dziś ustalić, jaka część tego korpusu trafiła do Biblioteki Narodowej i Archiwum Centralnego w Tiranie, a co zgubiono lub uległo niszczeniu w trakcie tych represji. Obecnie w bibliotece zakonu franciszkanów znajduje się dosłownie kilka teczek z zapisami i notatkami z badań terenowych ojców franciszkanów.

bułgarski i grecki (Арнаудов, 1920, ss. 245–512). Z kolei serbski publicysta i uczyony Svetislav Stefanović skupił się przede wszystkim na analizie pieśni o budowie twierdzy szkoderskiej (Stefanović, 1933, ss. 245–314). Dominującym zagadnieniem we wszystkich tych pracach była kwestia pochodzenia tego źródłowego wariantu. Niemniej, niejako przy okazji, dzięki wysiłkom wielu zbieraczy, w pierwszej połowie XX wieku doszło do uformowania dość pokaźnego zestawu materiału źródłowego. Wprawdzie albańskie były wciąż nieliczne, ale nawet te kilka wariantów umożliwiało już wstępną analizę i podjęcie refleksji nad różnymi aspektami funkcjonowania pieśni z motywem wmurowania.

Usystematyzowane i zinstytucjonalizowane zbieranie folkloru rozpoczęło się w Albanii dopiero po drugiej wojnie światowej. Dla nowych władz komunistycznych, które fundamentem swojej legitymizacji społecznej uczynił lud, troska o kulturę ludową wydawała się priorytetem. Oczywiście krył się za tym wyraźny zysk polityczny. Dawny postulat romantyczny, by zbierać, badać, zachować kulturę ludową i odnosić się do niej, zaczął bowiem być realizowany w zupełnie innym celu. Zamiast poszukiwań, by odnaleźć to, co ukryte i niemal zapomniane, a uważane za kwintesencję duszy narodu, teraz troska o kulturę ludową miała służyć przede wszystkim odseparowaniu „zdrowej tkanki”, prawdziwie „ludowej”, od tej „zepsutej”, bo „reakcyjnej”. Jak każdy inny aspekt życia społecznego w komunistycznym państwie totalitarnym, folklor również stał się polem, w którym toczyła się walka klas. Podobnie jak sztuka, twórczość ludowa również miała służyć budowie nowego socjalistycznego człowieka i dawać temu świadectwo. Każda ocena tego okresu musi uwzględniać fakt, że nauka ogólnie, a w szczególności humanistyka i nauki społeczne w zasadzie do końca reżimu komunistycznego funkcjonowały w sztywnych ramach ideologicznego schematyzmu i ideowego dogmatyzmu. To powiedziawszy, nie należy całkowicie odrzucać dorobku wielu uczonych i badaczy, spośród których część rozpoczęła działalność w okresie międzywojennym, a którzy już od końca lat czterdziestych XX wieku skrupulatnie i systematycznie, wykorzystując zarówno możliwości, jakie dawał system, jak i jego luki, organizowali liczne ekspedycje badawcze. Ich wynikiem było zebranie dość pokaźnego zasobu materiału źródłowego, dziś o bezcennej wadze naukowej, artystycznej i kulturalnej. Konsekwencją tych badań było znaczące rozszerzenie wiedzy o wariantach pieśni o wmurowaniu nie tylko w Albanii, ale także poza jej granicami. Bezpośrednią konsekwencją tych wysiłków był stopniowy wzrost różnorodnych analiz, a nawet refleksji teoretycznej. Podobny proces miał miejsce wśród Albańczyków żyjących w Jugosławii²⁰, gdzie ścieżka rozwoju była dość zbliżona, choć w tym przypadku wytyczne i ramy

²⁰ Używam tej nazwy skrótowo. Rzecz jasna, odnosi się ona do następujących po sobie Królestwa Serbów Chorwatów i Słoweńców (1918–1929) oraz Królestwa Jugosławii (1929–1941) w okresie międzywojennym, a po

ideologiczne miały inną naturę i z pewnością nie były aż tak sztywne jak w Albanii. Tam również zaczęło się od systematycznie przeprowadzonych ekspedycji, z czasem na coraz szerszą skalę, których celem było zebranie materiału źródłowego, by następnie przejść do analizy prowadzonej przeważnie przez folklorystów.

Jeden z czołowych folklorystów drugiej połowy XX wieku w Albanii, Qemal Haxhihasani (1916–1991), przygotował i wydał w 1955 roku antologię pieśni legendarnych *Këngë popullore legjendare* [Ludowe pieśni legendarne]. Zawiera ona teksty, które albo ukazywały się wcześniej w różnych czasopismach i w serii „Visaret e Kombit”, albo też były owocem pracy badawczej podczas pierwszych lat powojennych. Zbiór zawierał pełny aparat naukowy, przypisy, słownik słów rzadkich oraz przygotowane przez redaktora krótkie teksty wyjaśniające. Ten ostatni element zaczął być stosowany już przed wojną, choć nie zawsze i nie wszędzie w sposób konsekwentny, nawet w serii „Visaret e Kombit”, ale Haxhihasani uczynił to bardziej starannie, przynajmniej w odniesieniu do nowszych tekstów, podając pełne dane, gdzie i od kogo dany wariant został zapisany.

Jest rzeczą znamioną, że tom otwierają właśnie pieśni o wmurowaniu ujęte w kategorii „legendy i ballady”; czuć więc wyraźnie, że Haxhihasani uwypukla przede wszystkim ich aspekt legendarny. Teksty poprzedza krótki wstęp, który zawiera w pigułce ówczesną wiedzę o geografii występowania motywu wmurowania w Albanii, na Bałkanach i na świecie, a także podstawowe dane o różnych wariantach albańskich i bałkańskich. Wart zanotowania jest fakt, że Haxhihasani w ogóle nie dostrzega dobrowolności aktu ofiary. Ten element został później znacznie mocniej wyeksponowany i akcentowany, stając się do dziś jednym z podstawowych filarów interpretacji postawy wmurowanej kobiety. Tymczasem dla tego badacza akt wmurowania jest skutkiem albo oszustwa, gdyż kobieta zostaje okłamywana i wskakuje w dół fundamentów w poszukiwaniu zagubionego pierścionka, albo przemocy, gdyż budowniczowie wrzucają ją tam siłą (Haxhihasani, 1955, s. 3). Badacz zaznacza, że zwyczaj złożenia ofiary ludzkiej w fundamentach budowli występował w różnych okresach i miejscach, a dopiero z czasem człowieka zastąpiono symbolicznym przedmiotem lub nicią o długości równej wzrostowi majstra budowniczego. Dla ilustracji tej zamiany Haxhihasani podaje przykład podobnej do ludzkiej postaci figury drewnianej odnalezionej w trakcie remontu fundamentów mostu nad rzeką Osum w Beracie w 1922 roku (Haxhihasani, 1955, s. 3). W duchu materializmu dialektycznego i posługując się typową dlań terminologią historyczną, badacz określił ten moment dziejowy jako okres „dekompozycji systemu rodowego i pojawienia się

drugiej wojnie światowej Federacyjnej Ludowej Republiki Jugosławii (1945–1963), Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii (1963–1991) i Federalnej Republiki Jugosławii (1991–2003).

społeczeństwa klasowego” (Haxhihasani, 1955, s. 3). Pieśni zaczęły powstawać równolegle z budową twierdzy. Złożenie w ofierze kobiety stanowi odzwierciedlenie jej niskiej wówczas pozycji społecznej, natomiast to, że była ona żoną najmłodszego z braci, należy uznać za wyraz różnicowania między synami w ramach struktury rodzinnej (Haxhihasani, 1955, s. 4). Pieśń, jak podkreśla uczony, wywołuje wśród słuchaczy bardzo silne emocje, a jednocześnie pośrednio stanowi krytykę „dzikiego zwyczaju składania ofiary z człowieka, podległej pozycji kobiety i zdrady starszych braci wobec młodszego” (Haxhihasani, 1955, s. 4).

Najważniejszą wartością tego wstępu są jednak zawarte w nim informacje o występowaniu różnych wariantów pieśni o wmurowaniu zarówno w Albanii, jak i na Bałkanach. W syntetycznej, acz bardzo dobrze usystematyzowanej formie czytelnik dostaje obszerną wiedzę na temat różnic i podobieństw bohaterów w wariantach albańskich i bałkańskich oraz odrębności kompozycyjnych i stylistycznych. Jako pierwszy na gruncie albańskiej folklorystyki Haxhihasani dokonał terytorializacji występowania motywu wmurowania w albańskim folklorze. Uznał, że należy tę materię usystematyzować na podstawie klucza tematycznego i geograficznego. Mianowicie, jego zdaniem, na północy, północnym zachodzie oraz częściowo w centralnej Albanii dominują pieśni o budowie twierdzy. Natomiast we wschodniej i południowej Albanii, a także w Kosowie i regionie Dibry (mac. Debar) przeważają pieśni o budowie mostu. Istnieje jednak kilka wariantów, które wykraczają poza ramy tej typologii. Pieśń zapisana we wsi Lin nad Jeziolem Ochrydzkim opowiada o wmurowaniu w fundamentach lokalnej cerkwi zlokalizowanej tuż obok wioski. W dwóch innych przypadkach natomiast, we wioskach Dardhë i Sinnicë w regionie Korczy (alb. Korça), pieśni opowiadają o jednoczesnej budowie twierdzy i mostu. Podobny podział Haxhihasani zauważył także na Bałkanach. Na zachodzie i w centralnej części półwyspu dominuje budowa twierdzy, na południu śpiewa się o budowie mostu, budowa cerkwi/klasztora występuje zaś na wschodnich rubieżach (Haxhihasani, 1955, s. 4). Ta w gruncie rzeczy udana klasyfikacja do dziś nosi w albańskiej folklorystyce znamiona paradygmatu interpretacyjnego.

Cykl pieśni o wmurowaniu otwiera wspomniany wyżej *Rozafat*, czyli tekst opublikowany w serii „Visaret e Kombit”, ale nie mniej ciekawe są również inne warianty. Na przykład w zanotowanej w regionie Kraja (pogranicze albańsko-czarnogórskie) pieśni, która wykazuje daleko idącą zbieżność z wariantami Taipiego oraz Palaja i Kurtiego, pojawia się epizod spotkania syna i matki już po dokonaniu wmurowania. Dziecko budzi się ze snu w południe i pyta o matkę, ale słyszy od swojej babci, że została wmurowana pod murami miasta. Podobnie jak w wariacie zapisanym przez Taipiego pieśniarz użył słowa „miasto”, co można uznać albo za dalekie echo czasów, kiedy twierdza była miastem, albo też te dwa pojęcia były dla niego

tożsame. Zrozpaczone dziecko zostaje zaprowadzone do wnęki pozostawionej w murze, lecz matka już nie odpowiada. Dopiero jego płacz, z powodu którego „góry i kamienie spowija ból”, sprawia, że z wnęki i piersi wmurowanej tryska źródło wody. Ponadto jest rzeczą bardzo ciekawą, że w tej pieśni wszyscy trzej bracia noszą to samo imię – Gjon, czyli Jan (Haxhihasani, 1955, s. 10).

Z kolei w wariancie z okręgu Malësi e Madhe, czyli górzystego regionu na północ od Szkodry, pojawia się kilka charakterystycznych elementów kompozycyjnych. Brakuje tu ojca, co jest cechą typologiczną dla albańskich pieśni legendarnych, zwłaszcza dla tych, których bohaterami są bracia Gjeto Basho Muji i Sokol Halili oraz ich drużyna bojowników. To matka decyduje o ożenku każdego ze swoich synów, gdy kończą oni dwadzieścia lat. Wnet bracia biorą się za budowę twierdzy, ale zapraszają także stu innych budowniczych. O konieczności aktu wmurowania opowiada im nie „starzec o białych włosach”, czy „święty”, ale „uczony” (alb. *i dijshti*). Również w tym przypadku bracia zawiązują besę, by nie opowiadać o tym swoim żonom, lecz o swoim zamiarze mówią także matce, która zachęca ich do tego i obiecuje nie ujawnić tajemnicy. Tylko trzeci brat, wyróżniony w tym wariancie imieniem Baca Gjergj, oraz matka dotrzymują złożonej besy. W północnej Albanii i Kosowie przydomek Bac/Baca ma isticie pozytywną konotację i odnosi się do powszechnie szanowanego i prawego, acz starszego nieco mężczyzny. Jego stosowanie wobec trzeciego brata należy zatem uznać za wyraz szacunku dla niego zarówno pieśniarza, jak i audytorium. W odróżnieniu od wielu innych wariantów mocną nutą liryczno-tragiczną został opisany moment, w którym najmłodsza z żon wychodzi z domu z obiadem dla budowniczych. Pieśniarz zastosował tutaj zabieg przepowiedni, antycypując dalszy przebieg wydarzeń, jak można mniemać, doskonale znany słuchaczom. Młoda matka czule karmi swojego syna, zapowiadając jednocześnie, że nigdy go już nie będzie karmić i nikt nie uspokoi jego płaczu. Sama zresztą płacze i „myje go swoimi łzami”. Gdy zaś wychodzi z domu, żegna się po kolei z domem, domownikami, rodziną i przyjaciółmi, wzgórzami i górami, polami i rzekami, strumieniami i źródłami, pastwiskami i polanami, których nie zobaczy już nigdy. Na sam koniec zaś żegna się raz jeszcze ze swoim synem. Pieśniarz nie pozostawia wreszcie wątpliwości także co do jednego istotnego faktu: gdy Baca Gjergj widzi swoją żonę, wzdycha nie tylko z tego powodu, ale także dlatego, że wie, iż został oszukany przez swoich braci (alb. *ia kan ba me hile*). Tak jasnego komunikatu o zerwaniu besy i więzi braterskiej nie ma w żadnym innym znanym mi albańskim wariancie pieśni (Haxhihasani, 1955, ss. 12–13).

Podobny zabieg zapowiedzi nadchodzącej tragedii, choć nie w tak rozbudowanym stopniu, jak w opisanym wariancie, zawiera pierwsza pieśń o wmurowaniu w fundamencie

mostu zawarta w tym tomie. Została ona zapisana w wiosce Shoshan usytuowanej niedaleko miasta Bajram Curri w północnej Albanii. Opowiada jednak o budowie mostu znajdującego się na południu od miasta Gjakova (srb. Đakovica) w Kosowie, nad rzeką Biały Drin (alb. Drini i Bardhë). Przed ustanowieniem granic państwowych Albanii w 1913 roku dla wyżyny Tropoja i okolicznych gór było to najbliższe miasto, rynek zbytu produktów rolnych i prawdziwe centrum regionalne. Do dziś zresztą przez mieszkańców, zwłaszcza starszych, obszar ten jest nazywany *Malësia e Gjakovës* [Góry Gjakova]. Nie dziwi więc, że pieśń została zapisana w Albanii, zresztą inne jej warianty zostały zarejestrowane także w Kosowie. Sam most nosi nazwę *Ura e Fshajt*²¹ [most Fshajt]. Odwołując się do lokalnej tradycji Haxhihasani wywodzi ją od słowa *ofshamë/a*, czyli westchnienie. Miały to być westchnienia wmurowanej w moście kobiety. Jednak najprawdopodobniej tłumaczenie jest znacznie prostsze i nazwa odsyła do usytuowanej obok wioski, która nazywa się Fshaj, czyli po prostu wieś. Most jednak ma także drugą nazwę – *Ura e Shenjt* [most Święty] i Haxhihasani zaznacza, że nazywają go tak mieszkańcy innych regionów, którzy przez wieki korzystali z niego w drodze do Gjakovy lub Prizrenu (Haxhihasani, 1955, s. 12). Przechodzący tamtędy w 1869 roku wybitny francuski geograf i kartograf Guillaume Lejean pisał, że już wówczas most nosił nazwę *Ura e Shenjt*, ale nie chodziło o wmurowaną kobietę. Od lokalnych mieszkańców usłyszał legendę, jakoby w miejscu, gdzie stał most, św. Mikołaj rozciął wąski kanion, by utorować drogę rzece Drin i wysuszyć jezioro, które niegdyś pokrywało całą dolinę Gjakovy, stąd określenie „święty” w nazwie mostu (Lorain & Lory, 2011).

Także w tej pieśni pojawiają się elementy charakterystyczne dla wariantu o wmurowaniu w fundamencie twierdzy, przy czym bracia są zidentyfikowani jako Hasjanie, czyli pochodzący z regionu Has²², nad budową mostu pracują zaś przez trzy miesiące, a nie przez trzy lata. Niespotykanym wcześniej elementem jest podjęta przez syna próba, aby zawrócić matkę z drogi w kierunku mostu. Pieśniarz wciela się w matkę i zapowiada mu, że niebawem zostanie sierotą. Kolejnym nietypowym zabiegiem jest to, że zamiast „wmurowania” pieśniarz używa słowa „pogrzebanie”, most zaś określa mianem grobu. I tym razem kobieta nie protestuje, ponieważ „tak zarządził Bóg i taki jest jej los”. Kobieta wygłasza swoją ostatnią prośbę, by

²¹ Most znajduje się na końcu bardzo malowniczego kanionu wydrążonego przez rzekę Drin. Pierwszy osmański most został zbudowany w XVIII wieku, ale uległ zniszczeniu w trakcie I wojny światowej. Na jego przęsłach albańsko-włoskie władze w 1943 roku zbudowały nowy most, wzmocniony dodatkowo betonem. W niezmienionej postaci trwa on do dziś i wciąż jest używany przez pieszych i pojazdy. Swoistą ciekawostką jest to, że od 1954 roku zaczęły się na nim odbywać zawody skoków do rzeki. Przerwane w trakcie konfliktu zbrojnego w 1999 roku zostały wznowione w 2014 roku.

²² Region ten rozciąga się na południowy wschód od Tropoi, historycznie po obu stronach niegdysiejszej granicy albańsko-jugosłowiańskiej, a dziś granicy między Albanią a Kosowem.

pozostawić jej na zewnątrz piersi i przyprowadzić do niej syna, żeby mogła go karmić, a budowniczego ją zamurują²³ w „grobie z marmuru”. Gdy kończą pracę, słyszą huk, a potem z kamieni mostu kroplami zaczyna spływać mleko (Haxhihasani, 1955, s. 13).

Dwa kolejne teksty w tym bloku pochodzą odpowiednio z Elbasanu i Bellovody, z położonego na południowym wschodzie Albanii regionu Vithkuq. Od razu daje się zauważyć, że są one znacznie krótsze od pieśni zapisanych na północy Albanii. Brakuje rozbudowanych wstępów, akcja przebiega dynamicznie i szybko prowadzi do kulminacji. Akt wmurowania odbywa się szybko, ale w obu przypadkach jest on skutkiem oszustwa za pomocą pierścionka. To rzecz znamienna, że w obu wariantach kobieta nie troszczy się o siebie, lecz wyraża żal do męża, że ich syn zostanie sierotą, tym też motywuje swoją ostatnią prośbę. Do ostatniej chwili pozostaje ona przede wszystkim matką. Daje się zauważyć jeszcze kilka ciekawych niuansów. W wariacie z Elbasanu trzecia żona zgadza się zanieść chleb budowniczym, gdyż „to wstyd, że w domu są trzy młode mężatki, a mistrzowie nie mają co jeść”. Jej ostatnie słowa to nie prośba, jak w wariantach północnych, lecz lament nad losem swoim i swojego syna mieszany ze swoistą skargą wobec fundamentów, muru i ziemi (Haxhihasani, 1955, s. 15). Właśnie te słowa kobiety oddziałują silniej na słuchacza/czytelnika aniżeli prośba o pozostawienie piersi na zewnątrz muru. W wariacie z Bellovody akcja przebiega jeszcze bardziej dynamicznie. Akt wmurowania jest skutkiem podwójnego oszustwa – najpierw starszych braci, którzy łamią dane słowo, a potem najmłodszego, który zwodzi swoją żonę utratą pierścionka w rzece. Brakuje rozbudowanego lamentu młodej żony, natomiast pieśń kończy się formułą charakterystyczną dla południowo-albańskich wariantów: „tak jak drzę ja teraz, niech zadrży i ten most po wsze czasy” (Haxhihasani, 1955, s. 17).

Na tym tle bardzo ciekawa wydaje się jedyna pieśń o budowie cerkwi²⁴ zapisana w wiosce Lin nad Jeziorem Ochrydzkim. Złożona raptem z 36 wierszy, rozpoczyna się ona w momencie spotkania starca z trzema budowniczymi cerkwi. Nazywa on ich „moimi synami”, oni zaś zwracają się do niego „nasz ojciec”. O ile mi wiadomo, jest to jedyny przypadek w albańskiej tradycji, kiedy człowieka, który radzi braciom, by dokonać aktu wmurowania, określa się właśnie tym mianem. Jedyną matką w tej pieśni jest żona trzeciego brata, natomiast brak matki budowniczych, żon dwóch starszych braci oraz epizodu z wyborem tej, która ma zanieść obiad.

²³ W języku albańskim nie istnieje różnica między *wmurować* i *zamurować*. W obu przypadkach odpowiada czasownik *me murue/muroj*, lub w formie rozbudowanej można sięgnąć po dialektalizm *me shti n'mur*. W niektórych wariantach jednak akt wmurowania przypomina bardziej zamurowanie, więc tutaj by zaznaczyć tę różnicę, zastosowałem formę *zamurować*.

²⁴ W oryginale występuje słowo *kishë*, która w albańskim oznacza zarówno kościół, jak i cerkiew. Zważywszy na to, że żyją tam prawosławni, postanowiłem przełożyć je jako cerkiew.

Budowniczo wie próbują najpierw oszukać młodą żonę za pomocą rzekomo zgubionego pierścionka, ale ona odpowiada, że ma dziewięciu braci, którzy z pewnością wynagrodzą stratę jej mężowi. Dopiero wówczas najstarszy z braci budowniczych wyjawia jej ich zamiar i właśnie między nimi toczy się końcowy dialog. Młoda kobieta próbuje odwieść go od wmurowania, tłumacząc, że zostawiła w domu chleb w piecu, maselnicę do ubijania masła i śpiącego syna. Słyszy jednak, że „chleb się upiecze i zje, masło się zrobi i zje, a syna się ukołysze i urośnie”. Dopiero wówczas kobieta prosi o wmurowanie jej w całości i pozostawienie piersi na zewnątrz muru, aby mogła karmić swojego syna (Haxhihasani, 1955, s. 19).

Istotnym uzupełnieniem grupy pieśni o budowie mostu jest wariant pochodzący z Czamerii (alb. Çamëria; gr. Τσαμουριά), czyli z regionu rozciągającego się na pograniczu albańsko-greckim nad Morzem Jońskim. Sporą część jego mieszkańców stanowili historycznie Albańczycy, w większości muzułmanie, ale też chrześcijanie. Zimą 1944 i 1945 roku zostali jednak wypędzeni do Albanii przez oddziały Narodowej Greckiej Ligii Demokratycznej gen. Napoleona Zerwasa (Baltsiotis, 2011; Elsie & Destani & Jasini, 2012). Właśnie wśród ich potomków, żyjących już w Albanii, Haxhihasani zarejestrował wariant, który opublikował w przygotowanym przezeń zbiorze *Balada popullore shqiptare* [Albańska ballada ludowa], wydanym w Tiranie w 1982 roku. W odróżnieniu od innych wariantów z motywem budowy mostu z południa Albanii jest on bardzo rozbudowany i wykazuje szereg cech charakterystycznych. Trzej bracia są tu zidentyfikowani jako mieszkańcy miasta Llur (gr. Λούρος, Louros), blisko dzisiejszej Prewezy, i noszą imiona Pano, Mihal Guri i Kiço. Widać od razu, że pieśniarz ceni tego ostatniego, gdyż na samym początku pieśni określa go jako *Kiço i vogël si nuri* [mały Kiço jak blask/światło/czystość]. Bez powodzenia od trzech lat bracia budują most Narty, co jednoznacznie kojarzy się z miastem Arta. W odróżnieniu od innych wariantów pieśniarz zwraca się bezpośrednio do mostu, nazywając go przeklętym. Zgodnie z ogólną strukturą pieśni przechodzący tamtędy starzec radzi braciom złożyć w fundamentach mostu ofiarę złożoną z czarnego byka, czarnego barana i żony, która nazajutrz ma przynieść obiad. Ta rozbudowana ofiara stanowi osobliwą cechę na tle tradycji albańskiej i pełni funkcję retardacyjną, przypominając inne warianty bałkańskie, gdzie występuje podobna sytuacja. Tylko w ten sposób most ostatecznie, powiada starzec, a będą po nim szli „Turcy i giaurzy, chorzy i zdrowi” (Haxhihasani, 1982, s. 24). Oczywiście, zgodnie z typową strukturą, tylko Kiço dotrzymuje danego słowa. Jest rzeczą znamionną, że również w tym wariantcie pojawia się słowo *besa*, tak jak we wspomnianych wcześniej północno-albańskich wariantach, gdzie niewątpliwie pełni funkcję konstytuującą. Dalej akcja przebiega zgodnie z typową i znaną strukturą pieśni, natomiast akt wmurowania ma tu nieco inną dynamikę, a pieśniarz zastosował

szereg charakterystycznych formuł i zabiegów kompozycyjnych. Otóż przybywająca z obiadem młoda żona wita budowniczych tradycyjną formułą *puna mbarë* [oby wasza praca była pomyślna], a Pano i Mihal odpowiadają również tradycyjną odpowiedzią *mbarë paç* [oby pomyślność była z tobą]. To tylko pozornie zwykła wymiana zdań, ponieważ bracia wiedzą doskonale, co ma się za chwilę stać, i to rozwiązanie wzmacnia jeszcze bardziej niechęć słuchacza do nich. Od tego momentu pieśń skupia się wyłącznie na relacji między Kićem a jego żoną. Z płaczem tłumaczy on jej, że świat ściemniał mu w oczach, gdy ją zobaczył, że budują ten most od trzech lat, a wszystko na nic. Zatraskana żona pyta go, dlaczego płacze, na co Kićo odpowiada, iż spadł mu pierścionek do dołu na dnie rzeki. Żona schodzi, by go wydobyć i, niejako przeczuwając, co ją czeka, upomina męża, że nigdy nie chorowała, jest zdrowa, a jednak zostanie wmurowana. Gdy tylko schodzi do rzeki, budowniczowie zaczynają zakrywać ją kamieniami. Wtedy jest już pewna i wygłasza swoje ostatnie słowo. Najpierw mówi do męża, że biada mu, bo uczynił z niej filar mostu. Potem zwraca się do samego mostu, przepowiadając i życząc, by drżał, tak jak ona drży, gdy będą po nim szli Turcy i giaurzy. Oznajmia mężowi, że tam, gdzie ją wmurowują, wyrośnie drzewo figowe wydające białe figi i prosi, aby pierwszy jego owoc dali jej synowi. Na koniec zaś prosi swoich szwagrów, żeby pozostawili na zewnątrz jej pierś, co też oni czynią. Tam właśnie wytryskuje srebrne źródło, którego woda leczy ludzi i sprawia, że syn rośnie zdrowy (Haxhihasani, 1982, ss. 24–26).

W pierwszej antologii przygotowanej przez Qemala Haxhihasaniego w 1955 roku zabrakło pieśni zebranych w Kosowie i na innych obszarach zamieszkałych przez Albańczyków na terenie Jugosławii. Tę lukę udało się uzupełnić w późniejszych publikacjach, najpierw Instytutu Folkloru, a następnie Instytutu Kultury Ludowej (zob. Haxhihasani & Xhagolli, 1985). Proces zbierania i późniejsza interpretacja pieśni o wmurowaniu w Kosowie przebiegły innym torem, ponieważ odbywały się w ramach innej struktury ideowej oraz różniącego się tła akademickiego. Twórczość ustna Albańczyków zaczęła być tam zbierana już na początku XIX wieku. Pieśni albańskie w kolekcji Vuka Stefanovicia Karadžicia pochodziły właśnie z Kosowa. Przygotowany przez Vinçenca Prennushiego i wydany w Sarajewie w 1911 roku tom *Kângë Popullore Gegnishte* [Gegijskie pieśni ludowe], będący zresztą pierwszym tomem zapowiadanej wówczas serii „Visari Komtar” [Skarb Narodowy] (czyli z nazwą w liczbie pojedynczej, w odróżnieniu od realizacji w 1937 roku), był owocem pracy badawczej młodego franciszkanina w północnej Albanii i na zachodzie Kosowa. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku wspomniany już Gliša Elezović zapisał w Kosowie i opublikował pierwszą pełną albańską pieśń o bitwie na Kosowym Polu oraz wspomniane wyżej warianty pieśni o wmurowaniu. Wreszcie dziesiąty tom serii „Visaret e Kombit” nosił tytuł *Lahuta e*

Kosovës [Kosowskie gęśle] i zawierał w całości kołysanki, zgadywanki, opowieści, pieśni epickie i legendy zebrane tam przez nauczyciela Myrtezę Rokę (Roka, 1944).

Wszelako dopiero po II wojnie światowej zaczęto w Kosowie zbierać w sposób systematyczny albański folklor i go analizować. Najwcześniejszy powojenny zbiór został przygotowany przez Zekerię Rexhę należącego do pierwszego pokolenia albańskich uczonych w Jugosławii, a następnie wydany pod tytułem *Kangë popullore shqiptare të Kosovës dhe Metohis* [Albańskie pieśni ludowe z Kosowa i Metochii²⁵]. Ale władze uznały, że zbiór zawiera pieśni o zabarwieniu nacjonalistycznym, więc cały trzytysięczny nakład książki został przeznaczony na przemiał. Zważywszy na ówczesną napiętą sytuację polityczną w Kosowie i jawną niechęć w relacjach między Jugosławią a Albanią, nie dziwi fakt, że pieśni, które opiewały boje Albańczyków z wojskami serbskimi i czarnogórskimi podczas okresu Ligi Prizreńskiej (1878–1881) i wojen bałkańskich (1912–1913), zostały uznane za nacjonalistyczne. Sam Rexha został uwięziony, a następnie deportowany do Albanii pod pretekstem przyjęcia albańskiego obywatelstwa podczas nauki w Tiranie przed II wojną światową. Niemniej, żeby uniknąć wybuchu niezadowolenia, władze przejęły jego rękopis, usunięto pieśni uważane za szkodliwe, dodano nowy materiał i ten nowy zbiór przygotowali ponownie do druku belgradzki profesor filologii Vojislav Dancetović oraz jego albańscy studenci Anton Çetta i Kadri Halimi. Ukazał się w trzech tomach niemal pod tym samym tytułem w 1952 i 1953 roku, ale na stopce redakcyjnej widniało tylko nazwisko serbskiego profesora. Świadomie w bibliografii podaję uzupełniony wpis bibliograficzny różniący się od tego, który widnieje w katalogach wielu bibliotek. Chodzi nie tylko o przywracanie pamięci, ale także o zachowanie standardów etycznych w nauce.

Współczesna kosowska folklorystka Arbnora Dushi nazywa Antona Çettę ojcem założycielem współczesnej folklorystyki w Kosowie (Dushi, 2019a, s. 79). Dodam, że z kolei

²⁵ Podobnie jak w przypadku nazwy „Jugosławia”, nazwę Kosowo stosuję jako swoisty skrót. W ramach Federacyjnej Ludowej Republiki Jugosławii w latach 1945–1963 oficjalna nazwa brzmiała Autonomiczny Region Kosowa i Metochii, który był częścią Ludowej Republiki Serbii. W 1963 roku, wraz ze zmianą nazwy państwa, region ten został przemianowany na Autonomiczną Prowincję Kosowa i Metochii, a w 1968 roku usunięto z tej nazwy słowo „Metochia”. Prowincja była częścią Socjalistycznej Republiki Serbii (SRS). Na mocy konstytucji z 1974 roku Autonomiczna Prowincja Kosowa uzyskała status jednostki federacyjnej, pozostając jednak częścią SRS. W ramach nowelizacji konstytucji SRS w 1990 roku przywrócono nazwę Autonomiczna Prowincja Kosowa i Metochii oraz zniesiono status jednostki federacyjnej, przywracając pełną kontrolę władz republikańskich. Konstytucja Republiki Serbii z 2006 roku uznaje Autonomiczną Prowincję Kosowa i Metochii za składową część państwa. W 2008 roku Kosowo ogłosiło niepodległość jako Republika Kosowa. Odnoszące się do zachodniej części kraju określenie *Metohija* pochodzi z języka greckiego (lp. μετόχιον) i oznacza własność klasztorną, a odnosi się do faktu, że wiele wiosek w tym regionie w średniowieczu było własnością klasztorów Serbskiej Prawosławnej Cerkwi i Góry Atos. Ludność albańska stosuje nazwę *Rrafshi i Dukagjinit* [Równina Dukagjini], co wiąże się z panowaniem nad tym regionem albańskiej szlacheckiej rodziny Dukagjin tuż przez zajęciem tych ziem przez Osmanów. Stąd pierwsza nazwa regionu w osmańskiej strukturze administracyjnej brzmiała Sandżak Dukagjin.

Halimi, choć szybko padł ofiarą politycznych represji ze strony władz jugosłowiańskich, kładł podwaliny pod rozwój kosowskiej etnografii i etnologii. Między innymi, już jako dyrektor działu folkloru w otwartym ponownie w 1968 roku Instytucie Albanologicznym w Prisztinie, Çetta zainicjował realizację wielkiego projektu naukowego, który miał na celu zebranie jak najwięcej albańskiego materiału źródłowego. Spośród niemal trzydziestu tomów, które ukazały się do tej pory, dla tutejszych rozważań istotną wagę ma wydany w 1974 roku tom *Balada dhe legjenda* [Ballady i legendy] w redakcji samego Çetty. Tam ukazały się trzy śpiewane w języku albańskim i zapisane w Kosowie pieśni o wmurowaniu w fundamentach mostu (Çetta, 1974, ss. 7, 8 i 13).

Na koniec tej części zwrócę uwagę na jeszcze jeden bardzo ciekawy przypadek pieśni o wmurowaniu²⁶. W 2013 roku ukazał się w Prizrenie przygotowany przez Nazifa Doklego (1945–2014) dwujęzyczny zbiór *Goranske narodne balade/Balada popullore gorane* [Gorańskie ballady ludowe]. Dokle jest uważany za czołowego etnografa zajmującego się dziejami i kulturą Gory i Goranów/Torbeszów, czego wyrazem jest długa lista jego publikacji poświęconych tej problematyce. Był zwolennikiem hipotezy, że Goranie są potomkami bogomiłów, którzy ukrywali się w górskich regionach w ochronie przed prześladowaniami (Mindak-Zawadzka, 2000). Na szczególną uwagę w kontekście dyskusji wokół tożsamości Goranów zasługuje informacja zawarta na drugiej stronie okładki, iż pieśni zostały przełożone na język bośniacki. Jak zaznacza autor w przedmowie, publikacja zawiera twórczość ludową Goranów (Dokle używa terminu Torbesze) pochodzącą z trzech kolekcji wydanych wcześniej, odpowiednio w Kosowie (Hasani, 1987), Macedonii Północnej (Dokle, Petrovski, Kalićanin, & Poloska, 2000) i Albanii (Hoxha, 2002). Zatem jest to antologia 84 pieśni, a nie wydanie rzeczywiście nowego materiału źródłowego. Zważywszy jednak na wysoką pozycję Doklego w gronie intelektualistów pochodzących z Gory, jak i tych zajmujących się tym regionem, tom ten można uznać za wysoce autorytatywny.

Antologię ozdabiają liczne rysunki autorstwa Doklego. Pieśni zostały uporządkowane tematycznie według trzynastu wiodących motywów i jeden z nich stanowi wmurowanie. Zważywszy na to, że pieśni zostały opublikowane zarówno w języku Goranów, jak i w albańskim, warto przyjrzeć się temu, jak wariant gorański sytuuje się na tle tych albańskich z Kosowa i Albanii. W przedmowie Dokle najpierw przedstawia dzieje regionu, jego strukturę społeczną, życie codzienne, a także geografię występowania pieśni i ich stosunek do realiów społeczno-kulturowych Gory. Następnie omawia specyficzne cechy kompozycyjne gorańskich

²⁶ Dziękuję dr Marzenie Maciulewicz za nakierowanie mojej uwagi na ten obszar badawczy.

pieśni, ich odrębności na tle tradycji śpiewu innych, sąsiadujących z Goranami grup etnicznych i narodów. Nader skrupulatnie uwypukla bogactwo leksykograficzne języka pieśni, zwracając uwagę i na archaiczne elementy lokalne, i na nowsze słowa i formy wyrazu będące skutkiem zmian politycznych i społecznych. Podobnie czyni Dokle także wtedy, gdy omawia motywy z pieśni. Nie tylko pokazuje ich różnorodność i bogactwo kompozycyjne, ale też ilustruje tę analizę licznymi przykładami, odnosząc niemal każdy z tych motywów do realiów gorańskich. Wszystko to czyni tekst Doklego jedną z najbardziej szczegółowych analiz ballad Goranów na gruncie albańskiej i bałkańskiej folklorystyki.

Sama pieśń zawiera szereg specyficznych cech na tle innych wariantów albańskich i bałkańskich. Pierwszy taki element ujawnia się na samym początku, gdyż bracia budują mur nie twierdzy czy mostu, lecz *kulli*. W gegijskim dialekcie języka albańskiego słowo *kulla* oznaczało przede wszystkim wielki, kamienny dom o wyraźnie obronnym charakterze. Już dawniej jednak to określenie odnosiło się także do wież warowni, obecnie zaś – do powstających niczym grzyby po deszczu wieżowców w Tiranie. Zatem, gdyby pieśniarz użył tej nazwy na oznaczenie domu, a do takiej interpretacji się skłaniał, to wówczas byłby to jedyny taki przypadek, nie tylko w tradycji albańskiej, ale także szerzej. Natomiast, jeżeli miało ono oznaczać wieżę, wówczas tę pieśń należy zaliczyć do grupy ballad o budowie twierdzy, choć – jak już zaznaczyłem – w okolicznych regionach w Kosowie i w Albanii dominuje motyw wmurowania w fundamentach mostu.

Kolejny element to występowanie trzeciego z braci o imieniu Hasan-aga, co sprawia, że jego żonę pieśniarz nazywa Hasanaginovica po albańsku, oraz Asanađinica²⁷ po gorańsku. Natychmiast nasuwa się skojarzenie z bośniacką balladą *Pieśń żalosna o szlachetniej żonie Hasana Agi*, zapisaną i opublikowaną przez opata Alberto Fortisa w *Viaggio in Dalmazia* w 1774 roku. Przełożona najpierw na niemiecki przez Goethego i na angielski przez Scotta, a następnie przez wielu innych, m.in. Puszkina, Mériméego i Mickiewicza, ballada ta legła u podstaw zainteresowania twórczością ludową romantyków i z pewnością torowała drogę do powstania zbioru Vuka Stefanovicia Karadžića oraz innych wielkich korpusów pieśni ludowych na Bałkanach. Jest to jedyny taki przypadek w bogatej tradycji ballad o wmurowaniu, więc skłonny jestem przypuszczać, że pojawienie się tego imienia w gorańskim wariacie nie jest dziełem przypadku. Trudno jednak odtworzyć drogę, jaką to imię wędrowało aż do pieśni zaśpiewanej w Gorze. Nie ulega wątpliwości, że bohaterki obu pieśni łączy smutny los i śmierć

²⁷ Są to formy zapisu, które zastosował Dokle.

mimo ich niewinności i czystości. Dostrzegam ten fakt i zaznaczam, że obie noszą to samo imię, co mogło być wynikiem jakiejś transpozycji, ale wcale tak być nie musiało.

Kolejnym charakterystycznym elementem jest to, że mąż wmurowanej, Hasan-aga/Asan Aga, wyraża żal z powodu tego, co ma za chwilę spotkać żonę, bo „wielka to przysięga”. Rozczuła się wręcz nad nią i nazywa ją kilkakrotnie Vatimo/Fatima. Otwiera się tu kolejne ciekawe pole interpretacyjne. W tradycji muzułmańskiej imię Fatima (ar. فاطمة, Fāṭimah) łączy się przede wszystkim z ukochaną córką Mahometa i Chadidży, choć nosiły je jeszcze inne osoby w rodzinie lub bliskim otoczeniu proroka. Imię oznacza tę, która się powstrzymuje²⁸, wykazuje się powściągliwością, ale też – co ciekawe – odstawiającą dziecko od piersi. Zatem, z jednej strony, mąż nazywa swoją żonę, która za chwilę ma zostać wmurowana, imieniem jednej z najważniejszych kobiet w islamie, a z drugiej – w tym imieniu kondensują się najważniejsze cechy wmurowanej. Rzeczywiście, Hasanaginica/Asanaginica nie protestuje, wręcz odwrotnie, przyjmuje swój los z nadzwyczajną pogodą ducha, skoro „wielka to przysięga”. Tylko na koniec wyraża ostatnie słowo, prośbę, by pozostawić jej na zewnątrz muru prawą pierś i prawą rękę, żeby mogła karmić i głaskać swoje dziecko (Dokle, 2013, ss. 91–92).

Przedstawiony wyżej proces tekstualizacji tradycji pieśni o wmurowaniu jest daleki od zakończenia. Zihni Sako, czołowy albański folklorysta, który jako pierwszy dogłębnie zajął się tą problematyką, zaznaczył, iż do 1965 roku zarejestrowano teksty w 150 miejscowościach, nagrano 22 warianty, a pośród nich 19 opisywało budowę twierdzy, 13 zaś budowę mostu (Sako, 1967, ss. 87–92; Sako, 1981, s. 140). Musiał mieć tu miejsce jakiś błąd drukarski, gdyż matematycznie wychodzi, że nagrano 32 warianty. Z kolei, idąc za Sako, Shaban Sinani (Sinani, 1997, ss. 80–87) i Arbnora Dushi (Dushi, 2018, s. 30–31) przytaczają liczbę 150 albańskich wariantów tej pieśni, zaznaczając, iż 90 z nich to teksty o budowie twierdzy. Zdaje się, że przytoczona przez Sako liczba miejscowości u dwójki późniejszych uczonych przekształciła się w liczbę wariantów. Tymczasem w archiwum obecnego Instytutu Antropologii Kulturowej znajduje się 187 wariantów pieśni o wmurowaniu – zarówno w zapisach, jak i w formie nagrań głosowych. Dodatkowo w archiwum Instytutu Albanologicznego w Prisztinie znajduje się około 90 kolejnych wariantów zebranych po II wojnie światowej w Kosowie²⁹. W dużej mierze czekają one na dokładne opracowanie i jestem przekonany, że kryje się w nich wiele ciekawych niuansów kompozycyjnych, leksykograficznych i semantycznych. Wreszcie, ważnym

²⁸ W świecie szyickim, ze względu na swój ślub z Alim, Fatima nosi następujące przydomki: prawdomówna, błogosławiona, czysta, nieskalana, cnotliwa, zadowolona, błyszcząca, źródło światła, tę, przez którą przemawiają aniołowie, przywódczyni kobiet różnych światów, matka imamów. Zob. <https://www.britannica.com/biography/Fatimah>

²⁹ Dziękuję Arbnorze Dushi za tę informację.

elementem procesów tekstualizacji i kanonizacji pieśni o wmurowaniu stanowią ich publikacje w różnego rodzaju późniejszych antologiach i zbiorach. Nieraz w przypadku takich publikacji brakuje troski redakcyjnej i opieki naukowej, przez co trafiają się błędy. To zjawisko ma miejsce wyłącznie w ramach piśmienności i zajmę się nimi w następnym podrozdziale. Tu ograniczam się do podkreślenia, że tego typu publikacje – kiedyś w druku, a obecnie w mediach społecznościowych – mają istotny wpływ na podtrzymywanie i rozpowszechnianie wiedzy o wmurowanej.

INTERPRETACJE FOLKLORYSTYCZNE – W STRONĘ HISTORIOZOFII PIEŚNI

1. Do upadku komunizmów

1.1 Albania

Aż do końca II wojny światowej w folklorystyce albańskiej brakowało refleksji teoretycznej, dominowało ujęcie opisowe, widoczne przede wszystkim w różnych wstępach do zbiorów pieśni i twórczości ludowej, natomiast analiza tekstowa i strukturalna ograniczała się do poetyki. Jedyny wyjątek stanowi obroniona na Uniwersytecie w Padwie w 1937 roku praca doktorska Ernesta Koliqiego pod tytułem *Epica popolare albanese* [Albańska epika ludowa], ale jej wpływ na rozwój tej dyscypliny w kraju był znikomy, gdyż nie została wówczas wydana. Zresztą wykształcony w kulturze pisma i uważający się za literata i poetę Koliqi, choć zetknął się z bliska z tradycją pieśni, podszedł do niej w sposób bardziej literaturoznawczy aniżeli folklorystyczny. Traktował on bowiem pieśni przede wszystkim jako utwory literackie. To podejście metodologiczne nie było wówczas niczym nadzwyczajnym, warto jednak już tutaj podkreślić, że dominowało ono dość długo w albańskiej folklorystyce i, z kilkoma wyjątkami, jest tak nadal.

Sytuacja zmieniła się radykalnie po II wojnie światowej, kiedy w Albanii do władzy doszli komuniści. Rozwój nauki znalazł się ogólnie pod opieką państwa, czego wynikiem była postępująca instytucjonalizacja badań naukowych połączona z rozbudowywaniem w czasie systemu edukacji. Jednak władze otoczyły specjalną opieką nauki humanistyczne i społeczne, poddając je czujnej kurateli pod względem ideowym i ideologicznym. W tym procesie folklorystyce przypadła w udziale szczególnie istotna rola. Otóż jej podstawowym zadaniem pozostało zbieranie, rejestrowanie, katalogowanie i badanie twórczości ludowej, ale miała ona stać się także strażniczką zachowania jej czystości. Dawny postulat romantyczny, by chronić i

badać kulturę ludową jako wyznacznik najbardziej archaicznych i autentycznych pokładów kultury narodowej, który zresztą leżał u podstaw działań podjętych w okresie międzywojennym, teraz stał się paradygmatem metodologicznym dla całej dyscypliny. Przy czym było to działanie o wyraźnie politycznym i utylitarystycznym charakterze. Podobnie bowiem jak w przypadku innych sztuk, pieśni, tańce i inne obszary twórczości ustnej, które coraz częściej zaczęto obejmować terminem „folklor”, miały służyć już nie celom zabawowym i estetycznym, jak to bywało w przeszłości, ale przede wszystkim dydaktyczno-edukacyjnym. Folklor był uważany za dzieło ludu, czyli – by ująć to terminem z tamtej epoki – „mas pracujących wsi i miast”. Troska o te ostatnie była zaś podstawą dla legitymizacji społecznej władz komunistycznych w Albanii, tym bardziej więc nacisk na dbałość o kulturę ludową był jednym z podstawowych elementów polityki kulturalnej w kraju. Ujawnia się tu pewna istotna dwoistość, którą należy mieć stale na uwadze przy omawianiu nie tylko folklorystyki, ale także ogólnie nauk społecznych i humanistycznych w tym okresie w Albanii. Obok daleko idącej w skutkach ideologizacji inspirowanej i podtrzymywanej przez władze komunistyczne, która koniec końców prowadziła do sztympowości i dogmatyczności, trzeba zauważyć i docenić także autentyczną troskę i dorobek wielu naukowców, uczonych i działaczy kultury, by realizować podstawowy postulat albańskiego ruchu narodowego: rozwój rodzimej albańskiej kultury narodowej.

Wstępy do zbiorów pieśni stanowiły z reguły także pierwsze próby ich interpretacji. Omawiana wyżej przedmowa do zbioru albańskich ballad przygotowanego przez Qemala Haxhihasaniego jest tego świetnym przykładem. Trzeba jednak zwrócić uwagę także na to, czego w tym tekście zabrakło. Otóż Haxhihasani w ogóle nie zajął się problemem pochodzenia pieśni i nie usiłował za wszelką cenę udowodnić autochtoniczności albańskich wariantów. Ta kwestia zaczęła dominować w pracach folklorystów i dyskusjach różnych literatów dopiero później, o czym będzie mowa dalej. Tymczasem Haxhihasani dostrzegł istnienie wspólnych elementów i motywów folklorystycznych wśród narodów bałkańskich i uznał to po prostu za konsekwencję i oznakę ich wielowiekowego współistnienia (Haxhihasani, 1955, s. 4). Mogę się tylko domyślić, że folklorysta zdecydował się omawiać tylko sprawy podstawowe, czyli strukturę pieśni, ich rozpowszechnianie geograficzne, wielość wariantów i charakterystyki głównych motywów. Z pewnością jednak był świadomy także tego zagadnienia, ponieważ przedstawił hipotezę o momencie dziejowym, w którym powstały pieśni o wmurowaniu.

Problemem pochodzenia pieśni w sposób systematyczny jako pierwszy zajął się Zihni Sako, inny czołowy folklorysta drugiej połowy XX wieku, twórca i wieloletni dyrektor wspomnianego już Instytutu Folkloru. Po ukończeniu studiów filologicznych na Uniwersytecie

Narodowym im. Kapodistrias w Atenach Sako rozpoczął karierę nauczyciela w międzywojennej Albanii. W trakcie II wojny światowej przyłączył się do partyzantki komunistycznej, a po wojnie wyrósł na czołowego literata, publicystę i uczonego w dziedzinie folkloru. Jest rzeczą istotną i wartą zauważenia, iż problematyką pochodzenia pieśni o wmurowaniu nie zajął się jakiś początkujący naukowiec, lecz czołowy folklorysta i jedna z najważniejszych postaci w życiu kulturalnym ówczesnej Albanii. Być może z tego też powodu jego tekst stał się kanoniczny i wpłynął na myślenie wielu następców, którzy powrócili do tego zagadnienia. Artykuł Sako ukazał się w czasopiśmie „Studime Filologjike” [Studia Filologiczne], najważniejszym czasopiśmie naukowym poświęconym sprawom językowym i literackim w komunistycznej Albanii, a jego zawartość przekonuje, że mimo skromnych rozmiarów (mniej więcej pół arkusza) stanowił owoc wieloletnich badań i przemyśleń. O wadze tego tekstu świadczy jego przedruk w pierwszym tomie wpływowej serii „Çështje të folklorit shqiptar” [Kwestie albańskiego folkloru] na początku lat 80. XX wieku. W niniejszej pracy korzystam właśnie z tej wersji.

Jako uczony bardzo bliski kręgom władzy Sako z pewnością zdawał sobie sprawę, że postawienie tezy o albańskim pochodzeniu pieśni z motywem wmurowania niesło za sobą nie tylko naukowe, lecz także polityczne implikacje. Nie był to zresztą pierwszy taki przypadek na Bałkanach, gdyż dyskusje na ten temat toczyły się już od dłuższego czasu. Trzeba dodatkowo zauważyć, że nie był to okres rewolucyjnych początków, lecz etap dojrzałego już rozwoju nauk humanistycznych i społecznych w komunistycznej Albanii. Przede wszystkim istniały już sprawnie działające instytucje naukowe i Sako występował nie jako naukowiec dopiero co odkrywający pole badawcze (jak Haxhihasani dziesięć lat wcześniej), lecz jako dyrektor czołowego instytutu i uczony, który swoim dziełem raczej to pole badawcze definiował, wytaczając jego granice. Ponadto, ogólnie rzecz biorąc, był to okres, w którym pod względem ideowym albański reżim komunistyczny zaczął się przesuwac coraz mocniej na pozycje narodowego komunizmu. Po zerwaniu ZSRR z Albanią i ochłodzeniu stosunków z resztą państw bloku wschodniego jedynym sojusznikiem Albanii na arenie międzynarodowej była Chińska Republika Ludowa. Konsekwencją była między innymi rewolucja kulturalna, która ogarnęła kraj w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku. Dla nauk społecznych i humanistycznych oznaczało to wejście w okres ideowej stagnacji naznaczonej całkowitą odgórną kontrolą ideologiczną. Oprócz dogmatów materializmu dialektycznego i wszechobecnych cytatów z artykułów, przemówień i dzieł Envera Hoxhy, coraz mocniej zaczęły wybrzmiewać również akcenty narodowe. Właśnie w tym kontekście należy osadzić artykuł opublikowany przez Sako.

Uczony rozpoczął wywód od krótkiego omówienia obecności motywu wmurowania w kulturach ludowych na Bałkanach, by potem przejść do przedstawienia owoców prac badawczych przeprowadzonych w Albanii do 1965 roku. Jak już wspomniałem, Sako podał, iż zarejestrowano teksty w 150 miejscowościach, co nie jest równoznaczne z istniejącą liczbą wariantów. Doprecyzował, że warianty o budowie twierdzy dotyczą nie tylko twierdzy szkoderskiej, ale także zamku w Turrë, usytuowanego w środkowej Albanii, między Kavają a Divjaką, zamku Petro Petroshiego w Lleshanie, w dolinie rzeki Shkumbin, oraz zamku w mieście Elbasan (Sako, 1981, s. 140). Ponadto zaznaczył, że w kilku pieśniach albańskich, podobnie jak w innych wariantach bałkańskich, a w odróżnieniu od kanonicznego wariantu budowy twierdzy szkoderskiej, główni bohaterowie mają imiona. Mianowicie w wariantcie z Elbasanu trzecia żona nosi imię Zarë, w pieśni zarejestrowanej w regionie Mirdity jej imię to Gjina Vida, a, o czym już wspomniałem, w wariantcie z Malësia e Madhe trzeci z braci budowniczych nosi imię Baca Gjergj. Rzeczą bardzo rzadko spotykaną, zresztą nie tylko w albańskich pieśniach, jest nadanie imienia synowi wmurowanej. Tym bardziej więc istotne jest zwrócenie uwagi na ten fakt przez albańskiego folklorystę. Wskazał on także, że w wariantcie zapisanym w regionie Dukagjinu (niestety nie doprecyzował dokładnie gdzie, a to dość duży region w północnej Albanii) pojawia się imię syna Miri, a w innym wariantcie z regionu Oparu, w południowo-wschodniej części kraju, nazywa się go muzułmańskim imieniem Tefik (Sako, 1981, s. 141). W odniesieniu do tego zagadnienia warto się pokusić o drobną dygresję. Otóż, zważywszy, że w większości albańskich wariantów podkreśla się, iż syn wmurowanej wyrasta na dobrego i sprawiedliwego męża, wybór takiego imienia nie wydaje się dziełem przypadku. Imię Miri wywodzi się od przymiotnika *i mirë*, który oznacza dobrego i życzliwego. Natomiast etymologiczny rdzeń imienia Tefik (ar. Tawfik) oznacza człowieka, który ma zdolności lub okazję, by osiągnąć sukces. Zatem sam wybór tych imion determinuje niejako dalsze losy syna wmurowanej jako człowieka dobrego, zdolnego, któremu życie przebiegnie pomyślnie.

Podobnie do innych bałkańskich wariantów, kontynuował Sako, także w pieśniach albańskich pomysł dokonania aktu wmurowania pochodzi najczęściej od starca, świętego, lub ptaka. W wariantcie z Prilepnicy (w Kosowie) trzecia żona ma proroczy sen, w którym ukazuje się jej przyszłość, mimo wszystko jednak przychodzi z obiadem do mistrzów budowniczych i tym samym dokonuje się akt ofiary. We wszystkich albańskich wariantach trzeci brat budowniczy dotrzymuje przysięgi, co Sako uznał za cechę konstytuującą, gdyż nawiązuje do instytucji besy (Sako, 1981, s. 141). Podobnie jak Haxhihasani, gdy pisał o okresie powstania ballady, Sako nawiązał do chronologii typowej dla historycznego materializmu i usytuował ten moment na styku zmierzchu instytucji rodowo-plemiennych i pojawienia się struktur

feudalnych. Uczony wyraźnie zwrócił uwagę na okrucieństwo aktu ofiary i zaznaczył, że pieśniarze również są tego świadomi, skoro często określają wmurowaną mianem nieszczęsnej (Sako, 1981, s. 142). Podążając tym tropem, podobnie jak Haxhihasani, Sako wskazał na rytuały zastępujące ofiarę z człowieka. Tak więc wspomniał o kładzeniu w fundamentach sznura takiej samej długości jak wzrost głównego majstra budowniczego, podając przykład budowy mostu kamiennego nad rzeką Drinos w Gjirokastrze po koniec XIX wieku. Ów kawałek sznura nazwano *hije e njeriut* [cień człowieka]. Wreszcie Sako przypomniał również o drewnianej rzeźbie dziewczyny odnalezionej podczas naprawy jednego z przęseł mostu nad rzeką Osum w Beracie.

Należy zauważyć i poddać krytycznej analizie pewien frapujący zabieg interpretacyjny Sako. Otóż za konstytutywną cechę albańskiej wersji ballady o wmurowanej Sako uznał to, że trzecia żona ani nie zostaje oszukana za pomocą zabiegu z pierścionkiem, jak w wersji greckiej, ani też nie rzuca klątwy na budowniczych, jak w kilku innych wersjach bałkańskich. Uczony musiał znać przynajmniej teksty opublikowane przez Haxhihasaniego, by nie zapomnieć o archiwaliach, więc musiał być świadom, że jest w błędzie, ponieważ ten motyw występuje również w albańskich wariantach. Niemniej skupił się on wyłącznie na postawie młodej żony, podkreślając jej stoicyzm i akceptację aktu ofiary. Jej ostatnie słowa nadają pieśni wyraźny ton elegijno-liryczny, ale jej poświęcenie w sposób naturalny uzupełnia tło epickie i „jest całkowicie zgodne z uczuciem patriotycznym ludu” (Sako, 1981, s. 143). Jak pisał dalej: „Mimo że odczuwamy żal, ponieważ pada ofiarą nader okrutnego zwyczaju, to przed naszymi oczyma jawi się także twierdza, która powstała na jej ciele” (Sako, 1981, s. 143). Zwracam uwagę na to rozumowanie Sako, ponieważ właśnie ta interpretacja aktu ofiary młodej żony zadomowiła się w albańskiej folklorystyce, przybierając postać paradygmatyczną. Stąd wywędrowała także w inne obszary i dziedziny, wpraw do literatury, sztuk i mediów audiowizualnych, naturalnie do sfery edukacji szkolnej, a obecnie także do mediów społecznościowych i innych zakamarków kultury masowej.

Postawa interpretacyjna Sako nie powinna dziwić. Pisał swój tekst nie tylko jako czołowy folklorysta, ale także jako literat należący do elity intelektualnej epoki, były partyzant, członek Albańskiej Partii Pracy i, wreszcie, zwolennik socrealizmu w albańskiej literaturze i sztuce. Właśnie echa podstawowych dogmatów tej metody twórczej wybrzmiewają w jego interpretacji aktu wmurowania. Tu biorą początek podkreślanie prymatu dobra wspólnego nad życiem jednostki i uwypuklenie heroicznego aspektu ofiary młodej kobiety. Interpretacja Sako w pełni realizowała także postulat akcentowania funkcji wychowawczej literatury, sztuk i folkloru. Można jednak iść dalej i zauważyć jeszcze jeden aspekt. Choć swoją twórczością

literacką i działalnością publiczną Sako stanowił uosobienie literata nowych czasów, jako uczony i folklorysta należał do pokolenia ukształtowanego jeszcze w duchu epoki odrodzenia narodowego. Idee te były nieustannie żywe w okresie międzywojennym, kiedy stawiał pierwsze kroki jako pisarz, a z pewnością wpłynęły także na jego, i wielu jemu podobnych, myślenie w pierwszych dziesięcioleciach po drugiej wojnie światowej. Zgodnie z tymi ideami Sako ujmował albańską twórczość ludową jako całość, która kryje w sobie podstawowe komponenty kultury narodowej. To podejście holistyczne, które dostrzega w folklorze wyraz dawności narodu, kronikę jego dziejów, swoistą encyklopedię, będącą źródłem wiedzy i wielowiekowego doświadczenia. Do tej konstelacji socrealizm dorzucił jeszcze bardzo mocny komponent klasowy, czyniąc z niego podstawowe kryterium rozróżnienia „dobrego” i „złego” folkloru. Pierwszy z nich państwo promowało i instytucjonalnie wspierało, natomiast drugi skazywało na niebyt, tępiąc go nieustannie. Właśnie to uczynił Sako. Z okrutnego w swojej wymowie aktu ofiary wydobył aspekty pozytywne, przyznając im prymat, i zdystansował się od całej praktyki zwyczajowej. Choć uczony wiedział o istnieniu wariantów przeczących jego tezie, zwyciężył w nim duch dydaktyczno-wychowawczy i, opierając się tylko na kanonicznym tekście o budowie twierdzy Rozafat, wywnioskował o *całej* tradycji pieśni o wmurowaniu w albańskim języku.

To powiedziawszy, trzeba zwrócić uwagę także na wymiar etnograficzny tekstu Sako. Jako jeden z pierwszych uczony zaznaczył, że wykonanie pieśni o wmurowaniu miało charakter celebracyjny i ceremonialny, ciesząc się wielką estymą wśród słuchaczy. Choć nie wyjaśnił, kiedy i gdzie został zarejestrowany, bardzo ciekawy jest opisany przez niego rytuał leczniczy. Otóż gdy młode matki traciły mleko, najpierw jadły chleb z cebulą, a potem kropliły sutki swoich piersi wodą wapienną ciekącą z łuków lub stropów twierdzy. Wiercono, że biała woda była mlekiem wmurowanej kobiety. Sako zinterpretował ten rytuał jako wyraz silnego przekonania o życiodajnej mocy wody, gdyż właśnie dzięki niej rozpoczyna się nowe życie, czego symbolem jest kobiecy pokarm (Sako, 1981, s. 143). Uczony jednak zatrzymał się na tym poziomie analizy, nie podejmując próby obiektywizacji rytuału i usytuowania go w szerszych ramach praktyk społecznych o charakterze magicznym.

Wreszcie ostatnią część artykułu Sako poświęcił omówieniu kwestii pochodzenia pieśni o wmurowaniu. Właśnie w tym fragmencie jego wywodu widać najlepiej nawiązanie do piśmiennictwa okresu międzywojennego i podążanie tą samą ścieżką interpretacyjną, choć przy wykorzystaniu innego klucza metodologicznego. Na tę kontynuację, zresztą nie tylko w myśleniu i twórczości Sako, trzeba zwrócić uwagę zarówno w kontekście dyskusji o pieśni o wmurowaniu, jak i w szerszym kontekście obejmującym inne zagadnienia historyczne,

literackie i kulturoznawcze. Choć nowe władze komunistyczne deklarowały całkowite zerwanie z dawnym światem, trzeba zwrócić uwagę także na różne mniej lub bardziej jawne treści świadczące o kontynuacji myślowej i ideowej. Przykładem takiej ciągłości jest właśnie ten fragment artykułu Sako. Swoją argumentację podzielił on na trzy etapy. Najpierw zwrócił uwagę na brak znajomości pieśni albańskich przez obcych uczonych, podkreślając przy tym szereg występujących w niej cech, które w jego ocenie uchodzą za konstytucyjne dla albańskiej tradycji. Potem przywołał ciąg świadectw archeologicznych i historycznych. Wreszcie, wykorzystując wyłożone uprzednio argumenty, postulował uznanie albańskich wariantów za źródło dla całej tradycji pieśni o wmurowaniu na Bałkanach.

Uczony zaznaczył, że świat naukowy poznał najpierw wydany przez Vuka Stefanovicia Karadžicia serbski wariant pieśni o budowie twierdzy szkoderskiej, następnie wariant rumuński o budowie klasztoru w Curtea de Argeș i wreszcie grecki o budowie mostu w Arcie, podczas gdy albańskie pieśni, dość powszechne w Albanii i Kosowie, przez wiele lat pozostawały nieznane. Zatem wnioski uczonych odnośnie pochodzenia motywu były co najmniej niepełne, jeśli nie błędne, jak uznał Sako. Ponadto, kontynuował, twierdza szkoderska należy do najstarszych na Bałkanach, pochodzi z III wieku p.n.e., wyprzedza zatem budowę mostu w Adanie (525–565), gdzie – jak głosi legenda – wmurowano człowieka, a tym bardziej budowę mostu w Arcie (1602–1606). Logiczny więc wydaje się wniosek, że skoro budowla powstała wcześniej, to legenda na jej temat także musi być wcześniejsza. Słowiańskie (taki termin stosował Sako) pochodzenie pieśni można obalić bardzo łatwo, ponieważ główni bohaterowie tej pieśni, czyli bracia Mrnjavčeviciowie, to postacie historyczne, które nigdy nie władały Szkodą. Jak zaznaczył, „jest zrozumiałe, że słowiańscy najeźdźcy, by umocnić i uwiecznić swoje władanie i wpływy, zwrócili szczególną uwagę na Szkodę i jej twierdzę, wymyślając, że została ona zbudowana przez braci Vukašina, Gojka i Uglješa [...]. Niewątpliwie ballada stanowi wyraz poetyckiej twórczości, ale źródło opowieści w niej zawartej jest znacznie starsze, ponieważ, jak już powiedzieliśmy, nawiązuje do dawnej praktyki składania ofiary w ludziach” (Sako, 1981, s. 145).

Na wzmocnienie tej linii argumentacyjnej uczony przywołał badania archeologiczne z Gajtanu, osady iliryjskiej założonej pod koniec II tysiąclecia p.n.e., która przeżyła prawdziwy rozkwit od VIII wieku p.n.e. aż do zniszczenia przez Rzymian w II wieku p.n.e. Upadek Gajtanu i wypędzenie jego mieszkańców sprawiły, że Szkodra stała się jednym z najważniejszych centrów miejskich w tym obszarze. Badania archeologiczne prowadzone w Gajtanie w latach 1962–1965 ujawniły megalityczne mury obronne, a po zewnętrznej stronie – tuż przed nimi – kręgi wypełnione kamieniami, uosabiające boga Słońca. Obok węża Słońce zajmowało bardzo

szczególne i ważne miejsce w wierzeniach Ilirów. Sako jednak zwrócił uwagę na inne znalezisko. Przy tym dawnym miejscu kultu odkryto gliniane naczynia, w których znajdowały się dziecięce kości. Archeolodzy zinterpretowali to znalezisko jako dowód ofiary ludzkiej złożonej bogu Słońcu w obronnym celu. Według Sako świadczy to o tym, iż wśród Ilirów była praktykowana ofiara ludzka, a ślady jej obecności w miejscowości położonej blisko Szkodry z pewnością należy wziąć pod uwagę przy rozważaniu pochodzenia ballady o wmurowaniu w fundamentach tej twierdzy (Sako, 1981, s. 145).

Uczony jednak nie ograniczył się tylko do dziejów obszaru wokół dawnej Szkodry. Biorąc za punkt wyjścia położenie miasta Arta w Epirze, zaznaczył, że w starożytności ta kraina geograficzna była zdominowana przez związek iliryjskich plemion – Amantów, Bylinów, Kaonów i Molosów. Nie mówili oni po grecku, więc starożytni Grecy określali ich mianem barbarzyńców. Przez kilka wieków i długo przed budową mostu w Arcie, miasto i region wokół były przedmiotem rywalizacji i zatargów między różnymi albańskimi możnowładcami, spośród których najważniejszym i najdłużej panującym był Gjini Bua Shpata (?–1399). Znaczącą obecność Albańczyków w całym Epirze tuż przed najazdem Osmanów Sako uznał za fakt istotny przy rozważaniu pochodzenia ballady o wmurowaniu w moście. Cały ten szereg argumentów doprowadził go do końcowej konkluzji: „Ze względu na liczne warianty albańskiej ballady, które są u nas szeroko rozpowszechnione, zarówno o twierdzach, jak i też o mostach, ze względu na liczbę twierdz, o których śpiewa się te ballady, ze względu na argumenty natury historycznej oraz z tego powodu, że ballada opowiada o twierdzy iliryjskiego miasta i o moście w mieście zamieszkiwanym w XIV wieku w przeważającej mierze przez ludność albańską, wydaje nam się, iż źródłem pochodzenia ballady jest Iliria, czyli Albania” (Sako, 1981, s. 146). Tym samym sformułował on tezę, która legła u fundamentów interpretacji pieśni o wmurowaniu przez późniejszych folklorystów, literaturoznawców, historyków czy publicystów.

Jako ilustrację tego faktu można przywołać sympozjum „Epika Heroike Shqiptare” [Albańska Epika Heroiczna], które miało miejsce w Tiranie w dniach 20–22 października 1983 roku, a które uważa się za jedno z najważniejszych wydarzeń dla rozwoju albańskiej folklorystyki drugiej połowy XX wieku. Podczas tego wydarzenia w referacie zatytułowanym *Legenda o twierdzy szkoderskiej jako wyraz dawnej tradycji albańskiej epiki legendowej* Vili Kamsi, wówczas dyrektor biblioteki Uniwersytetu im. im. Luigiego Gurakuqiego w Szkodrze, nawiązał do tezy Sako, twórczo jednak ją rozwijając. Punktem wyjścia dla Kamsiego było wspomniane wcześniej świadectwo Barletiego. Jednoznacznie odrzucił on stanowisko Dhimitra Shuteriqiego, czołowego literata epoki i wieloletniego prezesa Związku Literatów i

Artystów, który uznał, że legenda ta nie ma nic wspólnego z balladą o wmurowaniu (Shuteriqi, 1977, s. 36). Uzupełniając ją informacją podaną przez Hecquarda, Kamsi zaznaczył, że kryje się tu znacznie więcej, niż wydawało się Shuteriqiemu. Jego linia argumentacyjna była dość bezpośrednia. Punktem wyjścia było postulowanie albańskiego, a w zasadzie nawet jeszcze ściślej autochtonicznego, bo szkoderskiego pochodzenia ballady o budowie twierdzy szkoderskiej. Określiwszy symptomatycznym fakt, że ta pieśń istnieje tylko u Albańczyków i Serbów, badacz podjął się analizy porównawczej obu kanonicznych wariantów. Porównując zachowania bohaterów, kluczowe miejsce instytucji besy, która w albańskiej kulturze jest czymś znacznie silniejszym niż zwykle dane słowo, oraz postawę najmłodszej z żon, doszedł on do wniosku, że wersja albańska jest starsza, gdyż wyraża mentalność rodowo-plemienną, podczas gdy serbska pieśń nosi wyraźne ślady średniowiecznej psychologii feudalnej. Jego konkluzja wybrzmiała jeszcze silniej niż teza Sako: „Albańska legenda o budowie twierdzy szkoderskiej może być prototypem wszystkich legend narodów bałkańskich z motywem wmurowania” (Kamsi, 1987, ss. 238–239). Na tym tle, należy zwrócić uwagę także na istotne przesunięcie terminologiczne w wywodzie Kamsiego. Otóż zamiast terminu „ballada” konsekwentnie używał on pojęcie legendy. Tym samym, przesuwając pieśń o wmurowaniu z gatunkowej kategorii ballady do obszaru epiki legendarnej, jeszcze mocniej akcentował jej archaiczność.

Wśród uczestników sympozjum znalazł się także Ismail Kadare, cieszący się już renomą najbardziej znanego na świecie albańskiego pisarza. Choć wypowiedział się tylko w dyskusjach, jego obecność i uczestnictwo należy odczytać jako wyraz znaczenia, jakie do tych zagadnień przywiązywali nie tylko folklorysty, ale ogólnie intelektualiści albańscy. Była to jednak także swoista konsekwencja działalności pisarskiej i eseistycznej pisarza od połowy lat siedemdziesiątych, której efektem były trzy powieści nawiązujące bezpośrednio do twórczości ludowej: *Ura me tri harqe* [Most o trzech przęsłach] (1978b), *Kush e solli Doruntinë* [Kto przyprowadził Doruntinę] (1979) i *Dosja H.* [Akta Sprawy H.] (napisana w 1981, ale wydana dopiero w 1990). O pierwszej z nich będzie mowa dalej.

W kontekście omawianych tu zagadnień należy jednak zwrócić uwagę na zbiór esejów *Autobiografia e popullit në vargje* [Autobiografia ludu w wersach] (Kadare, 1980). Pośród wielu innych kwestii Kadare poświęcił tam uwagę także pieśni o wmurowaniu. To na w pół folklorystyczna i na w pół literacko-poetycka interpretacja albańskiej twórczości ustnej i Kadare wypowiada się jako pisarz, który nie boi się wędrówek po obszarze naukowym; esej jako forma gatunkowa pozwalająca na wiele i wolna od rygoru wywodu naukowego okazała się idealnym ku temu środkiem wyrazu. We fragmencie, który mnie tu interesuje, pisarz omówił dwie pieśni:

Kostandin i Doruntina oraz *Rozafat*. Niewątpliwie ten wybór nie był dziełem przypadku, ponieważ w tym samym czasie na ich kanwie napisał dwie pierwsze z wymienionych powieści. Esej można zatem uznać za kontynuację i zarazem uzupełnienie podjętej już w nich refleksji. Tym razem jednak Kadare skupił się przede wszystkim na instytucji besy, uznając ją za trzon ideowy obu pieśni. Choć takie ujęcie jest dość uprawomocnione, zwłaszcza w przypadku ballady o Kostandinie i Doruntinie, nie ulega wątpliwości, że był to zabieg świadomy ze strony pisarza. Jego celem było bowiem udowodnienie albańskiego autorstwa tych dwóch pieśni. Gdy mowa o pierwszej z nich, zadanie wydaje się dość łatwe. Balladę o Kostandinie, który najpierw daje besę swojej matce, że przyprowadzi do niej Doruntinę, swoją siostrę wydaną za mąż w dalekich krajach, a potem zmartwychwstaje, by dotrzymać właśnie tego przyrzeczenia, śpiewa się do dziś wśród Arboreszów, czyli w albańskiej diasporze żyjącej w południowych Włoszech. Natomiast z pieśnią o wmurowaniu rzecz ma się inaczej i pisarz najpierw postulował możliwość albańskiego pochodzenia, by w dalszych partiach swojej interpretacji przedstawić argumenty o tym świadczące.

Punktem wyjścia Kadare uczynił nie tyle sam tekst, ile związane z nim polityczne implikacje. Zaczął od zainteresowania folklorem bałkańskim u europejskich romantyków oraz ich wysiłków na rzecz poznania i zrozumienia tej ustnej twórczości. Wskazał, że podczas gdy grecka i serbska tradycja zaczęły być poznawane dość wcześnie, albańska długo pozostawała na uboczu, czego wyrazem było zdziwienie Prospera Mériméego o braku takiej wiedzy, mimo że Albańczycy żyli obok Greków i Serbów (Kadare, 1980, s. 17). Sedno swojej krytyki pisarz skierował w stronę serbskiego lekarza, uczonego, mera Belgradu, ministra i wreszcie premiera kraju, czyli (Hipolita) Vladana Đorđevicia. W 1913 roku – pozostający już na uboczu życia politycznego, ale wciąż z niezmiernymi wpływami – wydał książkę jednocześnie po serbsku i po niemiecku: *Arnauti i velike sile; Albanesen und die Grossmächte* [Albańczycy i wielkie mocarstwa]. Rozprawę tę uważa się dziś słusznie za pamflet pełen przeinaczeń, manipulacji, a tu i ówdzie także szowinizmu³⁰. Đorđević negował wszystko, co albańskie, zresztą przecząc dorobkowi kilku ówczesnych serbskich uczonych i publicystów, by tym samym poprzeć postulat dojścia Serbii do Morza Adriatyckiego poprzez zagarnięcie północnej i centralnej dzisiejszej Albanii. Już we wstępie zaznaczył on, że Albańczycy nie mają pieśni ani o twierdzy szkoderskiej, ani w ogóle o Szkodrze. Jako dowód dawnej obecności i, przez implikację, także w tamtym okresie serbskich praw do tego miasta i całego regionu, przytoczył on pieśń *Zidanje Skadra* ze zbioru Vuka Karadžicia (Ђорђевић, 1913, ss. 20–25). Właśnie przeciwko takiej

³⁰ Zob. np. analizę tej książki w: Jezernik, 2007.

postawie wystąpił Kadare. Swój wywód oparł na dorobku wymienionych wcześniej albańskich folklorystów, których prace niewątpliwie znał, ponieważ cytował ich poglądy i argumenty, choć bez podawania imion. Rzecz jasna, korzystał w tym ze swobody wyrazu, jaką daje esej. Dzięki temu mógł sobie pozwolić na swoistą mieszankę wiedzy historycznej z pewną dozą patosu i zacięcia publicystycznego.

Według Kadarego za możliwym albańskim autorstwem pieśni o wmurowaniu przemawiają liczne argumenty. W obu pieśniach, jak zaznaczył, trzonem ideowym jest besa, uważana powszechnie za jedną z najważniejszych instytucji społecznych w życiu Albańczyków, choć jej praktykowanie często nosiło wręcz tragiczne skutki, o czym Kadare pisał w powieści *Prilli i thyer* [dosłownie: Złamany kwiecień]³¹ (Kadare, 1978a). Świadekto Barletiego to dla Kadarego najstarszy pisany dowód istnienia legendy, a fakt, że powstało ono w Szkodrze, czyni je jeszcze bardziej istotnym. Oczywiście, pisarz pominął dość kluczowy szczegół, a mianowicie to, że szkoderski ksiądz miał na myśli inną legendę, a nie kanoniczną pieśń o wmurowaniu. Kolejny argument Kadare zaczerpnął bezpośrednio od Sako – wiek twierdzy jako dowód autochtonicznego powstania pieśni. Wreszcie, sięgając po rygorystyczną i skrupulatną analizę językową, zresztą ponownie przywołując znane już argumenty, zwrócił uwagę, że serbski zwrot *vjeru pogazio* [złamał wiarę] ma sens tylko wówczas, gdy uzna się go za kalkę albańskiego *çarti besën* [złamał besę/wiarę], co uznał za pośredni dowód przejścia pieśni z języka albańskiego na serbski. Z tego też powodu, podczas gdy wariant albański odnosi się do twierdzy (Rozafat), ten serbski odnosi się do miasta (*Zidanje Skadra*) (Kadare, 1980, ss. 25–27).

Pisarz jednak nie poprzestał na tym. Zważywszy na to, że Grecy i Albańczycy to dwa najstarsze narody na Bałkanach, zaznaczył, że nie dziwi fakt, iż „gdy mowa o dawnych skarbach, to pierwsza dyskusja na temat autorstwa odbywa się między nimi” (Kadare, 1980, s. 27). Owszem, motyw ofiary znajdujemy często w literaturze i mitologii starożytnych Greków, argumentował, ale legenda o wmurowaniu należy do innego typu. Jest to legenda murarzy, mistrzów budowniczych, wyraża ich świat i przez nich została tworzona, oni ją przekazywali. Bo też tylko budowniczowie mogli wiedzieć o lekkim ruchu wszystkich budynków z kamienia, w tym także mostów, o czym świadczy przytoczony wyżej dwuwiersz na końcu pieśni: „Tak, jak ja teraz drzę/ niech zadrży i ten most”. Tym samym, konkludował Kadare, choć nie tak dobitnie jak zestawienie wariantów o budowie twierdzy na północy, porównanie wariantów o budowie mostu na południu również wykazuje autochtoniczność albańskiej pieśni (Kadare,

³¹ W polskim tłumaczeniu Anny Mencwel tytuł ten brzmi: *Krew za krew* (Kadare, 1988).

1980, ss. 28–29). Zapewne sława pisarska sprawiła, że inni późniejsi folklorysty oprócz uczonych często cytowali Kadarego (Zheji, 1988, s. 135). Natomiast stanowczość argumentacji – obok barwnego i sugestywnego języka literackiego – sprawiły, że poglądy Kadarego wywędrowały z czasem poza obszar folklorystyki i etnologii do szeroko pojętej publicystyki, a obecnie krążą w sferze audiowizualnej i w mediach społecznościowych.

1.2 Kosowo

W tym samym okresie Albańczycy żyjący w Socjalistycznej Republice Jugosławii przeszli przez inne procesy polityczne, społeczno-ekonomiczne i kulturalne niż ich rodacy w Albanii. Z jednej strony, wynikało to z przemian ogólnych w samej Jugosławii i przejścia tego państwa od typowego stalinizmu (lata czterdzieste) przez autorytaryzm (lata pięćdziesiąte) i kontrolowaną decentralizację (lata sześćdziesiąte) aż po federalizację (lata siedemdziesiąte) i rosnącą dezintegrację państwa (lata osiemdziesiąte). Tym samym Albańczycy żyjący w Jugosławii doświadczyli zupełnie innego rodzaju opresji reżimu komunistycznego niż ich rodacy w Albanii (Malcolm, 1998, ss. 314–333). Z drugiej strony, na położenie, status społeczny i możliwości rozwoju Albańczyków – zarówno na poziomie grupowym, jak i indywidualnym – istotny wpływ miała przynależność do największej mniejszości narodowej w tym kraju (Shoup, 1963). Dość długo, bo do początku lat siedemdziesiątych, a potem ponownie od połowy lat osiemdziesiątych, afirmacja albańskości wykraczająca poza ramy wyznaczone przez władze państwowe była traktowana jako działalność wroga i kontrrewolucyjna. Spotykała się więc z różnorodnymi represjami na poziomie jednostki i grupy. Niemniej jednak wysiłki modernizacyjne podjęte przez państwo, względnie duża wolność mobilności społecznej, emigracja zarobkowa, dość szeroki wachlarz mechanizmów wolnorynkowych sprzyjających przedsiębiorczości prywatnej i, wreszcie, polityki decentralizacyjne i federalizacyjne przyczyniły się do ogromnego awansu społecznego wielu Albańczyków, przeważnie w Kosowie, nieco mniej w Republice Czarnogóry, a najmniej w Republice Macedonii. Z pewnością na położenie i sytuację mniejszości albańskiej istotny wpływ miały relacje między Jugosławią a Albanią. Korelacja pod tym względem jest ewidentna. Gdy stosunki te były poprawne, jak w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, lub wręcz dobre, jak w latach siedemdziesiątych, to także sytuacja Albańczyków w Jugosławii poprawiała się. Znaczące pogorszenie się miało zaś miejsce w drugiej połowie lat osiemdziesiątych.

W tym właśnie kontekście pojawiły się i rozwijały w Kosowie nauki humanistyczne i społeczne w języku albańskim i koncentrujące się na problematyce albańskiej; rozwinęły się

też badania nad folklorem, czego istotną częścią były zbieranie i interpretacja pieśni ludowych. Ogólnie rzecz biorąc, ale zwłaszcza w odniesieniu do badań nad balladami, kluczową rolę odegrał tu założyciel albańskiej folklorystyki w Kosowie, Anton Çetta. Najpierw we wstępie do tomu *Balada dhe legjenda* [Ballady i legendy] oraz później w osobnym artykule kosowski folklorysta przedstawił spójną koncepcję badań nad balladą. Nawiasem mówiąc, opublikowany w 1977 roku w serii „Folklor dhe Etnologji” [Folklor – Etnologia] czasopisma „Gjurmime albanologjike” [Dociekania Albanologiczne], wydawanego przez Instytut Albanologiczny, artykuł kosowskiego uczonego (Çetta, 1977) został przedrukowany w Albanii we wspomnianym wcześniej pierwszym tomie serii „Çështje të folklorit”. Świadczy to o żywej wówczas wymianie idei i dorobku naukowego między Albanią a Kosowem i stanowi dowód wysiłków podjętych po obu stronach granicy, by się poznawać i przemawiać wspólnym głosem. Choć relacje te zostały mocno ograniczone wraz z pogorszeniem się sytuacji politycznej w Kosowie, nigdy nie ustały i wróciły z większą siłą w kolejnych dekadach. Z tego też powodu dla analizy nauki niezwykle istotna jest również znajomość kontekstu politycznego.

Wróćmy jednak do rozprawy Çetty. Kosowski uczyony określił balladę jako odrębny gatunek twórczości ludowej, mocno spokrewniony z legendą (stąd tytuł zbioru), a przy tym jako pierwszy podjął się analizy kosowskich pieśni o wmurowaniu. W odróżnieniu od Sako i innych folklorystów z Albanii, którzy skupili się przede wszystkim na problemie autochtoniczności albańskich wersji z tym motywem, Çetta zajął się zagadnieniem historycznego rozwoju ballady jako gatunku, analizą strukturalną i poetycką oraz systematyzacją motywów w zebranych już wariantach. Zaproponowane i zarazem solidnie ugruntowane przez niego podejście z czasem stało się dominującym modelem w Kosowie w badaniach nad balladami ogólnie, w tym także nad pieśnią o wmurowaniu. W Albanii uczeni obracali się niemal wyłącznie wewnątrz jasno już wytyczonych i mocno zideologizowanych ram, powtarzając w zasadzie treści dobrze znane. Natomiast w Kosowie, przy początkowo małej liczbie badaczy, których zaczęło przybywać dopiero od połowy lat siedemdziesiątych, wraz z otwarciem i wzmocnieniem Uniwersytetu w Prisztinie próbowano wdrożyć nowe metody badawcze i narzędzia analityczne, wzbogacając istniejący dorobek i poniekąd tworząc wzór dla uczonych z Albanii.

Omawiany tekst Antona Çetty jest tego dobitnym przykładem. Wychodząc od dotychczasowej teoretycznej wiedzy folklorystycznej oraz kreśląc dość spójny obraz tradycji śpiewu balladowego nie tylko w Albanii i Kosowie, ale także pieśni Arboreszów, kosowski uczyony przedstawił spójną koncepcję historycznego rozwoju śpiewu balladowego u Albańczyków. Według niego była to ewolucja od rozwiniętego w okresie przedosmańskim

śpiewu połączonego z tańcem, z mocną nutą liryczną, silnie zrytualizowanego i o wyraźnych funkcjach ceremonialnych, przez upadek spowodowany długim okresem walk z najazdem osmańskim, czego pozostałości przetrwały wśród Arboreszów, aż po ponowne wyłonienie się jako gatunku śpiewanych opowieści legendowych, już nie w tańcu, z silną nutą epicką i epicko-liryczną oraz rozbudowaną narracją, który pełnił już nie funkcje rytualne, ale raczej tylko zabawowe (Çetta, 1981, ss. 244–251).

Wędrując po różnych pieśniach, Çetta wyodrębnił trzy konstytutywne cechy albańskich ballad: legendarność, rozbudowaną narracyjność i akcentowanie walorów dydaktycznych. Na ostatnią cechę kosowski folklorysta kładł silniejszy nacisk, gdyż dobrze pasowała ona do koncepcji leżącej u podstaw jego ujęcia historycznego rozwoju ballady. Jego zdaniem wraz z ugruntowaniem panowania Osmanów część ludności wyemigrowała do Włoch, a inna przeniosła się w góry, gdzie na nowo powstały struktury rodowo-plemienne będące jedyną realną gwarancją bezpieczeństwa. Tym samym pieśni utraciły łagodność i lekkość, stały się surowe, epickie, szorstkie, gdy chodzi o środki artystyczne oraz narracyjno-dydaktyczne. Wraz z postępującym przejściem na islam w późniejszych balladach zaczęła dominować religijna warstwa ideowo-obyczajowa (Çetta, 1981, s. 255). Wreszcie Çetta zwrócił uwagę na jeszcze jeden ważny element, czyli na zmiany językowe w tekstach pieśni powstałe pod wpływem zamiany instrumentu towarzyszącego śpiewaniu z jednostrunowej *lahuty* na dwustrunowe *çifteli* czy czterostrunowe *sharki*. Ze swoim monotonnym brzmieniem i powolnym dźwiękiem *lahuta* dawała pieśniarzom czas, by wybrać i odpowiednio używać formuł, które decydowały o jakości pieśni, regularności tonicznej i nieregularnej strukturze sylabicznej, słowem – o ich niepowtarzalności. Szybko brzmiące *çifteli* i *sharki* ze swoją rytmiką nie pozwalają już na taki zabieg, formuły schodzą na dalszy plan, a na pierwsze miejsce wysuwa się struktura uregulowanego prostymi rymami ośmioletkownika, która nadaje pieśniom zupełnie nowe brzmienie. Widać to wyraźnie w nowszych balladach o wmurowaniu, które są znacznie krótsze i bardziej zwarte w porównaniu ze starszymi wariantami z tym samym motywem (Çetta, 1981, s. 258). Trzeba zaznaczyć, że w swojej argumentacji Çetta oparł się na teorii oralnego stylu formułicznego Milmana Parry’ego i Alberta B. Lorda. Choć folklorysty w Albanii znali dobrze ich koncepcję, nie mogli korzystać z prac amerykańskich uczonych, a z czasem nawet wspomnienie o nich mogłoby sprowadzić na badaczy kłopoty.

Dorobek Çetty był rozwijany przez pokolenie uczonych, w jakiś stopniu będących jego wychowankami, takich jak Zymer Neziri, Anton Nikë Berisha, Sadri Fetiu czy, wspomniana już, Arbnora Dushi. Choć zdarzały się przypadki kształcenia się w innych ośrodkach akademickich, normalną praktyką z czasem się stało zakończenie pełnego akademickiego cyklu

w Kosowie, między innymi za sprawą samego Çetty, który dał się poznać także jako wybitny pedagog i mistrz kolejnych pokoleń folklorystów i etnologów. Bez względu jednak na ścieżkę edukacyjną, niemal bez wyjątku ci młodszy uczeni w centrum uwagi postawili wyłącznie twórczość Albańczyków w Kosowie, rzadziej w byłej Jugosławii, tworząc tym samym korpus wiedzy zorientowanej narodowo, obejmujący bowiem niemal wszystko co albańskie. W tym procesie istotną rolę odegrała także rozwijająca się prężnie w latach siedemdziesiątych. współpraca kulturowa i naukowa między Albanią a Kosowem³².

W przypadku pieśni o wmurowaniu w pracach młodszych uczonych dostrzegalny jest wyraźny skok metodologiczny. Próbowali oni wyjść poza ramy zwykłego opisu, jak to z nielicznymi wyjątkami czyniono wcześniej, sięgając po nowe koncepcje badawcze i nieprzetarte ścieżki interpretacyjne. Skupiano się na poszczególnych problemach, analizie aktu ofiary i jego moralno-etycznych elementów lub na wybranych aspektach warstwy tekstualnej pieśni. Na przykład Sadri Feti, folklorysta i filolog, a w latach 1991–2007 dyrektor Instytutu Albanologicznego w Prisztinie, przygotował bodaj najpełniejsze studium literaturoznawcze na temat ogólnie albańskich ballad. Świadomie używam tu przymiotnika literaturoznawcze. Bardziej niż dzieło folklorysty ten zbiór (wygłoszonych wcześniej) artykułów stanowi przede wszystkim rozprawę literaturoznawczą, choć nie brakuje odniesień do aspektów mitologicznych czy historycznych. Feti należy w pełni do drugiego pokolenia kosowskich folklorystów, którzy, choć kontynuowali badania w terenie oraz zbierali pieśni i opowieści, w większej jednak mierze skupili się na przygotowaniu do publikacji zebranego wcześniej materiału źródłowego oraz na jego interpretacji. Najdobitniej świadczy o tym zresztą jego rozprawa doktorska poświęcona poetyce ballady. Ten trend dominował wówczas w całej jugosłowiańskiej folklorystyce, więc przypadek albańskich badaczy w Kosowie nie stanowi wyjątku. Przypomnę tylko, że Zymer Neziri, który później dał się poznać jako jeden z najlepszych znawców epickich pieśni śpiewanych przy akompaniamencie *lahuty*, doktoryzował się rozprawą poświęconą poetyce liryki ludowej.

Wróćmy jednak do książki Feti. Badacz podszedł do materiału źródłowego, stosując wzory i kategorie typowe dla literatury, albo – mówiąc antropologicznie – uporządkował oralność za pomocą kategorii typowych dla piśmienności. Było to ujęcie całościowe i systematyzujące. Owszem, nie brakowało w jego wywodzie rozważań natury folklorystycznej, pisał o dziejach zebrania, wariantowości i obiegu transmisji pieśni, choć mało miejsca poświęcił

³² Po wydarzeniach Praskiej Wiosny między Albanią a Jugosławią, na gruncie wspólnie odczuwanego zagrożenia ze strony Związku Radzieckiego, rozpoczął się okres względnej normalizacji wzajemnych stosunków. Trwał on przez całe lata 70. i skończył się dość jednoznacznie po masowych demonstracjach wiosną 1981 roku w Kosowie, pozostawiając trwały ślad po obu stronach granicy.

aspektom ich wykonania. Jednak trzonem rozprawy była analiza ściśle literacka i widać, że tu autor czuł się najlepiej, podchodząc do ballad jak do zwyczajnego tekstu literackiego. Dopiero na samym końcu Fetiu zajął się problemem autorstwa ballady o wmurowaniu. Uczynił to podobnie jak inni wcześniejsi albańscy uczeni, nie dziwi więc fakt, że doszedł do podobnych wniosków. Po wyłożeniu – rzecz by można – tradycyjnego już zestawu argumentów Fetiu konkludował (podobnie jak Zihni Sako i inni): skoro miasto Szkodra istnieje od starożytności, to można wnioskować, że wersja o budowie twierdzy szkoderskiej jest źródłem innych wariantów na Bałkanach. Jednak w jego argumentacji zabrakło założenia prawdopodobieństwa, widocznego w analizie Sako czy w eseju Kadarego. Tu nie ma już „wydaje się”, lecz zostaje przedstawiona ocena końcowa. Innymi słowy, hipoteza stała się tezą paradygmatyczną. Tym samym można wnioskować, że cała ówczesna folklorystyka albańska w pełni zanurzyła się w historyzm, który stał się podstawową metodą analizy twórczości ustnej.

1.3 Podręczniki szkolne

Na koniec trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jeden bardzo istotny obszar, czyli na podręczniki szkolne. W Albanii pierwsze próby na tym polu podjęto już w okresie międzywojennym i z pewnością ważną rolę w tym procesie odegrała seria Visaret e Kombit, jednak zasięg oddziaływania tych tekstów był ograniczony ze względu na wysoki stopień analfabetyzmu, a następnie – na realia wojenne. Po II wojnie światowej nowe władze komunistyczne rozpoczęły szeroko propagowany program walki z analfabetyzmem. Rychło przebudowano system edukacji, zaczęto publikować teksty szkolne. Jednocześnie folklor stał się jedną z ważnych dyscyplin badawczych. Wspomniany już tu Zihni Sako, jeden z twórców Instytutu Folkloru, ale także wykładowca Wyższego Instytutu Pedagogicznego w Tiranie, napisał programowy artykuł, w którym argumentował, że folklor to kluczowy komponent kultury narodowej i postulował konieczność zarówno badań nad nim, jak i podjęcia działań edukacyjnych (Sako, 1948, ss. 3–8). Ten sam uczoney przygotował pierwszy podręcznik szkolny do nauczania folkloru zatytułowany *Folklori Shqiptar për kl. I dhe II të shkollave të mesme* [Folklor albański dla I i II klasy szkół średnich], który został wydany przez Ministerstwo Oświaty i Kultury w 1953 roku (Sako, 1953). Podręcznik doczekał się jeszcze kolejnych wydań w latach 1955, 1958, 1959 i 1960. Jego pierwsze i drugie wydanie zbiegło się z ukazaniem się antologii Haxhihasaniego oraz pierwszych tekstów analitycznych samego Sako. Nietrudno więc się domyśleć, że w tekście szkolnym znalazły się te same idee, sposób argumentacji i konkluzje co w naukowych rozprawach obu folklorystów. Tym samym dokonała się

transpozycja treści naukowych do obszaru edukacji szkolnej i przez to – do powszechnej świadomości uczniów i nauczycieli w całym kraju. Wielu z nich nie widziało na oczy ani Szkodry, ani twierdzy szkoderskiej, ale wiedza na temat pieśni o wmurowaniu stała się ogólnodostępna i przez to także inspirująca. Na ten podatny grunt trafiły dwa zbiory zbeletryzowanych wersji pieśni ludowych, w tym także pieśni o wmurowaniu. Będzie o tym mowa nieco dalej, więc tu tylko sygnalizuję to powiązanie obszarów nauki, edukacji szkolnej i literatury.

Wraz z otwarciem Uniwersytetu w Tiranie w 1957 roku Zihni Sako i Qemal Haxhihasani przygotowali także pierwszy podręcznik akademicki do nauczania folkloru dla studentów. Skrypt ten okazał się jednym z najbardziej wpływowych tekstów szkolnych o folklorze w albańskim systemie edukacji i pozostał w użyciu w zasadzie aż do końca reżimu komunistycznego. Ostatnie jego wydanie, którego współautorem był także Agron Fico, folklorysta należący do młodszego pokolenia, ukazało się w 1989 roku i było używane także przez kilka lat po upadku reżimu komunistycznego (Sako, Haxhihasani & Fico, 1989). We wszystkich kolejnych wydaniach skryptu znajdował się kanoniczny wariant ballady o wmurowaniu, czyli *Rozafat*. Na podstawie tego podręcznika studenci uczyli się o motywie wmurowania w folklorze albańskim. Jak już wspomniałem, noty wyjaśniające odzwierciedlały w zasadzie idee, którzy ci uczeni zawarli w wymienionych tu artykułach i rozprawach naukowych.

Podobnie rzecz się miała w Kosowie. Zresztą w ramach odwilży w stosunkach albańsko-jugosłowiańskich w Prisztinie zaczęły się ukazywać niemal wszystkie podręczniki szkolne z Albanii. Często trafiały one do systemu edukacji, zwłaszcza w przypadku literatury i folkloru. Była jednak jedna zasadnicza różnica. Otóż w Kosowie ukazała się cała seria *Visaret e Kombit*, podczas gdy w Albanii była ona zakazana, a tylko niektóre materiały ukazały się w przedrukach, odpowiednio zredagowane. To samo dotyczy także wydania *Kanuni i Lekë Dukagjinit* [Kanun Leki Dukagjiniego], czyli podstawowego kodeksu prawa zwyczajowego zebranego i uporządkowanego przez urodzonego w Kosowie franciszkanina Shtjefëna Gjeçovę. W Albanii w zasadzie do połowy lat osiemdziesiątych, kiedy ogłoszono go ponownie drukiem (ale bez rozdziału o pozycji Kościoła), nie można było zajmować się tą tematyką, a jeżeli już, to tylko w kontekście krytyki reakcyjnych i zniewalających norm zwyczajowych. W Kosowie sytuacja wyglądała zgoła odwrotnie. Dorobek ojców franciszkanów, a także innych zakazanych w Albanii autorów, publikowano, ale także analizowano i wprowadzano do systemu edukacji.

2. Po upadku komunizmów

Jeszcze przed nominalnym upadkiem reżimu komunistycznego wiosną 1991 roku uczeni w Albanii zaczęli zwracać uwagę na aspekty mityczne i antropologiczne pieśni o wmurowaniu, choć nadal dominował historyzm. Tę zmianę zainaugurował Ardian Klosi, wybitny literaturoznawca, który jako jeden z nielicznych w latach osiemdziesiątych studiował poza Albanią, gdyż doktoryzował się w Insbrucku rozprawą komparatystyczną o twórczości Ivo Andricia, Nikosa Kazantzakisa i Ismaila Kadarego. W styczniu 1991 roku w miesięczniku „Nëntori” – a więc w przełomowym momencie dziejowym i w najważniejszym czasopiśmie literackim w kraju – ukazał się artykuł Klosiego zatytułowany *Mitologjia në veprën letrare* [Mitologia w dziele literackim]. Badacz zajął się tam między innymi pieśnią o wmurowaniu, proponując nowe do niej podejście i skupienie się na akcie ofiary. Jednak, w odróżnieniu od innych, wcześniejszych badaczy, którzy również zwrócili uwagę na tę kwestię, Klosi uznał użyteczność aktu wmurowania dla ogółu za czynnik drugorzędny. Postawił natomiast tezę, że kluczowe dla żywotności tej pieśni było jej odwoływanie się do całej sfery mitów, dawnych rytuałów i archetypów (Klosi, 1991, s. 134). Była to zapowiedź swoistego zwrotu o charakterze paradygmatycznym, widocznego w pracach zarówno badaczy o ugruntowanej już pozycji, jak i tych, którzy wtedy dopiero weszli na ścieżkę badań naukowych.

Do pierwszej kategorii należał Mark Tirta, czołowy etnograf epoki, kontynuator dzieła Rroka Zojziego, najważniejszego po II wojnie światowej uczonego w tej dziedzinie, i nauczyciel kilku pokoleń albańskich etnografów i antropologów. Wcześniej w sposób zawołowany, a od początku lat dziewięćdziesiątych już otwarcie, Tirta dał się poznać jako badacz mitologii albańskiej. Można powiedzieć wręcz, że stworzył on zarówno teoretyczną konceptualizację, jak i ich metodologiczne podstawy. Koronacją i podsumowaniem tej wieloletniej pracy była książka *Mitologia ndër shqiptarë* [Mitologia u Albańczyków]. Tirta zajął się tam m.in. problematyką pieśni o wmurowaniu. W centrum uwagi badawczej uczony postawił dwie kwestie: akt ofiary ludzkiej pod nową budowę oraz problem wieku i pochodzenia pieśni. W przypadku pierwszego zagadnienia w znaczący sposób rozszerzył on dotychczasową perspektywę badawczą, zwracając uwagę na obecność tej praktyki rytualnej w różnych czasach i różnych kulturach na całym świecie. Powiązał tę praktykę z kosmogonią, czyli mitem tworzenia wszechświata, gdzie ofiara istoty wyższej powoduje początek życia, części stają się zaczynem nowych całości. Ponadto dla Tirty konieczność ofiary ludzkiej na rzecz różnych budowli to wyraz animizmu, chodzi o uduchowanie danej budowli, co stanowi gwarancję jej przetrwania (Tirta, 2004, s. 354). To spojrzenie przez pryzmat mitów i ich urzeczywistnień w

praktykach społecznych pozwoliło Tircie dochodzić wprawdzie do nowych wniosków, ale potwierdzających w dużej mierze istniejące stanowiska. Dokonując przeglądu istniejącej i tu już wspominianej literatury przedmiotu oraz pokazując szereg świadectw dawnych, a także nowsze obserwacje pochodzące z jego wypraw terenowych, uczony konkludował, że mimo bałkańskich paraleli, które są rzeczą naturalną ze względu na bliskość geograficzną narodów bałkańskich, pieśni o wmurowaniu znajdują jednak oparcie w rytuałach i praktykach symbolicznych obecnych w okresie iliryskim, w średniowieczu, jak i wśród współczesnych Albańczyków. Innymi słowy, Tirta przesunął akcent z przypisywania Albańczykom autorstwa całej pieśni o wmurowaniu na podkreślanie dawnych praktyk społecznych i obrzędowych ich przodków, a później także samych Albańczyków, które pieśń ta przywołuje (Tirta, 2004, s. 357).

Przez podobną ewolucję, ale w zupełnie innym wymiarze, przeszedł także Gjergj Zheji, folklorysta i (jednak bardziej) literaturoznawca, który przede wszystkim zajmował się metryką pieśni ludowych, zarówno epickich, jak i lirycznych. W 1998 roku przygotował on nowy podręcznik do nauki o folklorze na uniwersytecie i w szkołach średnich. Drugie wydanie ukazało się w 2004 roku i nieustannie służy jako tekst szkolny i skrypt uczelniany. Tym samym podręcznik Zhejiego zastąpił mocno zasłużony podręcznik przygotowany przez Zihniego Sako, Qemala Haxhihasaniego i Agrona Fico. Na potrzeby tego tekstu korzystam właśnie z wydania z 2004 roku. Pod względem gatunkowym Zheji zaliczył pieśń o wmurowaniu do pieśni legendarnych, sytuując moment jej narodzin wówczas, gdy zwyczaj wmurowania był już mocno osłabiony. Bracia rozpoczęli budowę bez dokonania uprzednio ofiary, choć już na samym początku musieli przecież wiedzieć, co trzeba było uczynić (Zheji, 2004, s. 134). Niemniej ważna jednak była inna ocena – tyleż gatunkowa, ile afektywna. Zheji określił pieśń mianem tragicznej, a za jedyną i prawdziwą ofiarę uznał młodą matkę. Taką ocenę uzasadnił cytatem z końcowej partii wariantu z Elbasanu, w którym młoda żona lamentuje nad swoim i syna losem, a potem błaga ziemię, żeby jej nie przyjęła (Zheji, 2004, s. 134). Jeszcze istotniejsza wolta miała miejsce, gdy badacz zajął się problemem pochodzenia pieśni. Jednoznacznie odrzucił on stanowisko, że centralnym komponentem albańskiego wariantu pieśni jest besa. Z pewną dozą ironii zauważył, że gdyby stosować to kryterium, jest to pieśń o niedotrzymaniu słowa przez 2/3 Albańczyków, gdyż dwaj starsi bracia besę złamali (Zheji, 2004, s. 135). Warstwa z motywem besy, zaznaczył Zheji, musiała zostać dodana później do wersji pierwotnej. I ostatecznie wnioskował: „Jak widać, pieśń ta, rozpowszechniona na całych Bałkanach, w rzeczywistości czerpała z różnych pieśni legendarnych o tym samym temacie,

które narodziły się w różnych miejscach, z tego więc powodu jest dziś rzeczą bardzo trudną zatrzymać się przy danym modelu” (Zheji, 2004, s. 135).

Z kolei do drugiej kategorii badaczy należy Shaban Sinani. Zainicjował on i konsekwentnie kontynuuje badania interdyscyplinarne, korzystając z dorobku folklorystyki, antropologii i religioznawstwa. Jak zaznaczyłem wcześniej, już w okresie międzywojennym można trafić na próby zastosowania do twórczości ustnej ujęcia interdyscyplinarnego, a odwoływał się do niego także Mark Tirta. Sinani jednak podjął się nie tylko nowej systematyzacji problematyki badawczej, ale do tego ujęcia dołączył także badania nad mitami, podejście religioznawcze, analizę tekstową oraz spojrzenie przez pryzmat psychoanalizy. Powstała bardzo ciekawa mieszanka metodologiczna, ale cel pozostał niezmienny. Sinani dążył do stworzenia całościowej koncepcji, w ramach której w albańskim folklorze dostrzega i analizuje głębsze pokłady mityczne, wyodrębnia to, co według niego należy uznać za epifanie lub ślady dawnych wierzeń Ilirów i Albańczyków, a następnie na tym tle omawia ich związki z innymi systemami mitycznymi w regionie lub szerzej (zob. Sinani 1997; 2006). Pieśń o wmurowaniu nie była przedmiotem analizy *per se*, lecz narzędziem służącym do budowania tego systemu, swoistym polem, gdzie materializują się mity założycielskie. Sytuując się na pograniczu mitologii i badań nad wierzeniami, Sinani spoglądał na nią jako na pewien efekt, tudzież reakcję na rytuał i praktykę społeczną ofiary z człowieka. Właśnie ofiara ludzka staje się dlań kluczem do zrozumienia mocy tej pieśni i jej trwałości w kulturze albańskiej i szerzej. Niemniej, choć niewątpliwie sięgnął po nowe, a na gruncie albańskim wręcz innowacyjne, metody i narzędzia badawcze, Sinani nie zerwał ostatecznie z historyzmem, gdyż na relację oralność – piśmienność patrzył wciąż przede wszystkim przez ramy czasowe, niejako linearnie, by nie powiedzieć ewolucyjnie, a nie przez pryzmat przemian i intersekcji tych dwóch systemów międzyludzkiej komunikacji.

Podobne podejście można zauważyć także u Olimbi Velaj, która w książce *Balada – nga oraliteti në letërsi. Një vështrim i baladës shqiptare në kontekst ndërbalkanik* [Ballada – od oralności do literatury. Spojrzenie na balladę albańską w kontekście bałkańskim] zajęła się analizą całego dorobku dotychczasowej albańskiej folklorystki odnoszącego się do ballady jako gatunku folklorystycznego. Promotorem rozprawy doktorskiej, która później stała się podstawą książki Velaj, był właśnie Shaban Sinani, więc w pracy badaczki daje się zauważyć ukierunkowanie na mitologię i religioznawstwo równie wyraźne jak we wspomnianych wyżej pracach albańskiego uczonego. Jednak Velaj poszła dalej, gdyż przyjęła postawę wyraźnie krytyczną wobec dorobku nie tylko albańskiej, ale także bałkańskiej folklorystyki. Najpierw dała temu wyraz w kilku artykułach, a w ostateczności – w książce, którą opublikowała w 2020

roku. W artykule *Balada e murimit në studimet shqiptare* [Ballada o wmurowaniu w albańskich studiach] Velaj usystematyzowała i podsumowała poglądy albańskich uczonych zarówno na temat ballady jako ogólnie gatunku folklorystycznego, jak i też pieśni o wmurowaniu. Wychodząc od rozważań nad folklorem ogólnie w Europie i na Bałkanach, badaczka omówiła rozwój tych badań na gruncie albańskim, wskazując na główne tendencje, osiągnięcia, jak również braki. Stawiając ten dorobek na tle prac takich uczonych jak Michaił Arnaudow na gruncie bałkańskim i Alan Dundes na szczeblu światowym, Velaj doszła do wniosku, że istnieje ogólna tendencja, by pieśń „prywatyzować i nacjonalizować”, albańskie warianty pozostają zaś wciąż mało zbadane na tle tradycji innych narodów bałkańskich. Wskazując na główne osiągnięcia albańskich folklorystów, zwróciła natomiast uwagę na ich badania nad ofiarą ludzką i procederem jej zastępowania przedmiotami czy rytuałami symbolicznymi (Velaj, 2012, ss. 79–86).

Jednak analizę rzeczywiście krytyczną prac swoich albańskich poprzedników Velaj przedstawiła w artykule *Folklori në Ballkan, subjektivizimi në studimet e shekullit të fundit, rasti i baladës së murimit* [Folklor na Bałkanach, subiektywizacja w studiach ostatniego wieku, przykład ballady o wmurowaniu] (Velaj, 2021). Również w tej rozprawie badaczka zastosowała tę samą strategię budowania swojego wyводу, czyli najpierw przedstawiła europejski kontekst rozwoju ogólnych badań nad folklorem, a następnie w sposób dość syntetyczny ujęła koleje badań nad balladą o wmurowaniu na Bałkanach i wśród Albańczyków. Opierając się na teoretycznych koncepcjach Alana Dundesa (Dundes, 1996), Michaela Herzfelda (Herzfeld, 2003) i Benedicta Andersona (Anderson, 1983) oraz na analizie historycznej Denisa Hupchika (Hupchik, 2002), Velaj pokazała, jak ważnym komponentem rozwoju nowoczesnych nacjonalizmów była troska o folklor i twórczość ludową. Na tym tle dość skrótowo przedstawiła proces zbierania i publikowania kolejnych wariantów pieśni o wmurowaniu na Bałkanach poczynając od serbskich przez bułgarskie, macedońskie, rumuńskie, greckie i w końcu po albańskie. W tym właśnie miejscu Velaj podjęła krytykę procesu unarodowienia ballady przez uczonych pochodzących ze wszystkich krajów bałkańskich. Mimo że badaczka określiła Arnaudowa mianem „relatywnie obiektywnego” (Velaj, 2021, s. 157), poddała krytyce jego koncepcję wędrówki motywu murowania z Grecji przez Bułgarię i dalej w stronę Rumunii i Serbii oraz przyznania pierwotności właśnie wariantowi greckiemu. Rzecz nie tylko w tym, że uczony znał pobieżnie warianty albańskie, ale po prostu metoda historyczno-porównawcza nie sprawdza się w tym przypadku.

Velaj skierowała krytykę także w stronę Rodericka Beatona, który w artykule zatytułowanym *The Greek ballad. “The Bridge of Arta” as myth* [Grecka Ballada. „Most Arta”

jako mit], później włączonym do antologii zredagowanej przez Dundesa, uznał, iż tacy uczeni jak Georgios A. Margas czy Lajos Vargyas nie posunęli się aż do tak dalekiej subiektywizacji w swoich interpretacjach jak Zihni Sako, który „uznał i Szkodre i most w Arcie za albańskie” (Beaton, 1996, s. 68). Przeciwnie, zdaniem albańskiej badaczki, Sako w niczym nie różnił się od wielu innych uczonych, którym przyświecał ten sam cel i którzy stosowali tę samą metodę (Velaj, 2021, s. 160). Tymczasem, kontynuowała badaczka, nie ulega wątpliwości, że motyw wmurowania jest znacznie starszy niż wszystkie pieśni zebrane na Bałkanach i najprawdopodobniej przywędrował tu z Indii (Velaj, 2021, s. 161). Tam, gdzie najwcześniej zebrano i publikowano pieśni, tam też zaczęto najpierw stosować metodę historyczno-porównawczą, przy czym często było to podejście instrumentalne. Różni uczeni stawiali bowiem *a priori* swoje hipotezy, zwłaszcza dotyczące pochodzenia i autorstwa pieśni, a następnie – gdy materiał źródłowy tych hipotez nie potwierdził – elementy takie były często odrzucane lub przemilczane. Zdaniem Velaj pieśń przyszła na Bałkany wraz z wędrówką ludności romskiej, ale we wszystkich niemal państwach bałkańskich ballady śpiewane przez tę grupę etniczną albo były zbierane najrzadziej, albo wcale (Velaj, 2021, ss. 163–164). Być może, konkludowała, rozwiązaniem tego problemu jest radykalna zmiana metody i to już dzieje się w ostatnim czasie, czego wyrazem jest przejście od diachronii do synchronii. W ujęciu synchronicznym kładzie się akcent na semantykę i na dogłębne rozumienie ballady, a nie na kwestię pochodzenia, istotne jest już nie to, gdzie powstała jej pierwsza wersja, ani to, kto ją stworzył, lecz to, jak właściwie pieśń zinterpretować (Velaj, 2021, ss. 164–165).

Nie sposób przejść obok interpretacji Velaj obojętnie, gdyż mamy tu do czynienia z radykalnym zerwaniem z dotychczas dominującym podejściem badawczym i interpretacyjnym w albańskiej folklorystyce. Zwrócenie się w stronę synchronii i uwypuklenie cech konstytutywnych, dostrzeganie w pieśni o wmurowaniu echa mitu założycielskiego, urzeczywistnienia rytuałów przejścia i spełnienia cyklu życia, ale także okrutnego aktu świadczącego o niskiej pozycji społecznej kobiety, a wreszcie unikanie zideologizowanego języka – to wszystko sprawia, że myśl Velaj w pełni wpisuje się w sygnalizowane wyżej, długo oczekiwane i wręcz konieczne zmiany paradygmatyczne.

Nie było to jedyne takie zerwanie. Próbą nowego spojrzenia na dotychczasowy dyskurs naukowy był także artykuł albańskiego badacza z Macedonii Północnej – Izaima Murtezaniego. Swoją analizę oparł on na semantyczno-semiologicznej interpretacji bułgarskiej uczoney Ljubomiry Parpułowej (zob. Парпулова, 1983), na propozycji amerykańskiej badaczki Ruth Mandel (by zastosować koncepcje feministyczne, zob. Mandel, 1983, ss. 157–168) oraz ogólnie na teorii recepcji. Najpierw za Parpułową badacz odniósł się krytycznie do nacjonalizacji

tradycji ustnej oraz refleksji nad monogenezą, czyli do wysiłków na rzecz znalezienia pieśni źródłowej dla wszystkich innych wariantów. Następnie, za Mandel, zaproponował ujęcie pozycji wmurowanej przez pryzmat koncepcji liminalności Victora Turnera. Przy tym jednak uwypuklił różnicę między zachowaniem się wmurowanej w pieśni greckiej i w pieśniach albańskich, zwłaszcza zapisanych w Kosowie. Murtezani zauważył, że w jednym z wariantów opublikowanych w zbiorze Çetty (zob. Çetta, 1974, s. 14) młoda żona nie tylko dobrowolnie zgadza się na wmurowanie, ale także proponuje swoim szwagrom i mężowi, żeby ten ostatni ożenił się z jej siedemnastoletnią siostrą (Murtezani, 2012, s. 668). Tę dobrowolność złożenia życia w ofierze badacz porównał z odważnym zachowaniem Ifigenii tuż przed wyruszeniem wojsk Achajów na wojnę trojańską. Wprawdzie, jak dodał, można ten fakt uznać za dowód archaiczności albańskiej pieśni, ale pozostawił to w obszarze prawdopodobieństwa, a nie jednoznaczności. Idąc dalej tym tropem, Murtezani wskazał na szereg elementów limininalnych widocznych w albańskich pieśniach, a w zasadzie – kosowskich, ponieważ pracował tylko z tekstami ze zbioru Çetty. Za takie elementy uznał pianie koguta wraz z nastaniem nowego dnia, pieczenie chleba przez młodą żonę, podkreślenie przekroczenia przez nią progu domu, śpiew ptaków i rozmowę kobiety z nimi oraz, wreszcie, liczbę trzy. Choć badacz tego nie zaznacza, warto dodać do jego argumentacji, że liminalne jest w ogóle połączenie trzech ról społecznych wmurowanej: kobiety, żony i młodej matki. Wreszcie, sięgając jeszcze po dwie ścieżki interpretacyjne zaproponowane przez Alana Dundesa, czyli po feministyczną (spojrzenie z perspektywy wmurowanej) oraz psychoanalityczną (w centrum uwagi znajduje się jej mąż), Murtezani doszedł do ważnego wniosku: istnieje wiele możliwych interpretacji i folklorysty muszą się nauczyć, że za wielością wariantów idzie również różnorodność spojrzeń (Murtezani, 2012, s. 670).

Mniej więcej w tym samym czasie, czyli pod koniec pierwszego dziesięciolecia XXI wieku, podobny zwrot paradygmatyczny miał miejsce także w Kosowie. Folklorystka Leontina Gega-Musa zajęła się analizą ofiary kobiety poprzez kombinację klucza feministycznego i antropologicznego. Istotną nowością było podejście komparatystyczne, gdyż badaczka sięgnęła po materiał źródłowy pochodzący z różnych bałkańskich wariantów pieśni. Dla niej wmurowana to przede wszystkim ofiara surowych i nieprzejednanych norm społecznych. Akt wmurowania, jak podkreśliła badaczka, można zinterpretować rozmaicie – jako wyraz i symbol życia, płodności czy przejścia w nowy wymiar lub stan – ale punktem wyjścia do tego typu interpretacji winien być kontekst społeczny, o którym owe pieśni świadczą. Ponadto, zwracając uwagę na obecność motywu wmurowania w różnych tradycjach na Bałkanach, Gega-Musa

wyraźnie odeszła od prymatu autorstwa na rzecz zaznaczenia kongruencji między tymi tradycjami zarówno w czasie, jak i przestrzeni (Gega-Musa, 2014).

W bardzo podobnym duchu wypowiedziała się także wspomniana wcześniej Arbnora Dushi. Kosowska folklorystka podjęła się analizy zagadnienia autorstwa ballady o wmurowaniu, dokonując ponownego przeglądu dawnych koncepcji i idei, a także nowszych przemyśleń. Słusznie wskazała ona, że istnieje wiele interpretacji pieśni o wmurowaniu z różnych perspektyw badawczych, ideowych czy też ideologicznych. Naukowcy nadal nie mogą dojść do zgody co do jej znaczenia, choć wszyscy uznają, że na Bałkanach motyw wmurowania występuje z nadzwyczajnym natężeniem. Jednak, zdaniem Dushi, najważniejszym problemem, który zajmował uwagę uczonych zarówno w krajach bałkańskich, jak i poza regionem, jest kwestia pochodzenia tej pieśni. Przywołując argumenty za i przeciw, Dushi przedstawiła dość skrupulatnie różne stanowiska bałkańskich uczonych, wzbogacając znacząco wiedzę, która na gruncie albańskim zatrzymała się na poziomie wspomnianego już tu artykułu Sako. Z pewnością, zwłaszcza w kontekście kosowskiej folklorystyki, ważną nowością było zwrócenie uwagi na hipotezę Alana Dundesa o indyjskim pochodzeniu ballady o wmurowaniu (Dundes 2007). Przypominam, że do tej hipotezy sięgnęła także Velaj. Amerykański folklorysta wysunął to przypuszczenie na podstawie kilku uwag Francisa Hindesa Groome’a, który w 1899 roku w przygotowanym przez siebie zbiorze *Gypsy folktales* umieścił zapisaną w Rumuni baśń *Story of the bridge*. Choć w pełni świadom, że opowieść o mistrzu Manoli, jego jedenastu braciach budowniczych, budowie mostu nad szerokim mostem i zabójstwie jego żony Léngy stanowi w zasadzie zbieranie różnych formuł i motywów obecnych w bałkańskim i nie tylko folklorze, Groome uznał ten tekst za wartościowy, gdyż odsyła do pieśni o wmurowaniu. Na tym tle tradycję pieśni o ofierze kobiety pod fundamenty budowli powiązał on z indyjską baśnią o siedmiu braciach, którzy poświęcili siostrę dla zbudowania studni (Groome, 1899, ss. 12–13). I choć Groome oparł to przypuszczenie na całkowicie błędnych argumentach, jak na przykład tym, że większość budowniczych na Bałkanach to Cyganie (angielski zbieracz użył terminu Gypsy, więc zachowuję tę formę), Dundes uznał ten trop za ważny, budując na nim swoją hipotezę. Dushi z kolei rozumowanie i argumentację amerykańskiego folklorysty skonstruowała z całym spektrum różnych poglądów o albańskim, bułgarskim, greckim, rumuńskim i serbskim rodowodzie tej pieśni. Tym samym, kosowska badaczka doszła do wniosku, że motyw wmurowania to efekt twórczej poligenezy, czyli nie jednego narodu lub kultury, lecz różnych kontekstów społeczno-historycznych, nie zapożyczeń, jak sądzono do tej pory, lecz długotrwałej interakcji i sąsiedztwa (Dushi, 2018, ss. 40–41).

Na koniec warto przytoczyć jeszcze jednego badacza kosowskiego, bardziej filologa i antropologa aniżeli folklorystę. Anton Kolë Berishaj zaproponował całkowite zerwanie z dotychczasową interpretacją wmurowania jako czynu opartego na dobrowolnej ofierze kobiety na rzecz dobra wspólnego. Biorąc za punkt wyjścia cały korpus badań nad ofiarą w różnych odłamach czasowych i kontekstach kulturowych, badacz zaproponował nowe spojrzenie na „legendę Rozafy”. Ten ostatni zwrot jest ważny z dwóch powodów. Po pierwsze, nigdzie w artykule Berishaja nie występują terminy „pieśń” i „ballada”, które zostały zastąpione określeniem „legenda”. Ten zabieg metodologiczny wiąże jednoznacznie topos wmurowanej z obszarem mitologii, legendowości tudzież opowieści o wyrażnie archaicznym charakterze. Po drugie, autor używa imienia Rozafa dla wmurowanej, najpierw odwołując się do wspomnianego już tu świadectwa Barletiego, a następnie, idąc dalej, czyni z tego imienia w zasadzie eponim dla całego toposu. Do tego ostatniego zagadnienia wrócę w dalszej części mojej analizy, więc na razie tylko go w tym miejscu sygnalizuję.

Sięgając po klasyczne i zarazem niemal zapomniane prace, jak duży artykuł Henriego Huberta i Marcela Maussa (Hubert & Mauss, 1896), jugosłowiańskie badania nad matriarchatem (Sklevicky, 1984) oraz, rzecz jasna, odnosząc się do dorobku albańskich badaczy, Berishaj poddał krytycznej analizie sedno aktu wmurowania, czyli ofiarę kobiety. Najważniejsze jednak jest to, że jako jeden z pierwszych albańskich badaczy przefiltrował on legendę o wmurowaniu przez pryzmat teorii genderowych, dochodząc do bardzo istotnych wniosków. Badacz zaznaczył, że nie ulega wątpliwości, iż w tradycji ustnej kobieta (z wyjątkiem dosłownie kilku przykładów) nie jawi się zazwyczaj jako podmiot, lecz jako przedmiot, role są jej nadawane i przyznawane, a nie tworzone przez nią samą (Berishaj, 2014, s. 114). Za wyraz tej właśnie tendencji uznał on także legendę o Rozafie. Owszem, bywa, że mężczyźni również oddają życie za wspólnotę, z reguły w walce, wykazując się heroizmem, ale ich czyn to akt samoofiary, ponieważ „składają się w ofierze, a nie są składani w ofierze” (Berishaj, 2014, s. 115). Zresztą to paradoks, że trzeci z braci budowniczych, który zachował się lojalnie, stracił najwięcej, innymi słowy, najszlachetniejsza z cnót, czyli uczciwość, została ukarana. „Legenda pokazuje surowość i nieustępliwość norm społecznych wobec kobiety ofiary, odmawiając jej (Rozafie) nawet prawa do tego, aby się sprzeciwiła lub dała się przekonać” (Berishaj, 2014, s. 112). Dla niego nawet ostatnie słowa kobiety, owa prośba o pozostawienie piersi poza murem, którą uznano za symbol życiodajnej mocy, w gruncie rzeczy również jest wyrazem patriarchalnej dominacji. Jak zauważył, nawet dziecko, o które troszczy się wmurowana matka, to syn, a nie córka. Wmurowana kobieta została poświęcona dla zachowania dobra swojego męża oraz ogółu, a nie poświęciła się dla nich. Był to akt

rzeczywistej przemocy, który, owszem, zapewnił jej wieczność, ale tylko jako ofiary, a nie bohaterki świadomie i dobrowolnie poświęcającej się dla innych, konkludował uczony (Berishaj, 2014, s. 115). Aż się prosi, by do konkluzji Berishaja dopisać, że wmurowana została poddana przemocy podwójnie – najpierw tej fizycznej podczas aktu wmurowania, a później również symbolicznej w pieśni.

To niewątpliwie ważny głos w dyskusjach nad pieśnią/legendą o wmurowanej w albańskiej humanistycie. Artykuł został napisany przez uczonego mającego niebawem zostać członkiem korespondencyjnym Akademii Nauk i Sztuk Kosowa (od 2019 roku Berishaj jest członkiem rzeczywistym tej instytucji), a ukazał się w pierwszym numerze periodyku, który w zamierzeniu miał być czołowym czasopismem o naukach społecznych w Kosowie. Nie była to zatem jedna z tych publikacji, które wypełniają niedzielne dodatki dzienników, tudzież zwykły post w mediach społecznościowych, lecz był to tekst opublikowany w czasopiśmie wydawanym przez najważniejszą instytucję naukową w kraju. I, choć widać w nim pewne niedociągnięcia, jeśli chodzi o aparat naukowy, stylistykę oraz wpadki redaktorsko-korektorskie, należy zwrócić uwagę na wykorzystanie przez Berishaja nowych inspiracji teoretycznych i narzędzi metodologicznych. Badacz jednoznacznie zerwał z dotychczas dominującą interpretacją aktu wmurowania jako dobrowolnego poświęcenia się kobiety. Sytuując akt wmurowania na tle norm zwyczajowych i patriarchalnych relacji społecznych oraz wprowadzając perspektywę genderową, uwypuklił zupełnie inne jego aspekty, wcześniej tylko zasygnalizowane, jak u Gegy-Musy, lub pobieżnie opisane przez pryzmat marksistowskiej nauki społecznej w sąsiedniej Albanii. Wmurowana to nie dobrowolna samoofiara, lecz ofiara aktu przemocy.

Podsumowując, omówione powyżej próby interpretacji pieśni o wmurowaniu podejmowane były przeważnie przez folklorystów, którzy w większości mieli wyraźne zacięcie filologiczne. Przez dłuższy czas oscylowali oni wokół kilku niezmiennych zagadnień i dopiero w ostatnich latach daje się zauważyć zmianę trendów i zainteresowań badawczych. Wciąż brakuje refleksji na temat tak istotnych elementów pieśni, jak akt wykonania, relacja pieśniarz–audytorium, wpływ na recepcję przemian komunikacyjnych (od oralności przez piśmienność po współczesne media społeczne), aspekty muzyczne i melodyjność, czy wreszcie rytualne praktyki społeczne powiązane z pieśnią. Niemniej powstał już poważny i cenny dorobek, który sam w sobie stanowi ciekawy przedmiot analizy.

Powstawaniu tego dorobku towarzyszyły dwa istotne zjawiska, które z kolei wpłynęły znacząco na transpozycję pieśni o wmurowaniu z obszaru oralności w obszar piśmienności, czyli – innymi słowy – zadecydowały o ukształtowaniu toposu wmurowania w albańskiej

kulturze. Po pierwsze, zasadnicza większość analiz, interpretacji, przywołań i odwołań do interesującej nas pieśni opiera się na wariancie o budowie twierdzy, a nie mostu, z wyjątkiem powieści Ismaila Kadarego, o czym będzie mowa dalej. Po drugie, mimo uświadomienia relatywnie szybko po II wojnie światowej, że istnieje wiele wariantów o budowie co najmniej kilku twierdz, to zdecydowanie pole znaczeniowe zostało zdominowane przez pieśń o budowie twierdzy szkoderskiej, czyli *Rozafat*. Oczywiście to nie dziwi, gdyż ukazała się ona jako pierwsza, na dodatek w serii mającej ambicje normotwórcze, oraz jest związana z ważnym miastem dla kultury i polityki albańskiej pierwszej połowy XX wieku. Warto jednak zaznaczyć, że o jej kanonicznej pozycji zadecydowały nie tylko okoliczności wydania, ale także liczne późniejsze odwołania czynione przez pisarzy, artystów i innych twórców. Istotny wpływ na proces kanonizacji tej pieśni miał również fakt, że tylko ona trafiła do podręczników szkolnych, stając się podstawą i zarazem egzemplifikacją wiedzy o wmurowanej na poziomie kształcenia ogólnego.

NOWE ŚCIEŻKI INTERPRETACJI

Omówione wyżej interpretacje mają jednak też uchybienia, których przyczyny były dwojakie: polityczne, zwłaszcza w okresie komunistycznym, oraz metodologiczne. Warto więc spojrzeć raz jeszcze dogłębnie na teksty pieśni, by uwypuklić treści świadomie pominięte lub całkowicie nowe. Ze względu na wcześniejszą recepcję i przekłady na inne języki (nie tylko w Polsce, lecz także szerzej) bardziej znana jest wersja serbska, choć ja sam ze względu na pochodzenie z Kolašina pieśniarza Starca Raška (Starac Raško), od którego Vuk Karadžić zapisał tekst, optowałbym za określeniem: czarnogórsko-serbska pieśń o budowie twierdzy szkoderskiej, czyli *Zidanje Skadra*. Tymczasem warto przyjrzeć się z bliska albańskiej pieśni *Rozafat* – nie tyle po to, by podjąć analizę porównawczą, a takie próby miały już miejsce, ale przede wszystkim po to, by lepiej zrozumieć późniejsze jej kulturowe emanacje. Jak już zaznaczyłem, Bernardin Palaj i Donat Kurti nie podali danych, od kogo i gdzie został zapisany tekst pieśni *Rozafat*. Jednak, pojawiające się tam trzy toponimy – Buna, Valdanuz i Kazena – pozwalają postawić ciekawą hipotezę. Pieśń zaczyna się inwokacją o mgle, która przez trzy dni i trzy noce spowiła Bunę, by potem wznieść się w stronę Valdanuzu. Buna to rzeka wypływająca z Jeziora Szkoderskiego do Morza Adriatyckiego, czyli rzeka Bojana w wersji Starca Raška. Natomiast Valdanuz, którego brak w czarnogórsko-serbskiej pieśni, to nazwa wzgórza, na którym wznosi się twierdza szkoderska. Nikt do tej pory nie zwrócił uwagi na fakt,

że najmłodsza z żon, gdy przynosi obiad pracującym trzem mistrzom, „schodzi w dół przez Kazenę”. Ta nazwa to nic innego jak Casina pojawiająca się w raporcie przygotowanym przez Mariano Bolizzę, weneckiego urzędnika z Kotoru, który w 1614 roku zwiedził ówczesny Sandżak Szkoderski, pozostawiając bardzo dokładny opis niemal wszystkich jego miejscowości. Casina/Kazena to wioska usytuowana na wzgórzu Tarabosh, nad jeziorem Szkoderskim – miała wówczas 23 domostwa, wszystkie katolickie, oraz 60 mężczyzn pod bronią (Elsie, b.d.). Dziś wschodnim zboczem góry Tarabosh biegnie droga zwana Rruga Kazenës, czyli droga Kazeny. Zatem, zakładając, że pieśniarz usytuował wydarzenia w obszarze bardzo dobrze mu znanym, a najmłodsza z żon „zeszła w dół do wzgórza, gdzie budowniczowie budowali twierdzę”, jest wielce możliwe, że pieśń pochodziła nie z samej Szkodry (ponieważ wówczas przynosząca obiad wchodziłaby w górę w stronę Valdanuzu), lecz z wiosek usytuowanych po drugiej stronie Buny, być może z Shiroki lub innych wiosek usytuowanych na górze Tarabosh.

Widziana jako całość pieśń *Rozafat* nie odbiega od ram konstrukcyjnych innych opowieści o wmurowaniu na Bałkanach. Różnice ujawniają się w niuansach i detalach, takich jak choćby omawiane wyżej toponimy. Pieśniarz podkreśla, że trzech bracia budowniczowie są chrześcijanami (alb. *të krishtënë*), ale osoba obeznana z realiami społecznymi Szkodry i okolic wie, że to określenie odnosi się do katolików. O konieczności aktu wmurowania mówi osoba święta (alb. *shënjt*), ale pieśniarz podkreśla, że to osoba żywa, a nie zjawa. Być może właśnie z tego powodu na prośbę braci, by im wskazał przyczyny conocnego niszczenia murów, odpowiada on, że wie, jak temu zaradzić, ale nie powie, gdyż popełniłby grzech. Ciekawe jednak, że na oznaczenie grzechu pieśniarz używa tu słowa *gjynah*, a nie *mëkat*, czyli słowa typowego dla muzułmanów, a nie dla chrześcijan (Palaj & Kurti, 1937, s. 243). Bracia proszą, by ciężar grzechu przeniósł na nich i poradził, co mają uczynić. Ich odpowiedź jednak nadal nie przekonuje świętego, który pyta, czy są żonaci. Dopiero, gdy zyskuje od nich to zapewnienie, wskazuje na konieczność dokonania wmurowania, ale dodatkowo poucza ich, by nie pracować w niedzielę, co znowu odsyła do katolickich praktyk społecznych i mówi dużo o proveniencji pieśni. Nie ma tu zatem innych możliwości aniżeli wmurowanie którejś z ich żon, co różni ją od czarnogórsko-serbskiego wariantu, gdzie najpierw próbuje się wmurować bliźnięta. Zważywszy jednak na znikome prawdopodobieństwo znalezienia bliźniąt o imieniu Stoja i Stojan, ten warunek wydaje się zabiegiem kompozycyjnym o funkcji retardacyjnej, który tylko nieznacznie opóźnia to, co ma nieuchronnie zajść, czyli wmurowanie jednej z żon budowniczych. Być może zarówno w postawieniu praktycznie niespełnialnego warunku w pieśni czarnogórsko-serbskiej, jak i w naleganiu świętego na odpowiedź, czy bracia są żonaci,

w tej albańskiej należy dostrzec troskę, by nie wejść w spiralę „długu krwi”³³. Zgodnie bowiem z prawem zwyczajowym u Albańczyków i Czarnogórców stałoby się tak, gdyby wmurowano któreś z dzieci lub powinowatych budowniczych.

Święty domaga się od budowniczych, żeby zawiązali słowo i wiarę (alb. *lidhni besë e lidhni fë*), co stanowi kolejny osobny element pieśni *Rozafat*, gdyż w pieśni czarnogórsko-serbskiej wiła domaga się od nich szacunku dla trudnej bożej wiary. Zatem w albańskim wariacie zawiązuje się więź i danym słowem, i przywoływaniem Boga na obu poziomach życia – ziemskim i niebiańskim. Tym bardziej więc dramatyczne i karygodne wydaje się złamanie danego słowa przez dwójkę starszych braci. Ten czyn pieśniarz określa za pomocą czasownika *çart* [niszczyć, wyrwać, zburzyć], a nie *shkel* [deptać], jakiego używa się zazwyczaj w potocznej mowie albańskiej. Warto przy tym zaznaczyć, że Kadare, a potem jeszcze wielu innych po nim powtarzających jego opinię myliło się, uznając określenie *pogazio vjeru* [deptać wiarę] (Kadare, 1980, s. 27) w czarnogórsko-serbskiej pieśni zapisanej od Starca Raški za kalkę albańskiej *çarti besë e çarti fë*. Oba zwroty mają osobne konotacje i są bardzo bliskie sobie, ale na poziomie aksjologicznym, a nie leksykograficznym czy etymologicznym.

Wszyscy bracia mają młode żony i pieśniarz uwypukla to w dwóch sytuacjach. Gdy opisuje rozmowę braci ze świętym, ich żony są określone za pomocą słowa *vashë*, które oznacza dziewczynę młodą, ale także młodą narzeczoną lub żonę. Kiedy zaś matka prosi po kolei każdą z kobiet, by zaniósła obiad budowniczym, woła je za pomocą słowa *gjelinë*, co zwłaszcza w mowie szkoderskiej i okolicznych wiosek oznacza młodą małżonkę. Takie niuanse znaczeniowe ponownie skłaniają do myślenia, że tekst pochodzi ze Szkodry lub jej okolic. Rzecz jasna, sekwencja wydarzeń przebiega podobnie jak w innych wariantach bałkańskich. Słuchacz/czytelnik dowiadyuje się, że dwaj starsi bracia nie wytrzymali i złamali dane słowo, podczas gdy młodszy słowa dotrzymał, co natychmiast budzi sympatię wobec niego. Jednak pieśniarz stara się, by napięcie oczekiwania uczynić stanem dominującym u wszystkich braci, zestawiając rozbitcie kamieni pod ciosami młotów z biciem ich serc. Scena wyboru tej, która ma zanieść obiad budowniczym, również nie różni się od ogólnego bałkańskiego wzoru. Pierwsza z żon tłumaczy się, że wstała chora, przy czym warto ponownie zwrócić uwagę na dialektyzm, gdyż używa ona słów *jam ndjehun sot e ligë* [słabowita, w niemocy], a nie ogólnie

³³ Mam tu na myśli powstanie obowiązku zemsty krwi, gdy męski członek jakiegoś rodu zostaje zabity, nawet przypadkiem. Zwłaszcza albańskie i czarnogórskie prawa zwyczajowe dość dokładnie regulowały sposób postępowania w takich przypadkach. Często można trafić na opinię, że sprzyjało to niekończącej się wendecie, prowadząc tym samym nieraz do ludzkich tragedii, utraty mienia, opuszczenia domów, a wręcz zniszczenia rodzin. Tymczasem nieuchronność długu krwi pełniła pewną funkcję regulacyjną, a nawet prewencyjną, co jest widoczne np. w Kanunie Leki Dukagjiniego.

e smut/e sëmurë [chora]. Druga żona tłumaczy, że wybiera się w odwiedziny do swoich bliskich (alb. *gjini*, czyli również dialektyzm). Te dialektyzmy stanowią kolejny dowód pochodzenia tego wariantu pieśni z samej Szkodry lub jej okolic, gdyż są to słowa należące do północnego, tj. gegijskiego dialektu języka albańskiego. Natomiast trzecia żona, choć tłumaczy się koniecznością opieki nad synem, wyraża gotowość, by zanieść obiad.

Nasuwać się tu dwie uwagi. Konstruując pieśń w taki sposób, pieśniarz buduje u słuchacza także opozycję między dwiema pierwszymi żonami a tą trzecią. Zachodzi zatem paralela między dwoma starszymi braćmi i ich żonami, ponieważ słuchacz wie już, że i oni i one kłamią, gdyż wiedzą, co czeka tę, która zanieś obiad. To pierwszy moment, w którym dawny słuchacz i współczesny czytelnik stykają się z małżonką trzeciego z braci i widzą ją jako dobrą i oddaną żonę oraz matkę. Można ten moment pieśni uznać za pierwszy krok prowadzący ku uświęceniu kobiety. Druga natomiast nasuwająca się uwaga jest natury ogólnej. Jest jasne, że bracia żyją wspólnie pod jednym dachem w rodzinie wielopokoleniowej i rozbudowanej. Tyle tylko, że brakuje w niej ojca. Nie ma go nigdzie, zresztą nie tylko w albańskiej pieśni z tym motywem. To matka zarządza domem, ona wydaje polecenia, ona też zapewnia młodą żonę, że zadbają o jej dziecko, że nie pozwolą, by płakało. Stosowanie zaimka „my” przez matkę świadczy o istnieniu zbiorowości rodzinnej oraz o tym, że ona wyraźnie nią kieruje.

Kunszt pieśniarza daje ponownie o sobie znać przy spotkaniu braci z żoną przynoszącą obiad, kiedy „młotki zastygają w bezruchu, a serca przestają bić”. Widząc swoją żonę, najmłodszy brat rzuca młotkiem i przeklina mur twierdzy. Na pytanie kobiety, dlaczego tak czyni, nie odpowiada. Jednak pieśniarz wciela się w jednego z braci, być może w najstarszego z nich, który mówi jej, że spotka ją nieszczęście, gdyż postanowili ją wmurować. Pieśniarz używa dialektyzmu *rrezik* na oznaczenie tego nieszczęścia, a nie bardziej powszechnego *fatkeqësi*, co może sprawiać kłopot współczesnemu czytelnikowi, dla którego to pierwsze słowo oznacza raczej zagrożenie. Młoda żona nie protestuje, brakuje jakiegokolwiek rozmowy, próby uchylecia się, zmiany tej sytuacji. Siłą rzeczy więc, zestawiając tę pieśń z innymi albańskimi lub bałkańskimi wariantami, nasuwa się proste i uzasadnione pytanie: dlaczego? Była tu mowa o folklorystach i literatach, którzy to milczenie zinterpretowali jako dobrowolność ofiary dla dobra ogółu lub jako oznakę odwagi i dzielności. Potwierdzenie dla tej interpretacji znajdowali oni w kolejnym fragmencie pieśni, w której mająca niebawem zostać wmurowana żona ogłasza swoją ostatnią prośbę. Tymczasem ten swoisty monolog rozpoczyna ona od życzeń zdrowia dla swoich szwagrów. Można odnieść wrażenie, że czyni to w geście dobroci, lecz równie dobrze można pomyśleć, że jest to jej protest czy może nawet zarzut. Zastanawiające jest to, że nie zwraca się do swojego męża, nie włącza go do owych

życzeń zdrowia i, choć kieruje do budowniczych swoje ostatnie słowa, nie precyzuje jednak, kogo ma na myśli.

Trzeba jednak spojrzeć na jeszcze jeden element, zazwyczaj pomijany. Otóż poza murem zostaje *prawa* strona kobiety. Tym samym otwiera się tu pole do refleksji nad związkami między, z jednej strony, kosmogonią i pionową osią organizacji przestrzeni (góra–dół) oraz, z drugiej strony, aksjologią i osią poziomą (pravo–lewo). W wielu dawnych mitologiach prawa strona jest jednoznacznie związana ze sferą sacrum, jak u Egipcjan z kultem Słońca, lub u Greków z prawicą Zeusa czy mieczem trzymanym przez Temidę w prawej ręce. W świecie chrześcijańskim prawicę utożsamia się jednoznacznie z boską sferą życia, podczas gdy lewica przynależy do świata zła, magii i demonów. Prawa ręka jest ważna, gdyż dokonuje się nią czynności uświęcających, takich jak żegnanie się czy święcenie. W tym sensie pozostawienie prawej strony poza murem to ostateczne uświęcenie kobiety zarówno jako matki (gdyż troszczy się o swojego syna), jak i bóstwa chtonicznego (bowiem jej mleko staje się gwarantem płodności). Kobieta godzi się na powolną, a nie natychmiastową śmierć i czyni to wyłącznie w trosce o syna.

Do niego kieruje też swoje ostatnie życzenie: by jej kolano stało się murem, który wzmocni twierdzę. W cytowanym tu wydaniu z 1937 roku w tym miejscu występuje słowo *gjûni* [kolano]. Natomiast w pierwszym wydaniu powojennym tej pieśni w antologii Haxhihasaniego zostało ono zastąpione słowem *gjini* [pierś], co wydaje się mieć większy sens. Jednak czy pieśniarzowi mogło chodzić tu rzeczywiście o prawe kolano, na którym oprze się twierdza? Najprawdopodobniej nie dowiemy się tego nigdy. Ale wśród tych zmian redakcyjnych jeszcze jedna zasługuje na uwagę. Haxhihasani i Sako zmienili także ostatni wiersz pieśni z *U bâftë kralj e luftoftë!* [Niech zostanie królem i walczy] na *U bâftë kralj e n'te luftoftë!* [Niech zostanie królem i w niej (czyli w twierdzy) walczy] (Haxhihasani, 1955, s. 8). Jest to zasadnicza różnica, gdyż w pierwszej wersji syn ma wyrosnąć na wojownika, podczas gdy w drugiej to twierdza ma być jego, a on w niej walczyć. Na koniec zaś trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jeden element, który jednoznacznie wskazuje na lokalne pochodzenie pieśni. Pieśniarz używa pochodzącego z języków słowiańskich słowa *krajl* na oznaczenie króla. Na północy Albanii i w Kosowie słowo to stanowi dialektyzm i spotyka się go w twórczości ustnej. Na południu Albanii i w albańskiej diasporze tym słowem byłoby *mbret*.

Mogę tylko przypuszczać, że brak tak wyraźnie naznaczonego obiektu powiązanego z pieśnią i legendą założycielską jak twierdza szkoderska sprawił, że pieśń o wmurowaniu w fundamentach mostu nie stała się również częścią kanonu kultury albańskiej. To znacznie szersza pod względem geograficznym tradycja, obejmująca warianty śpiewane na północy i na

południu kraju, zarówno w Albanii, jak i poza nią. Shaban Sianini pisze, że zapisanych i nagranych wariantów o budowie twierdzy jest więcej (90) niż o budowie mostu (60) (Sinani 1997, ss. 80–87), choć – zaznaczam ponownie – w archiwum Instytutu Antropologii Kulturowej naliczyłem 187 wariantów i te proporcje wydają się bardziej wyrównane.

Tymczasem pieśni o budowie mostu również wykazują bardzo ciekawe niuanse do tej pory mało lub wcale nie zbadane. Powróćmy na chwilę do wspomnianego tutaj wariantu z Czamerii. Bardzo intrygujący jest w nim zabieg rozłożenia aktu ofiary na trzy istoty – kobietę, byka i barana – choć w ostateczności tak się nie dzieje. Czy jest to echo, czy zapowiedź zmiany istoty złożonej w ofierze? Jak wiadomo, byki były regularnie składane w ofierze w starożytności, a barany bywają do dziś. Wreszcie nie sposób nie zauważyć, że ma miejsce połączenie kobiety ze zwierzętami jednoznacznie kojarzonymi z pierwiastkiem męskim.

Innym nietypowym elementem jest wyrośnięcie drzewa figowego, wydającego białe owoce. Motyw ten występuje na przykład w pieśniach bułgarskich zebranych w regionie wokół Gjumjurdżiny (gr. Komotini), o czym pisała bułgarska uczona Ljubomira Parpułowa. Tam jednak to mąż tuż przed wmurowaniem pociesza swoją żonę, że przekształci się ona w drzewo figowe, a jej mleko wykarmi ich syna (Parpułova, 1984, s. 429). Wyrośnięcie drzew to częsty element twórczości ustnej, zwłaszcza w kończących się tragicznie pieśniach miłosnych, gdy drzewa rosną na grobach zakochanych. W tradycji albańskiej zazwyczaj tym drzewem jest cyprys, równie często zdarza się róża. To odpowiednio symbole kultury chrześcijańskiej (zwłaszcza na południu kraju) i muzułmańskiej (w całym kraju). W tym wariantcie jednak pojawia się drzewo figowe, którego pierwszy owoc ma spożyć syn wmurowanej i, o ile się nie mylę, jest to jedyny taki przypadek nie tylko w albańskich pieśniach o wmurowanej, ale ogólnie w albańskiej twórczości ustnej.

Natychmiast nasuwa się w tym miejscu skojarzenie się z symboliką biblijną. Figowiec to trzecie drzewo wymienione w Biblii po drzewie życia i drzewie poznania dobra i zła. W sumie figowiec i figi są wymienione w Biblii ponad 50 razy (dla porównania w Koranie tylko raz) i za każdym razem otacza je moc symboliczna. Tak więc urodzaj fig to znak błogosławieństwa Bożego (Iz 36, 16; 2 Krl 18, 31), z kolei wczesne figi to symbol sprawiedliwych (Mi 7, 1–2; Oz 9, 10), a rosnący figowiec wraz z winoroślą, innym równie symbolicznym krzewem biblijnym, to symbol pokoju, bezpieczeństwa i trwałości (1 Krl 5, 5). Odpowiednio nieurodzaj fig to zapowiedź klęski i kary boskiej, a zepsute, czyli bezwartościowe figi to symbol złych ludzi (Jr 24, 8–10). Wydaje się zatem szalenie istotną kwestią to, że akt ofiary ludzkiej funkcjonuje w tej pieśni w bliskiej asocjacji z tak silną symboliką. Czyli ofiara kobiety ma nie

tylko utrwalić most, ale ma także przynieść pokój i dobrobyt, czego symbolem jest drzewo figowe.

Oczywiście może to być mylna interpretacja i ten szczegół w pieśni po prostu odzwierciedla rzeczywistość, często bowiem w południowej Albanii i północnej Grecji na starych murach budynków i na mostach kamiennych rosną właśnie figowce, które lubią słońce i wilgoć. Dodatkowym jednak argumentem za powiązaniem pieśni z symboliką biblijną są imiona trzech braci budowniczych. Pano to albański odpowiednik greckiego skrótu Panos (gr. Πάνος) wywodzącego się od Panagiotis (gr. Παναγιώτης), a oznaczającego „wszechświęty” i mający ścisły związek z epitetem Panagia, którym określa się Maryję. Mihal to, rzecz jasna, albańska forma św. Michała. Natomiast Kiço to albańska forma greckiego Kitsos (gr. Κίτσος), co oznacza „namaszczone” i wywodzi się w linii prostej do imienia Christos/Chrystus. Z kolei nazwisko braci to Guri, co po albańsku oznacza kamień i odsyła bezpośrednio do ich zawodu. Zważywszy na dynamikę funkcjonowania stylu formułicznego, te niuanse znaczeniowe nie są przypadkowe, lecz stanowią pokłosie świadomego wyboru pieśniarza. Gdyż tylko tak można tłumaczyć formułę *Kiço i vogël si nuri* [mały Kiço jak blask/światło/czystość]. Tę silną i wielowarstwową symbolikę chrześcijańską można zatem odczytać jako wyraz archaiczności pieśni. Natomiast fakt, że pieśń, w której bohaterowie mają wyraźne imiona chrześcijańskie, śpiewali muzułmanie, to bezsprzeczny dowód długotrwałego funkcjonowania tradycji śpiewu w środowisku będącym pograniczem kultur, wyznań i języków.

Jak słusznie w swoim artykule postulowała Arbnora Dushi, całościową analizę będzie można przeprowadzić tylko wówczas, gdy znane będą wszystkie albańskie warianty pieśni o wmurowaniu. Niemniej zasygnalizowane wyżej wątki pozwalają na wyciągnięcie kilku wniosków. Interpretacje toposu wmurowanej przez albańskich folklorystów są pochodnią szerszych procesów, przez jakie albańska folklorystyka i inne jej pokrewne dyscypliny przeszły w wiekach XX i XXI. Zauważam trzy stadia rozwoju. Pierwsze to rozpoznawanie i nakreślanie pola badawczego, ustalanie punktów granicznych, a także rozszerzanie materiału źródłowego. Z przyczyn politycznych, a przez to także społeczno-ekonomicznych, drugie stadium przebiegło inaczej w Albanii, byłej Jugosławii i szerzej, jednak jego sedno było wszędzie to samo – chodziło o unarodowienie twórczości ustnej i utworzenie kanonicznych interpretacji w tym duchu. Trzecie zaś stadium przebiega pod znakiem zerwania z ideową monofonią typową dla okresu komunistycznego. Z jednej strony, wspomniałem tu uczonych, którzy powielają i kontynuują tendencje i poglądy utrwalone w poprzedniej epoce, choć już bez otoczki ideologicznej. Z drugiej jednak strony, wspomniałem także o badaczach i badaczkach, którzy poddają je krytyce lub kwestionują, proponując w zamian nowe ujęcia badawcze i spojrzenia

interpretacyjne. Te debaty i dyskusje oraz wytworzony w ich toku zasób wiedzy nieustannie emanują także na inne obszary życia intelektualnego i społecznego. I właśnie to, jak topos wmurowanej funkcjonuje w tych obszarach, będzie przedmiotem analizy w dalszych częściach tej rozprawy.

POWRÓT DO SZKODRY

Każda osoba zwiedzająca współczesną Szkodę na pewno w którymś momencie natknie się na nazwę „Rozafa”. Główny hotel w mieście, który od chwili otwarcia w 1971 roku dominuje nad panoramą centralnego miejskiego placu im. Migjeniego, to wciąż Hotel Rozafa³⁴. Kawiarnia tego hotelu uchodzi za miejsce prestiżowe, a w sali bankietowej na pierwszym piętrze latem nieustannie odbywają się wesela. Dla mieszkańców miasta Hotel Rozafa to niewątpliwie *locus dignitatis*.

Dosłownie parę kroków od Hotelu Rozafa znajduje się Narodowe Muzeum Fotografii „Marubi”, w którym, choć wystawiono tylko część, przechowuje się około pół miliona szkielec i negatywów zdjęć wykonanych przez trzy pokolenia znanej rodziny Marubi: założyciela, Włocha Pietra Marubiego (1834–1903), jego albańskiego ucznia Kela Kodheliego (1870–1940), który po usynowieniu przez starego mistrza zmienił nazwisko na Marubi, a w końcu przez syna Kela, Gega Marubiego (1907–1984).



Il. 7. Widokówka Marubi z 1915 roku. Autor nieznany (być może Kolë Marubi).
Źródło: Skan oryginalnej pocztówki ze zbiorów własnych Rigelsa Halili.

³⁴ Zob.

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=224209786224742&id=102611585051230&set=a.102770941701961&locale=pl_PL

Obok pięknych fotografii epoki, mających rzeczywiście istotną wartość historyczną, podróżnik może zobaczyć tam widokówkę z początku XX wieku pokazującą twierdzę szkoderską z dwoma napisami: po lewej „Pamiętka ze Szkodry”, a po prawej „Twierdza Rozafat” (il. 7).

Imię Rozafa można napotkać w najróżniejszych okolicznościach. Największa firma zajmująca się połowem ryb i produkcją produktów rybnych w Albanii nazywa się właśnie Rozafa. W Szkodrze działa urocza Galeria Sztuki Oda, którą prowadzi znana szkoderska poetka, artystka i fotografka Rozafa Shpuza. Zresztą jako imię własne Rozafę (imię żeńskie) i Rozafata (imię męskie) można często spotkać w Albanii, Kosowie i w Albańskiej diasporze. Organizowany w Szkodrze od 2010 roku, choć parę razy miał miejsce równolegle także w Gjirokastrze na południu kraju, Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych dla Dzieci nazywa się Anifest Rozafa. A nawiązując do początku mojego tekstu, osoby szukające w internecie informacji o Szkodrze z pewnością natrafią na wzmiankę, że tamtejszy zamek nosi imię Rozafy. Podczas wizyty usłyszą legendę o młodej matce o imieniu Rozafa (stąd nazwa budowli), którą wmurowano w jego fundamenty, zobaczą słynną wnękę i zrobią pamiątkowe zdjęcia.

Można te przykłady mnożyć, ale nie w tym rzecz. Nie ulega wątpliwości, że nie tylko w Szkodrze, ale w całej Albanii i w Kosowie, a także coraz częściej w diasporze, nazwa Rozafa jest po prostu wszechobecna w różnorodnych kontekstach – jako miejsce, imię własne, nazwa firm, hoteli, klubów sportowych, a nawet stajni. Ze względu na zamek jest to słowo-klucz dla przemysłu turystycznego w Szkodrze, ponadto stały punkt referencji kulturowych i społecznych, a przez to również ekonomicznych i politycznych na szczeblu lokalnym, krajowym i międzynarodowym. Wszystkie te paralele zbiegają się w jednym punkcie – zamku szkoderskim i wmurowanej kobiety. Zanim przejdę do innych kwestii, warto przyjrzeć się, jak do tego doszło.

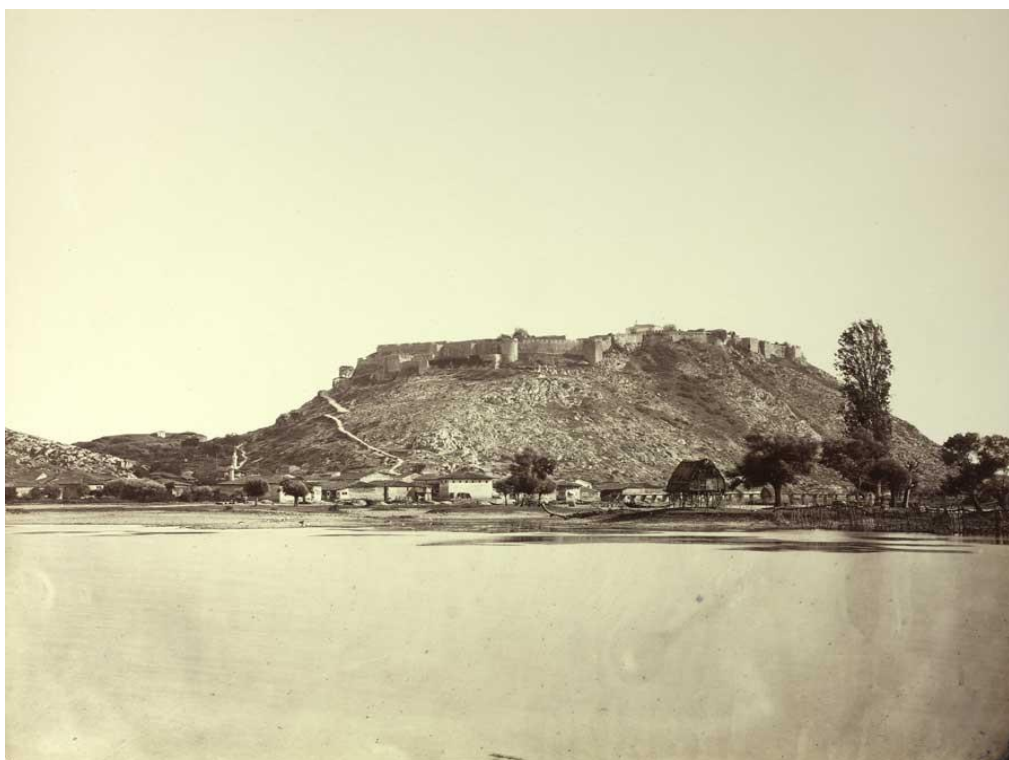
Na samym początku nasuwają się dwa proste pytania: jakie jest pochodzenie tej nazwy i dlaczego stała się ona tak popularna? W odniesieniu do obecnej Szkodry nazwa ta pojawia się po raz pierwszy jako „grad Rosafa” w biografii Stefana Nemanii – napisanej przez jego syna i pierwszego króla średniowiecznej Serbii Stefana Pierwszego Koronowanego/ Stefana Nemanicza (Stefan Nemanjić Prvovenčani) w 1215 roku (Thallóczy, 1916, s. 105; zob. też Skëndi, 1954, s. 51). Pośrednio świadczył o niej wspomniany już tutaj Barleti swoją uwagą o założycielskiej legendzie miasta, a do jego myśli nawiązywali Hecquard i Mihačević, którzy tak właśnie tłumaczyli pochodzenie nazwy, tj. jako połączenie Rosa i Fa. Niemniej sprawa pozostawała długo niejasna, a dla wielu – wręcz niemożliwa do wyjaśnienia. Przykładowo, w

połowie lat trzydziestych XX wieku, omawiając *Zidanje Skadra* i powiązania utworu z innymi podobnymi pieśniami na Bałkanach, a jednocześnie próbując udowodnić, że albańska wersja *Rozafat* była kopią właśnie serbskiej pieśni, Svetislav Stefanović doszedł do wniosku, że imię Rosafa jest nieidentyfikowalne i nie ma źródeł historycznych (Stefanović, 1933, s. 312). Najwyraźniej serbski literat nie odrobił pracy domowej i nie szukał należycie, gdyż już w 1914 roku wybitny czeski uczony, a od 1893 roku profesor filologii słowiańskiej na Uniwersytecie Wiedeńskim, Konstantin Jireček przedstawił hipotezę dotyczącą pochodzenia tej nazwy. Na jednym ze swoich wykładów o geografii krajów bałkańskich Jireček poświęcił większą uwagę miastu Szkodra i jego okolicom. Wykład ten został opublikowany najpierw w formie artykułu w czasopiśmie „Glasnik Srpskog geografskog društva” wydawanym przez Serbskie Towarzystwo Geograficzne (Jireček, 1914), a następnie w języku niemieckim w pierwszym tomie zbioru *Illyrisch-Albanische Forschungen* pod redakcją Ludwiga von Thallóczygo (Thallóczy 1916, ss. 94–124). Dodam na marginesie, że artykuł został przełożony na język albański i opublikowany dopiero w 2011 roku (Jireček, 2011).

Czeski uczony odrzucił wyjaśnienie pochodzenia imienia Rosafa przez legendę o Rosie i Fa. Powiązał on tę nazwę z miastem Resafa, położonym dziś w środkowej współczesnej Syrii, w regionie Ar-Rakka, około 35 km na południe od jeziora Al.-Assad i Eufratu. Dodam ważną okoliczność – otóż według greckiego tekstu *Pasja Sergiusza i Bakchusa* jest to miejsce pochówku św. Sergiusza, świętego Kościoła katolickiego, prawosławnego, ormiańskiego, koptyjskiego i syryjskiego. Jireček przyznał, że na ten trop naprowadził go Ilarion Ruvarac, który jako pierwszy zwrócił uwagę na związek nazwy Rosafa z kościołem św. Sergiusza i Bakchusa położonym w pobliżu wsi Shirgj, 13 km na południe od Szkodry, na lewym brzegu rzeki Buny (Ruvarac, 1881; Thallóczy, 1916, s. 105). Jireček rozwinął tę myśl i zbudował hipotezę, według której takie przejście mogło nastąpić (Jireček, 1897, ss. 48–54). Kluczowym elementem w tym procesie był rozwój kultu świętych Sergiusza i Bakchusa w Szkodrze i okolicach, czego wyraźnym dowodem są widoczne do dziś ruiny kościoła w Shirgju. Aby uczcić pamięć tych dwóch świętych i upamiętnić miejsce ich męczeństwa, wzgórze, na którym stał już zamek, nazwano Rosafa (Thallóczy, 1916, s. 105). W miarę upływu czasu hipoteza Jirečka zaczęła zyskiwać zwolenników, najpierw wśród podróżników i uczonych pochodzących ze świata niemieckojęzycznego, a potem – coraz szerzej. I, trzeba dodać, pod wieloma względami jest ona zadowalająca, mogło tak rzeczywiście być.

Do końca XIX wieku formą dominującą w źródłach historycznych i przekazach pisanych pozostała Rosafa. Wielu zagranicznych podróżników i uczonych, takich jak Amie Boué, Joseph Müller, Johann Georg von Hahn, którzy odwiedzili Szkodrę, ale także tacy, którzy nigdy tam

nie byli, jak Spiridon Gopčević, za źródło nazwy zamku uznali legendę o Rosie i Fa (Hoxha, 1995, s. 111). Podczas wyprawy Hahna w 1863 roku wzdłuż doliny rzeki Drin, od jej ujścia pod Szkodrą aż do jej początków w Strudze nad Jeziorem Ochrydzkim, powstało jedno z najstarszych zdjęć twierdzy autorstwa wiedeńskiego fotografa Josefa Székelego, czyli jej ujęcie z drugiego brzegu rzeki Buny (il. 9).



Il. 9. Twierdza szkoderska na zdjęciu Josefa Székelego z 1863 roku.

Źródło: Zbiór fotograficzny Roberta Elsiego.

http://www.albanianphotography.net/szekely/szekely_files/vlb_images1/vues_iv41056.jpg

Opisując twierdzę kilka lat wcześniej, Hecquard napisał wprawdzie, że „serbski zamek Rosapha wznosi się na krańcach wzgórz Tepé i Tarabos” (Hecquard, 1858, s. 17), jednak legendę nazwał „albańską”. Inni podróżnicy i badacze natomiast w ogóle o tym nie wspominali. Na przykład francuski literat i dyplomata Alexandre Degrand, który w latach 1893–1899 był konsulem francuskim w Szkodrze, za legendę wyjaśniającą początki twierdzy uznał *Zidanje Skadra* (Degrand, 1901, ss. 72–74).

Z kolei od początku XX wieku coraz częściej można napotkać stosowanie nazwy Rozafat w różnych kontekstach w samej Szkodrze lub w związku z tym miastem. Tak więc, choć mogło stać się tak wcześniej, z pewnością od 1915 roku Studio Marubi (Dritëshkonja Marubi) drukowało i sprzedawało wspomnianą wyżej widokówkę ze zdjęciem Kela Kodheliego/Marubiego, opatrzoną napisami „Pamiętka ze Szkodry. Twierdza Rozafat”. W

1918 roku kilku artystów ze Szkodry założyło organizację kulturalną o nazwie Rozafat. Do czasu jej zamknięcia przez władze faszystowskie w październiku 1939 roku stowarzyszenie to działało z dużym powodzeniem na polu muzycznym i teatralnym, będąc niewątpliwie główną świecką instytucją kulturalną miasta. Z kolei pierwsze kino otwarte w Szkodrze w 1926 roku nosiło nazwę Kinema-Teatr Rozafat. Zdjęcie zamku wykonane i opublikowane przez Kela Marubiego, tyle że tym razem tylko z podpisem „Rozafat”, zostało opublikowane w 1924 roku przez Poczta Albańską jako znaczek pocztowy o wartości 50 centów³⁵.

Niezależnie od tego, czy tekst opublikowany przez Palaja i Kurtiego pochodził w całości z jednej pieśni, wykonanej przez jedną osobę, czy też był efektem kompilacji i redakcji obu redaktorów tomu, fakt, że zatytułowali go *Rozafat*, świadczy o ugruntowanej już tradycji używania tej nazwy w Szkodrze. Po II wojnie światowej, kiedy tekst pieśni trafił do tekstów szkolnych i podręczników folkloru, zakres użycia tej nazwy znacząco się rozszerzył. Każdy uczeń i student dowiadywał się bowiem ze wspomnianych już wcześniej podręczników folkloru, że twierdza szkoderska nazywa się Rozafat. Nic więc dziwnego, że w 1950 roku zamek Rozafat pojawił się po raz kolejny na znaczku pocztowym, tym razem o wartości 1 leka³⁶. Po raz pierwszy w 1964 roku i ponownie w 1976 roku na nowym banknocie papierowym o nominale 1 leka zaprezentowano twierdzę wzorowaną na tej szkoderskiej³⁷, tym razem jednak bez nazwy. Natomiast w 1950 roku fabryka w Szkodrze rozpoczęła produkcję papierosów bez filtra „Rozafat”, a z twierdzą jednoznacznie kojarzył się jej rysunek pojawiający się w formie godła na każdej paczce³⁸.

Zamianę ‘s’ na ‘z’, czyli z Rosafa na Rozafat, da się bardzo łatwo wytłumaczyć udźwięcznieniem spółgłosek, jednym z prawideł rozwoju fonetyki języka albańskiego, ale nie sposób ustalić, w którym momencie to się stało. Nie można tego uchwycić w pisanych źródłach, gdyż są to na ogół przekazy podróżników i uczonych, którzy z reguły opierali się na innych źródłach pisanych, np. na świadectwie Barletiego. Z kolei uwaga Hamdiego Bushatiego, że mieszkańcy Szkodry i okolic nie używali nazwy Rozafat, ponieważ twierdzę określali po prostu jako *Kala* [twierdza, zamek, warownia] (Bushati, 2015, ss. 166–167), skłania ku przypuszczeniu, że nazwa Rozafat również wywodzi się raczej ze świata piśmienności i musiała być tworem światłych kręgów intelektualnych w mieście.

³⁵ Zob. https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/stamps/albania/1924-triumf-i-legalitetit-1924-50-qind-michel-109-jf126373-295522831.html

³⁶ Zob. https://colnect.com/en/stamps/stamp/340303-Douglas_DC-3_over_Rozafa_Castle_Shkod%C3%ABr-Albanian_Towns-Albania

³⁷ Zob. <https://numizmatyki.pl/albania/3948-albania-1-lek-1976-unc.html>

³⁸ Zob. <https://pl.pinterest.com/pin/401453754293772047/>

Natomiast równie istotna i bardziej brzemienna w skutkach, a zarazem dająca się usytuować w czasie była kolejna zmiana, tj. z Rozafat na Rozafa. Zanik głoski ‘t’ na końcu nazwy musiał mieć miejsce już w pierwszej połowie XX wieku. Szkoderski literat, a po wojnie wybitny znawca i edytor dokumentów łacińskich, Injac Zamputi zatytułował bowiem wydany w 1944 roku zbiór opowiadań będący jego drugim dziełem literackim *Atje nën hijen e Rozafës* [Tam, w cieniu Rozafy]. Niemniej na szeroką skalę zabieg ten rozpowszechnił się i wreszcie ugruntował dopiero po II wojnie światowej.

Przykładowo w 1960 roku w ramach albańsko-bułgarskiej koprodukcji powstał film dokumentalny *Kënga e Rozafës* [Pieśń Rozafy]. Wyreżyserowali go wspólnie Juri Arnaudow i Ilo Pando, scenariusz napisali Arnaudow i Cvetan Borisov, operatorami byli Wasil Wasiljew i Hamdi Ferati, a konsultantami muzycznymi byli czołowi kompozytorzy epoki Avdulla Grimci i Frano Prendi. To rzecz znamienna, że autorzy wciąż nazywali twierdzę Rozafat, ale imieniem Rozafa nazywali wmurowaną, skąd wziął się zresztą przewodni motyw filmu, czyli jej liryczna pieśń.

Wprawdzie, przygotowując w 1964 roku *Tregime të mocme shqiptare* [Dawne albańskie opowieści], czyli swój wielce wymowny zbiór zaadaptowanych dla młodzieży pieśni ludowych, Mitrush Kuteli zachował formę Rozafat, lecz nazwa Rozafa zaczęła wówczas dominować. Na przykład na początku lat siedemdziesiątych marka szkoderskich papierosów została przemianowana na Rozafa³⁹, a miejskie przedsiębiorstwo produkcji żywności nazwano Rozafa. Wtedy też zbudowano wspomniany już tutaj Hotel Rozafa.

To nieco długie wyliczenie toruje drogę do bardzo istotnego wniosku. Otóż pojawienie się i dominacja imienia Rozafa w albańskiej kulturze popularnej spowodowało kluczową zmianę semantyczną. O ile bowiem nazwa Rozafat wyraźnie odnosiła się do twierdzy, o tyle Rozafę zaczęto kojarzyć przede wszystkim z wmurowaną młodą matką, której śmierć stała się gwarantem trwałości twierdzy. Druga nazwa stawiała się coraz bardziej powszechna, podczas gdy pierwsza powoli popadała w zapomnienie. Pieśń/ballada/legenda/opowieść zaczęła być kojarzona już nie z budową zamku, lecz przede wszystkim z tragicznym losem i ofiarnością wmurowanej młodej żony i matki. Tym samym najpierw twierdza stała się „twierdzą Rozafat”, a następnie – mimo że bohaterka pieśni nigdy i nigdzie nie nosi tego imienia – przekształciła się w „twierdzę Rozafa”. Tym samym, wmurowana została Rozafą, dostała imię i stała się łatwo identyfikowalną postacią, wprawdzie legendarną, ale niemal namacalną i wszechobecną.

³⁹ Zob. <https://mipsh.al/en/pakete-rozafa-n-i-sh-cigare-shkoder/>

OBECNOŚĆ TOPOSU WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE, SZTUCE I KULTURZE ALBAŃSKIEJ

Przenoszenie motywu o wmurowaniu z obszaru oralności do obszaru piśmienności i kultury audiowizualnej można rozpatrywać na dwa sposoby. Może to być śledzenie fizycznej wędrówki i sygnalizowanie jego obecności w innych tekstach i formach artystycznego wyrazu lub może to być analiza twórczego odniesienia się do pieśni/legendy czy odrębnych jej elementów. Obie te strategie badawcze mają rację bytu, były i są stale wykorzystane w badaniach historycznoliterackich i kulturoznawczych. Choć można podążać nimi z osobna, jestem zdania, że najbardziej efektywnym sposobem ich połączenie. Prezentacja wędrówki motywu ma pełniejszy sens, gdy towarzyszy jej pogłębiona analiza, uwypuklenie skojarzeń, skupienie się nie tylko na intertekstualności, ale także na intratekstualności, na uchwyceniu całości, ale także na zauważeniu użycia niektórych tylko elementów w zupełnie innych celach. Jest to ćwiczenie z zakresu archeologii wiedzy oraz efekt pojmowania kultury jako dynamicznego procesu komunikacyjnego, a nie jako statycznego magazynu twórców i przejawów.

1. Do końca komunizmu

Symbolika, jaka zaczęła towarzyszyć nazwom *Rozafat*, a potem *Rozafa*, utorowała drogę ich włączeniu do innych obszarów kultury i twórczości artystycznej. Pokazane wcześniej znaki ikonograficzne można traktować jako przykłady procesu rozpowszechniania toposu, toczącego się równoległe z kanonizacją pieśni. I, rzecz jasna, im więcej przywoływań, referencji czy znaków, tym większa legitymizacja dla kanonicznej pozycji pieśni i toposu. Przyczyny tej popularności były różnorodne, ale uważam, że jedną z kluczowych było włączenie pieśni *Rozafat* do podręczników szkolnych i skryptów akademickich.

Istotną rolę w zdefiniowaniu na nowo nie tylko pieśni o wmurowaniu, ale ogólnie kultury ludowej, odegrała książka Mitrusha Kutelego *Tregime të mëdha shqiptare* [Dawne albańskie opowieści]. Dhimitër Pasko (1903–1967), bo tak naprawdę nazywał się autor, kierował się potrzebą przekazania prozą i w języku współczesnym najważniejszych utworów kultury ludowej młodszym i młodym czytelnikom, urodzonym już po wojnie. Nie była to pierwsza taka próba. Arif Gjyli (1913–1989), szkoderski pisarz i dydaktyk, przygotował wcześniej zbiór pisanych prozą opowieści na podstawie pieśni legendowych zatytułowany *Trimat e Jutbinës (punue sipas motiveve popullore)* [Wojownicy z Jutbiny (opracowanie na podstawie motywów

ludowych)]. Były to wydane przez Palaję i Kurtiego pieśni legendarne o tzw. *kreshnikach*⁴⁰, braciach Gjeto Basho Muji i Sokol Halili oraz ich 30 towarzyszach (Gjyli, 1959).

Kuteli jednak poszedł znacznie dalej niż szkoderski literat. Pierwsze wydanie jego książki z 1965 roku od razu stało się klasyką i pozycją obowiązkową nie tylko dla uczniów, lecz także dla szerszych kręgów czytelniczych. Drugie wydanie ukazało się w 1986 roku, trzecie zaś, będące wydaniem oczyszczonym z ingerencji cenzury i uzupełnionym, w 2004 roku. Autor był świadomy trudności związanych z procesem przetworzenia wypowiedzianych w dialektach utworów kultury ludowej i przełożenia ich na język współczesny, język pisma i prozy, w dodatku przeznaczonych dla dzieci. Dał temu wyraz w przedmowie do tomu (Kuteli, 2004, s. 5). Pisarz zdawał sobie sprawę z potrzeby (i taki był jego zamiar), by ująć w tomie *całą* albańską kulturę ludową, dlatego też Kuteli zebrał w tomie pieśni i legendy z Albanii, te stworzone i przekazywane przez Arboreszów, a także kilka pochodzących od Albańczyków żyjących wówczas w Jugosławii. Ponadto połączył w jeden korpus opowieści powstałe na podstawie pieśni i legend, jak również podań odnoszących się do nowszych czasów, kończąc na czynach i epoce Jerzego Kastrioty Skanderbega. Zgodnie z chronologią przyjętą już w okresie międzywojennym przez albańską folklorystykę od tego momentu zaczyna się okres pieśni historycznych. Tym samym młodszy czytelnik dostał w jednym tomie najważniejsze utwory kultury ludowej, ale przedstawione już w aurze narodowej – zarówno geograficznie, jak i czasowo. To właśnie sprawiło, że zbiór Kutelego stał się od razu dziełem kanonicznym. Wiemy dziś, że przedmowa, w której autor opowiadał o czerpaniu inspiracji z rozmów ze swoimi dziećmi, została oceniona. W drugim wydaniu z 1986 roku umieszczono jako przedmowę zupełnie inny tekst o eseistyczno-naukowym brzmieniu. Mimo to autor zwrócił się do czytelników z nadzieją, że jego dzieło stanie się dla nich bodźcem, by sięgnąć po same pieśni i legendy, zapoznać się z nimi i samemu doświadczyć ich piękna.

Na pewno zasługuje na uwagę fakt, że we wszystkich tych wydaniach zbiór otwiera opowieść o Rozafacie (a nie o Rozafie, co podkreślam). Pisarz przygotował ją na podstawie wersji pieśni wydanej przez Kurtiego i Palaję, następnie przedrukowanej przez Haxhihasaniego. Zanim jednak opowiedział prozą legendę, co zresztą uczynił bardzo wiernie, Kuteli dokonał jeszcze jednego ważnego zabiegu. Zaznaczając, że nie wiadomo, kiedy powstała twierdza, dodał, iż tereny te były w starożytności zamieszkiwane przez Labeatów i Ardajów,

⁴⁰ To pieśni epickie śpiewane dziesięciozgłoskowcem przy akompaniamencie lahuty, opiewające czyny bohaterskie tzw. *kreshników*. Do połowy XX wieku śpiewało się je przeważnie na północy Albanii oraz przez Albanczyków żyjących w zachodnim Kosowie i na południu Czarnogóry. Obecnie, wskutek wyludnienia terenów górskich, zasięg ich występowania zmienił się radykalnie. Wielu pieśniarzy żyje w miastach lub w diasporze poza Albanią i Kosowem.

czyli przez ważne plemiona iliryjskie. I konkludował: „Obcy przyszli i odeszli, natomiast nasz lud tkwił mocno i na zawsze na tej iliryjskiej ziemi” (Kuteli, 2004, s. 33). Obok skupienia się na motywie złamanej besy podejście Kutelego do pieśni i legend o wmurowaniu przez przyzmat dziejów twierdzy i ludności, która zamieszkiwała obszar wokół niej, to kolejny podstawowy komponent interpretacji całego toposu. Kuteli jednak nie pominął także innych, rzecz by można – bardziej lirycznych i osobistych aspektów legendy. Wyraził ubolewanie nad koniecznością ofiary, zwrócił uwagę na śmierć matki i na osierocenie dziecka, a w mokrych kamieniach twierdzy dostrzegł przede wszystkim łzy kobiety za swoim synem aniżeli życiodajną i uzdrawiającą wodę (Kuteli, 2004, s. 36).

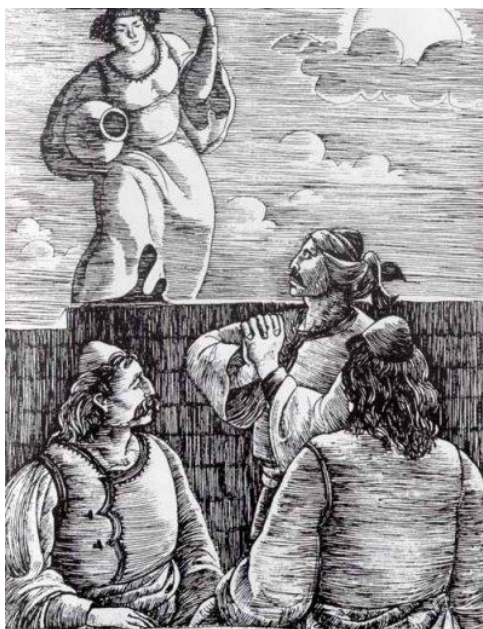


Il. 10. Ilustracja do opowieści o Rozafacie. Autor: Agim Faja.
Źródło: Mitrush Kuteli, *Tregime të mocme shqiptare*, 2004, s. 35.

W tym kontekście warto także zwrócić uwagę na ilustracje towarzyszące utworowi, w każdym z wydań, gdyż świadczą one o wrażliwości artystycznej twórców, o trendach w malarstwie i grafice albańskiej drugiej połowy XX wieku, a także – co mnie tu szczególnie interesuje – o ikonografii postaci wmurowanej. Ilustracje do pierwszego wydania przygotował Agim Faja (1939–2017), malarz i grafik, ilustrator czasopisma dla dzieci „Fatosi”, a także tekstu albańskiego *Abecadla*. Ogólnie Faja tworzył zgodnie z założeniami plastycznymi socrealizmu, zresztą trudno, by było inaczej, lecz w ilustracjach do zbioru Kutelego sięgnął w większym stopniu po estetykę ludową. Każdej opowieści towarzyszyła jedna grafika, która

nawiązała albo do lejtmotywu, albo do którejś z postaci. W grafice do opowieści o budowie Rozafatu artysta uchwycił moment przyścia młodej żony z obiadem. Została ona wystylizowana na wiejską dziewczynę w stroju ludowym, ale nie nawiązującym jednoznacznie do któregoś z regionów Albanii. Nie widzimy jej twarzy, a lekko pochyloną głowę można odczytać jako znak dobroci i pogody ducha. Zapewne celowo przedstawienia postaci dwóch starszych braci zostały wypełnione czernią, podczas gdy trzeci brat, trzymający w ręku młotek, wyróżnia się jasną górą stroju. Dramatyzm sytuacji wzmacniają silne kontrasty czerni i bieli, oraz linorytowy charakter obrazu (il. 10).

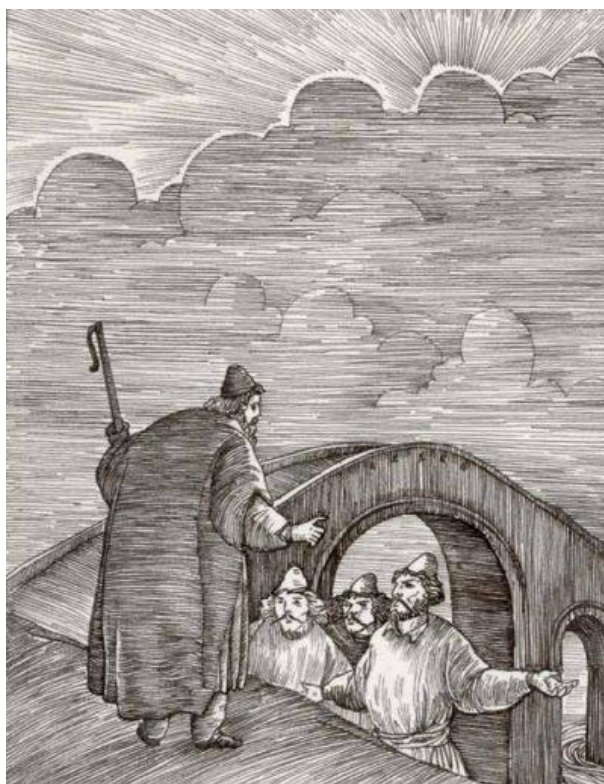
W drugim wydaniu z 1986 roku za grafiki odpowiedzialny był Gazmend Leka, już wówczas znany jako ilustrator, obecnie profesor Akademii Sztuk Pięknych w Tiranie. Jak opowiadał po latach, znał tom wspomnianego wyżej Arifa Gjyliego i ilustracje Fai, zaproponował więc redaktorce nowego wydania zbioru Kutelego, by zastosować tę samą zasadę, czyli by każdej opowieści towarzyszyła jedna grafika. Leka poszedł jednak inną drogą, próbując wyjść poza rygor estetyki socrealizmu i przejść ku grafice realistycznej, lecz z mocną hiperbolą, a nawet pewną mistyką, co – jak sam zauważył – było wtedy niebezpiecznym słowem, które mogło go kosztować życie (Leka, 2020). Artysta miał już podobne doświadczenie, ponieważ w 1982 roku zilustrował zbiór ballad przygotowany przez Qemala Haxhihasaniego *Balada populllore shqiptare* [Albańskie ballady ludowe].



Il. 11. *I ra mjegulla Bunës* autorstwa Gazmenda Lekiego

Źródło: <https://www.gazmendleka.com/1981-balada-populllore-shqiptare-illustrations/>

Opracował tam wizualnie oba warianty pieśni o wmurowaniu, czyli i *Rozafat* (il. 11), i pieśń o budowie mostu Narty (il. 12). Obie ilustracje były opisane pierwszymi wersami obu pieśni, czyli odpowiednio: *I ra mjegulla Bunës* [Mgła spowiła Bunę] oraz *Tre vëllezër kaha Lluri* [Trzej bracia z Llurii]. Estetyka była wyraźnie stylizowana na ludową, co widać zwłaszcza w strojach postaci, ale widać też nawiązania do sztuki dawnej i estetyki romantycznej. Silne kontury i kontrasty, wyraźne czarne linie i modelowanie światłocienia za pomocą gęstych, równoległych kresek, sprawiają, że postacie, choć uproszczone, wchodzą w dynamiczną interakcję. Takie ujęcie przypomina dawną sztukę ludową lub romantyczne ilustracje historyczne. Obrazy mają przemyślaną kompozycję narracyjną, a za pomocą różnych detali, jak nakrycia głowy i inne elementy stroju, artysta usytuował obie pieśni w czasie i przestrzeni, kontekstualizując je historycznie i geograficznie.



Il. 12. *Tre vëllezër kaha Lluri* autorstwa Gazmenda Leki

Źródło: <https://www.gazmendleka.com/wp-content/uploads/2018/09/04-TRE-VELLEZER-KAHA-LLURI-400x516.jpg>

W ilustracji do tomu Kutelego Leka ponownie uchwycił moment spotkania żony i matki, mającej niebawem zostać wmurowaną, z braćmi budowniczymi, lecz – w odróżnieniu od Fai czy swojej poprzedniej kompozycji – tym razem odwrócił usytuowanie postaci. Kobieta, również ubrana w strój ludowy, nie patrzy już na budowniczych z góry, lecz leży, niemal w pozie błagalnej, a nad nią stoją trzej zasępieni bracia o niewyraźnych twarzach ukrytych za

grubymi ramionami. Nie ma tu już godności wiejskiej dziewczyny, jak u Fai, czy oczekiwania tylko po stronie budowniczych, jak w poprzedniej ilustracji Leki, lecz dominuje ton pretensji matki, która za chwilę ma umrzeć. Jest to wyraźna zmiana estetyki wizualnej, ale także próba nowej interpretacji, gdyż artysta wyraźnie chciał, abyśmy zwrócili uwagę na tragizm młodej kobiety. Jednocześnie surrealistyczne ujęcie postaci trzech braci wyraźnie oddaje ich dramat, pełną świadomość tragicznych konsekwencji czynu, który mają za chwilę wykonać (il. 13).



Il. 13. Ilustracja do opowieści o Rozafacie autorstwa Gazmenda Leki
Źródło: <https://www.gazmendleka.com/wp-content/uploads/2018/09/01-ROZAFATI.jpg>

Już wcześniej, ale z pewnością od lat pięćdziesiątych XX wieku, twierdza Rozafat i Rozafa zaczęły być stałymi punktami referencji dla pisarzy, artystów, dziennikarzy i literatów, a także dla uczniów i studentów. Były to na ogół wstawki, odwołania do znanych już powszechnie znaków ikonograficznych i symboli. Natomiast gruntowną redefinicją toposu zajął się największy pisarz epoki Ismail Kadare w powieści *Ura me tri harqe* [Most o trzech przeszłach]. Powieść ukazała się w 1978 roku i otwierała tryptyk o tym samym tytule, zawierający trzy nowele i jedno *intermezzo*. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych pisarz zaczął w swojej twórczości eksplorować tematykę historyczną, zwłaszcza przedosmańskie i osmańskie dzieje albańskie. Jedną właśnie z takich prób jest mała powieść (czy większa

nowela), o której będzie tu mowa. Podobnie jak to się ma z dwiema innymi podobnymi powieściami – *Kto przyprowadził Doruntinę* oraz *Akta sprawy H.* – układają się one w pewną całość. Kadare odniósł się w nich odpowiednio do najważniejszych zagadnień albańskiej twórczości ustnej: ballady o wmurowaniu, ballady o zmarłym bracie, który zmartwychwstaje, by dotrzymać danego słowa, oraz do epiki legendowej i pieśni o kreshnikach. Jak już wspomniałem, w swoich esejach Kadare przyznał tym trzem kategoriom pieśni ludowych czołowe miejsce nie tylko w twórczości ustnej, ale ogólnie – w albańskiej kulturze. Pełna analiza okoliczności powstania wszystkich tych dzieł i ich dalszej recepcji wymaga odrębnego studium, ale tutaj interesuje mnie tylko powieść z motywem wmurowania.

Wbrew różnym skojarzeniom i dywagacjom krytycznym (Thomasset, 2006) powieść Kadarego ma niewiele wspólnego z *Mostem na Drinie* Iva Andricia poza faktem, że obaj pisarze za punkt wyjścia swoich fabuł obrali topos wmurowania przy budowie mostu. Każdy z nich jednak eksplorował topos w zupełnie inny sposób, kierując się różnymi pobudkami i stawiając przed sobą odrębne cele artystyczne. Kadare argumentował w esejach, że obie ballady – o wmurowaniu oraz o zmartwychwstaniu zmarłego brata – łączy jeden wspólny i centralny dla nich element, czyli besa. Jest to swoisty znak rozpoznawczy ich albańskości, jak stwierdził jednoznacznie pisarz (Kadare, 1980, s. 22–25). Do tej właśnie myśli Kadare nawiązał w powieściach zbudowanych na kanwie tych dwóch pieśni, twórczo ją rozbudowując.

W *Kto przyprowadził Doruntinę* zajął się sytuacją bezpośrednio po czynie Kostandina, czyli po tym, jak znienacka w domu rodzinnym pojawiła się Doruntina, mówiąc, że przyprowadził ją brat, o którym w tym samym momencie dowiedziała się, że nie żył od dziewięciu lat. Tym samym narracja toczy się wokół śledztwa w tej sprawie, co stanowi nawiązanie do konwencji powieści sensacyjnej. Natomiast w *Moście o trzech przęsłach* pisarz wybrał zupełnie inne rozwiązanie artystyczne, zajmując się zarówno sytuacją przed aktem wmurowania, jak i po nim. Utrzymana w konwencji kroniki średniowiecznej powieść jest przede wszystkim historią budowy mostu nad rzeką o symbolicznej nazwie *Ujana e Keqe* [Zwodnicza woda]. Spisana została ona przez jednego z bohaterów – albańskiego mnicha Gjona, syna Gjorga Ukcamy w 1377 roku, czyli, jak podkreśla Kadare, w momencie przełomowym, gdy feudalne państewka albańskie zaczęły upadać jedno po drugim pod naporem Osmanów. To rzecz znamienna, że pisarz, zapewne celowo, używa nazw i imion typowych dla dialektu gegijskiego, czyli północnoalbańskiego, choć geograficznie sytuuje akcję w bliżej niezidentyfikowanym regionie na południowym wschodzie, w księstwie graniczącym z państwem Osmanów. Podobnie jak inne dzieła Kadarego także ta powieść jest wielowątkowa i otwiera całą gamę możliwych ścieżek interpretacyjnych. Jest to tekst zarówno

inter-, jak i intratekstualny, gdyż nawiązuje do wydarzeń i postaci historycznych, ale także do stworzonego przez Kadarego uniwersum miejsc i zdarzeń, które pojawiają się w kilku jego dziełach. W powieści występują bowiem przedstawiciele różnych albańskich rodów szlacheckich tej epoki, jak Dukagjini, Topia i inni. Jednak w izbie Gjona zatrzymuje się wracający z Bizancjum inny mnich o imieniu Brokhardt, który natychmiast kojarzy się z francuskim dominikańskim mnichem Brocardem, często utożsamianym także z arcybiskupem Baru (alb. Tivar) Guillaumem Adamem (łac. Brocardus Monacus/Guillelmus Adam), którego uważa się za autora powstałego w 1332 roku *Directorium ad passagium faciendum*. Znajduje się tam uwaga, że Albańczycy w swoich księgach używają liter łacińskich (por. Sawicka & Sujecka, 2015, s. 37). Oczywiście Kadare przeinacza historię, prowadząc z czytelnikiem pewną grę: to jest fikcja, lecz te skojarzenia nasuwają się natychmiast. Wreszcie pojawia się cała panorama postaci, nazw geograficznych, zdarzeń, instytucji, które wypełniają ciąg akcji powieści, nadając jej swoistą aurę tajemniczości. Taki jest książę, który włada obszarem na pograniczu z państwem Osmanów, takie są też dwie rywalizujące ze sobą na wół tajemnicze organizacje – *Lundra dhe trape* [Łodzie i tratwy] i *Ura e xhade* [Mosty i drogi]. Wreszcie Kadare wprowadza do opowieści Gjona historyczne postacie, których losy są znane historykom, a które jednak w tej powieści występują w zupełnie fikcyjnych sytuacjach, jak porwanie córki króla Francji, Heleny Andegaweńskiej, przez Tanusha Topię (Kadare, 1978b, 35). To wszystko sprawia, że lektura omawianego dzieła wymaga uważności na wielu poziomach.

Topos wmurowania pojawia się w książce w dwóch wariantach. Po pierwsze, cała akcja powieści przypomina ogólne ramy pieśni o wmurowaniu, bo oto ludzie, choć nieznani i otoczeni tajemnicą, chcą budować most, który się nie ostaje i ciągle się wali lub jest umyślnie niszczone (jak to sugeruje narrator, odsłaniając funkcjonującą w świecie przestawionym całą sieć domysłów). Most ostatecznie staje wskutek wmurowania w jego przeszłość żywego człowieka. Pomysł wmurowania pojawia się znikąd, trochę przez przypadek, nie ma dla niego mocnego uzasadnienia, ale akt wmurowania wydaje się konieczny dla przetrwania budowli. Jak wiadomo, w pieśni konieczność dokonania ofiary zapowiada istota nieziemska lub starzec, czyli – ogólnie rzecz biorąc – byt obarczony niezwykłą mocą czy to wskutek swoich nadprzyrodzonych właściwości, czy też wieloletniego doświadczenia. W powieści Kadarego bezpośredni bodziec jest nieokreślony, pozostaje w sferze domysłów i niewiadomych, którą pisarz umiejętnie rozbudowuje. Raz można odnieść wrażenie, że to ludzie i głosy lokalne, innym razem, że to plotki rozpowszechniane przez walczące o wpływy kompanie budowlane, a jeszcze kiedy indziej, że postawienia mostu, a zatem również aktu wmurowania, wymaga

imperatyw historyczny – nadejście nowego imperium i nowych czasów. Z tego też powodu wydaje się, że jednym z bohaterów tej powieści jest właśnie rzeczony most.

Po drugie, pieśń o wmurowaniu pojawia się jako opowieść czy legenda, którą mnich Gjon opowiada tajemniczemu przybyszowi; ten mówi po albańsku i przedstawia się jako zbieracz starych legend i pieśni. Tym samym Kadare dokonuje niejako syntezy dawnej legendy o wmurowaniu przy budowie twierdzy z powstającą na oczach mnicha Gjona (i grona czytelniczego) nową legendą o wmurowaniu w fundamentach mostu, scalając je w zasadzie w jedną opowieść o relacji między mitem a rzeczywistością. Rzec by można, że to swego rodzaju zaproszenie do przeżycia na nowo mitu założycielskiego. Oto nowy akt wmurowania urzeczywistnia i dawną legendę, pieśń, i praktykę składania ofiary ludzkiej w fundamentach nowych budowli. I jest to przeżycie, które jednocześnie aktualizuje, przedłuża, utrwala i legitymizuje moc mitu.

Ciekawą postacią w książce jest ów przybysz z daleka, nieznany zbieracz pieśni i legend, który bardziej lubi słuchać, niż opowiadać o sobie, przypomina szpiega i antropologa jednocześnie. Rozmowę między nim a mnichem Gjonem Kadare upodabnia do dialogu o wpływach, czyli o tym, kto pierwszy wymyślił legendę o wmurowaniu. Słuchając opowieści Gjona, przybysz traci zupełnie głowę, gubi pewność siebie i wyraźnie nie jest zadowolony z argumentacji albańskiego mnicha. Czytelnik czy czytelniczka zostaje zaś z myślą, że kieruje się on niecnymi zamiarami i bardziej niż zbieraczem pieśni jest ich przepisywaczem, czyli złodziejem, ponieważ zawłaszcza ich autorstwo. Tym samym Kadare wplata legendę i pieśń o wmurowaniu w sferę polityki. Bywało tak nieraz, ponieważ dyskusje na temat pierwotnego autorstwa i autochtoniczności pieśni ludowych były (i wciąż są) kwestią polityczną; pełniły istotną funkcję w budowaniu, podtrzymywaniu i legitymizacji współczesnych nacjonalizmów na Bałkanach. Kadare nie jest w tym osamotniony, podobnie postępowali inni pisarze i intelektualiści. Metafora zbieracza złodzieja służy jednak pisarzowi jako pierwszy krok także do pokazania innego procesu, a mianowicie reinkarnacji toposu wmurowania w związku z budowlą mostu. Stara legenda staje się początkiem nowego aktu, który w rzeczywistości jest zabójstwem, a przynajmniej takie jest pierwsze czytelnicze wrażenie. Oto zwykły człowiek zgadza się na zabicie go i wmurowanie w zamian za przywileje i dobra materialne dla jego rodziny. Pisarz jednak pozostawia otwartą furtkę także dla innej interpretacji – wmurowany mógł bowiem zostać zabity, gdyż sabotował budowę mostu. Wszystko to jest ważne, opowiada o tym mnich Gjon, lecz najważniejsze bodaj jest to, że zabójstwo/wmurowanie Murrasha Zenebishy staje się początkiem nowej pieśni o wmurowaniu w moście. Tyle tylko, że kobiety,

a nie mężczyzny. Zresztą nie bez powodu Kadare daje powieści jako motto klątwę wmurowanej, by most drżał tak, jak ona drży.

Pisarz pokazuje most jako figurę, motyw i metaforę, które można różnie interpretować. Dostrzegam tu co najmniej dwa punkty widzenia. Ustami mnicha Gjona Kadare mówi, iż wielokrotnie w dziejach Arbërii, czyli Albanii, jak tylko było trochę spokoju, kraj zaczynał się rozwijać, budować mosty i drogi, to przychodziła wojna i dotychczasowy dorobek ulegał zniszczeniu (Kadare, 1978b, s. 122). Możliwa jest jednak również druga interpretacja, wprowadzie przez pisarza pozostawiona w domyśle, lecz nie mniej sugestywna. Most, czyli budowla służąca komunikacji międzyludzkiej, staje się również początkiem nieszczęścia, bo ułatwia to, co w innej powieści wydanej w tym samym tomie Kadare wypowiada wprost: przybycie dżumy ze wschodu. Ówczesna krytyka odczytała to jako metaforę panowania osmańskiego, a dziś również nie brakuje takich głosów, natomiast równie dobrze można zakładać, iż tą dżumą był komunizm. Na koniec warto dodać, że jest to jedyne dzieło literackie Kadarego, w którym pojawia się ilustracja przedstawiająca most niczym narysowany przez dziecko, gdzie strzała pokazuje na jednym z przęseł miejsce złożenia w ofierze biedaka Murrasha Zenebishy.

W literaturze albańskiej w Jugosławii topos wmurowanej ukształtował się inaczej niż w Albanii. *Rozafat* stała się tam symbolem twierdzy, która miała być gwarantem obrony przed najeźdźcą, ale jednocześnie świadkiem historii i nośnikiem pamięci o trudnej drodze dziejowej. Właśnie w takich kategoriach ujął *Rozafat* Ali Podrimja, jeden z czołowych albańskich poetów drugiej połowy XX wieku, a w Kosowie – bodaj największy. W opublikowanym w 1971 roku tomie poezji *Torzo* [Torso] Podrimja poświęcił twierdzy jeden cykl wierszy pod tytułem *Koha e Gurit* [Czas kamienia]. Otwiera go wiersz zatytułowany właśnie *Rozafat*, który zresztą wraz z następującym po nim wierszem *Koha e Gurit* tworzy swoisty dyptyk o twierdzy Rozafat. Znany ze skromności, a zarazem celności w stosowaniu środków wyrazu Podrimja buduje tu obraz twierdzy tworzonej przez ludzi i dla ludzi. „Niektórzy zostawili tam imiona, inni zaś kości”, pisze poeta, „droga nieprzyjaciela usłana była krwią naszych poległych”, więc nigdy też nie zdołał on twierdzy zdobyć (Podrimja, 2013, s. 58). Takie ujęcie jest zrozumiałe, gdy weźmie się pod uwagę, że dla Podrimji i wielu innych należących do jego pokolenia, bycie Albańczykiem w Jugosławii wiązało się z różnego rodzaju trudnościami. Poza okresem 1968–1981 ludność albańską w Kosowie spotykały mniej lub bardziej jawne represje ze strony władz jugosłowiańskich, widoczne i odczuwalne na różnych poziomach życia społecznego. Dający się poznać niemal od samego początku jako poeta zaangażowany Podrimja uczynił więc wyimaginowaną twierdzę Rozafat symbolem oporu, nadając jej moc znaku wiodącego. Był to

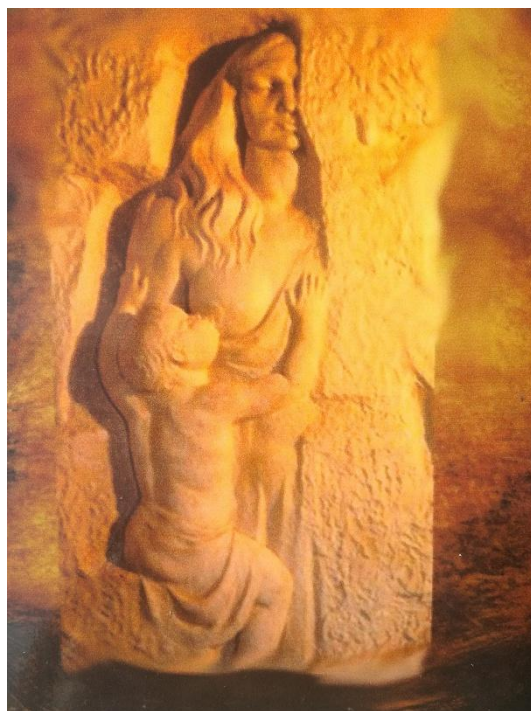
wyraz budowania strategii obronnej, która w okresie, gdy publikował swój tom, ograniczała się do wymiaru kulturowego, ale która w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku przekształciła się w strategię przetrwania. I tylko dzięki uwzględnieniu tego kontekstu można zrozumieć ogromną popularność w Kosowie imion Rozafa dla dziewczynek i Rozafat dla chłopców.

Za literaturą podążały także inne sztuki wizualne. Podobną ścieżkę interpretacyjną, czyli powiązania i rekonfiguracji toposu wmurowania z dziejami albańskimi, wybrali także autorzy wspomnianego wcześniej filmu dokumentalnego *Kënga e Rozafës*. Zostały one ujęte jako ciąg najazdów, zniszczeń, nieustannych ofiar, ale w ostateczności – przewyciężenia i przetrwania. Na tej trudnej drodze, przekonują autorzy filmu, narodowi albańskiemu towarzyszył smutny lament Rozafy, niczym przypomnienie złożonej przez nią ofiary, aby twierdza trwała. Dodam na marginesie, że jawnym aktem politycznym (co w przypadku filmów dokumentalnych w tej epoce było regułą) było pokazanie relikwii św. Gorazda, ucznia Cyryla i Metodego i apostoła Bułgarii. Autorzy podkreślali, że kult świętego był żywy (to był 1960 rok, więc rzecz miała miejsce przed ogłoszeniem Albanii krajem ateistycznym) w Beracie, na południu kraju i uznali to za dowód wielowiekowych więzi albańsko-bułgarskich. Jak podkreślano, w Voskopoji (arum. Moscopole; gr. Μοσχόπολις) wydawano książki w języku bułgarskim, gdy „Bułgaria cierpiała pod ciężarem niewoli tureckiej”. Innymi słowy, Rozafa stała się tu pretekstem czy punktem wyjścia do zupełnie innych narracji, nośnikiem pamięci wykorzystanym w celu potrzymania relacji w regionie.

Omawiane wyżej ilustracje do dwóch wydań tomu Kutelego mogą posłużyć jako dobre wprowadzenie do omówienia toposu wmurowania w sztuce. Z ilustracji Fai do wydania z 1965 roku, a potem z ilustracji Leki do zboru Haxhihasaniego z 1982 roku wyłania się strategia ikonograficznego ujęcia aktu wmurowania jako oddania się i poświęcenia dla dobra wspólnego. Nie jest to sielanka, rzecz jasna, ale wyraźnie dominuje nuta ludowości, która kieruje uwagę widza właśnie na taki tor myślenia. To, co ludowe, ma być dawne, prawdziwe, leżące u fundamentów naszej współczesności. Jednak w ilustracji do drugiego wydania zbioru Kutelego Leka uwypuklił także ból i tragizm w kulminacyjnym momencie pieśni, czyli w chwili wmurowania, otwierając tym samym drogę do myślenia o przemocy stosowanej wobec niewinnej młodej matki. Jak artysta wyznał po latach, był to zamierzony zabieg, bo przecież budowniczości świadomie skazali młodą kobietę na śmierć.

Zarysowana wyżej strategia ikonograficzna dominowała niewątpliwie w dziełach sztuki powstałych do końca reżimu komunistycznego, choć w tym kontekście warto mieć na uwadze świadectwo Leki o poszukiwaniu już w tym okresie form wyrazu odbiegających choćby trochę

od dogmatów socrealizmu. Właśnie przez pryzmat tej dwoistości proponuję spojrzeć na najbardziej znane ówczesne dzieło sztuki nawiązujące do pieśni *Rozafat*, czyli na płaskorzeźbę autorstwa Skëndera Krai. Od 1987 roku dzieło jest eksponowane naprzeciwko wejścia do otwartego w tym roku Muzeum Twierdzy Rozafy, znajdującego się na trzecim dziedzińcu twierdzy (il. 14).



Il. 14. Rzeźba *Rozafa* autorstwa Skëndera Krai.
Fot. Rigels Halili, 2022.

Płaskorzeźba przedstawia sytuację, która mogłaby mieć miejsce *po* wydarzeniach opowiadanych w pieśni. Oto bowiem niemowlę ssie mleko z piersi wmurowanej matki, a obok widnieje napis zawierający słowa wypowiedziane przez nią przed wmurowaniem. Domyślam się, że tym ujęciem Kraja chciał podkreślić trwałość życia i uzasadnić ofiarę młodej matki. Karmienie niemowlęcia nadaje sens ofierze kobiety, przekonuje ją samą i nas, widzów, że syn urośnie i twierdza przetrwa. Jej twarz, a zwłaszcza zamknięte oczy wyrażają spokój, swoiste pogodzenie się, niemal senność. Jeżeli rzeczywiście taki był zamysł artysty, to odsyła on do myślenia o prymacie ogółu i o poświęceniu jednostki dla dobra społeczeństwa. Sens ofiary leży przede wszystkim w trwałości murów, które zresztą chronią również dziecko, syna wmurowanej. Można się jednak pokusić także o inną ścieżkę interpretacyjną. Kraja zdecydował się przedstawić wmurowaną z obnażoną piersią. Rzecz jasna, podążył za linią narracyjną pieśni. Zważywszy jednak na to, że dominujący wówczas ideologiczny gorset w sztuce albańskiej wykluczał pokazanie aktu w przestrzeni publicznej, gdyż ciało kobiece i męskie miało być

wyłącznie narzędziem edukacji, a nie obiektem przeżycia estetycznego i pożywką dla wyobraźni, w ujęciu tym kryje się, być może, także inny cel artysty. Moment karmienia skłania bowiem także do myślenia o smutnym losie matki i dziecka, o przerwaniu ciągu życia, o bólu i pragnieniu, widocznych przede wszystkim u dziecka, które łapczywie szuka i znajduje pierś swojej matki.

O podobnych meandrach twórczych świadczy także drugie znajdujące w Szkodrze dzieło nawiązujące do pieśni *Rozafat*. Autorami tej płaskorzeźby byli szkoderscy rzeźbiarze, bracia Hashima i Petrita Kruiów. Podobnie jak Kraja, z którym zresztą Hashim współpracował przy innych pracach, oni również uchwycili sytuację po akcie wmurowania, choć w zupełnie innej kompozycji. Oto bowiem kobieta leży na wpół wmurowana, a obok klęczy jej mąż, który trzyma ją za rękę i jednocześnie podnosi do jej piersi dziecko. To pogodna, zwyczajna rodzinna scena, której przeczy wszakże szorstkość wielkich kamieni. Sytuacja jest jednak zrozumiała tylko dla tych, którzy znają pieśń. Karmiąca jest pogodzona ze swoim losem, niemal śpi, dziecko ssie mleko i tylko na twarzy i w posturze męża widać lekkie napięcie. Klęczy on, podtrzymując dziecko i tym samym ułatwia jego karmienie. Można ten jego gest odczytać zarówno jako wyraz troski ojca, jak też jako hołd wobec ofiary jego żony. Niewątpliwie bardzo ciekawy jest ubiór postaci, który odbiega od stylizowanych na ludowo strojów.



Il. 15. *Rozafa* autorstwa Hashima Krui i Petrita Krui.
Fot. Rigels Halili, 2022.

Wmurowana nosi tunikę, czym – jak się domyślam – artyści chcieli podkreślić archaiczność pieśni. Za to mąż ma na sobie kamizelę ze skóry baraniej, z zachowaną na zewnątrz wełną, bardzo zbliżony do *xhamadanu* noszonego przez północnoalbańskich górali. Kontrastuje to jednak mocno z jego sandałami ze skóry, które wyraźnie odbiegają od ludowych *oping* (butów podobnych do góralskich kierpców) i przywodzą bardziej na myśl rzymsko-bizantyjskie *socci*. Wreszcie, podobnie jak u Krajów, bracia Krujowie również umieścili napis zawierający ostatnie słowa wmurowanej, ale pod dziełem, a nie obok niego (il. 15). Na koniec chciałbym omówić jeszcze jedno dzieło – pełnometrażowy film pod tytułem *Muri i gjallë* [Żywy mur] z 1989 roku, który powstał na podstawie scenariusza pisarki Natashy Lako, w reżyserii Muharrema Fejzy. Autorzy podeszli historycznie do wydarzeń opowiadanych w pieśni *Rozafat* i usytuowali je w dalekiej i niesprecyzowanej przeszłości, w domyśle widza albo iliryjskiej, albo też wczesnośredniowiecznej. Brak chrześcijańskiej symboliki i wyraźne odwołanie się do pogańskich wierzeń w boga Słońce i w Matkę Ziemię skłania do myślenia, że autorom chodziło o archaiczną Ilirię. Z kolei obecność jeźdźców okrytych czarnymi zbrojami, przed którymi muszą się bronić mieszkańcy krainy, a których napór staje się bezpośrednim bodźcem do wzniesienia twierdzy, przynosi na myśl albo wędrówkę ludów, albo zachowane w folklorze bałkańskim w postaci Katalana echa obecności wojsk aragońskich Almogawarów na Bałkanach w wiekach XIII i XIV. Tak czy inaczej, autorzy świadomie sięgnęli po różne zabiegi archaizacji – czy to w warstwie narracyjnej, czy w przedstawieniu rozmaitych niuansów i aspektów strukturalnych. Najwyraźniej kierował nimi dość jasny zamysł: skoro twierdza pochodzi z czasów iliryjskich, to wydarzenia, które dały początek pieśni o jej powstaniu, muszą być równie archaiczne. Na tym właśnie tle rozpatrzyłbym także brak symboliki chrześcijańskiej i sięgnięcie po wierzenia pogańskie, nie redukując myślenia tylko do przymusu ateizacji, który dominował w sferze publicznej w kraju od 1967 roku. Do tej konstelacji elementów autorzy dodali również szereg dodatkowych detali pochodzących z albańskiej kultury ludowej lub przywodzących ją na myśl, zwłaszcza dotyczące strojów i sytuacji wziętych z życia codziennego, tworząc tym samym swoisty amalgamat łączący w jedną całość wyobrażenia o obu tych wymiarach społeczno-historycznych.

Na samym początku filmu poznajemy Fatę i jej ojca, uciekających przed siejącymi zniszczenie i śmierć czarnymi jeźdźcami. Umierający w walce ojciec powierza ją napotkanemu gdzieś w górach starcowi, który, jak się okazuje, należy do tego samego plemienia. Jednak również na to miejsce napadają goniący ich czarni jeźdźcy. Powstaje wrażenie, że z jakiejś nieznanej przyczyny Fata jest dla tych najeźdźców bardzo ważna. Uduje jej się uratować i trafia do domostwa trzech braci – Brenka, Klediego i najmłodszego Gjeta. Każdy z nich chce się z

nią ożenić, ale Fata swoją miłością obdarowuje najmłodszego. Życie toczy się dalej, starsi bracia również się żenią, aż pewnego dnia Gjetowi ukazuje się zjawą zabitego ojca i nakazuje mu rozpoczęcie budowy twierdzy, która ma bronić przed najeźdźcami. Zapewne celowo rozbudowując opowieść pod względem dramatycznym, scenarzystka wprowadziła różne epizodyczne postacie i wydarzenia. Poznajemy z bliska każdego z braci: Brenk jest nieco zdystansowany, a zarazem wyważony, Kledi z kolei – szorstki i porywczy, a Gjeto – prawy i odważny. Również każda z żon jest inna. Delina, żona Brenka, jest wiecznie osłabiona dziwną chorobą. Z kolei Tuta, żona Klediego, wydaje się nieustannie kombinująca i figlarna. Kontrastuje z nimi Fata, która jest całkowicie oddana i dobra. To nie są postacie z legend, lecz ludzie z krwi i kości, pełni emocji, pragnień, dobrych i niedobrych myśli. Takich właśnie ich poznajemy i widzimy działających w różnych sytuacjach.

Decyzja o budowie muru przychodzi braciom łatwo, gdyż kieruje nimi szacunek wobec pamięci ojca. I równie szybko okazuje się, że mur nie wytrzymuje, a każdego późnego wieczoru słychać odgłos spadających kamieni. Niewiele pomaga wyprawa Gjeto do starca sportretowanego przez autorów jako swoisty amalgamat świętego, jasnowidza i szamana. Odpowiedź, ostrzega on, leży w nich samych. Wprowadzona do opowieści inna postać, która łączy w sobie cechy odludka i filozofa, ostrzega, że czarni jeźdźcy zabijają zwłaszcza budowniczych. I to on przyprowadza do domu rannego w walce z nimi Gjeto. Żony zwracają się do Słońca i Matki Ziemi o opiekę nad murem, pomyślność wysiłków budowniczych i wytrwałość. W międzyczasie Fata rodzi syna, jednak stale męczy ją niepokój, poczucie zagrożenia i wizja śmierci. W końcu Gjeto zwraca się do nieżyjącego ojca i to właśnie jego zjawą nakazuje dokonania ofiary wmurowania. „Im większa budowla, tym większa ofiara”, komentuje Brenk, więc bracia sami ustalają, przyrzekając sobie nawzajem besę, że wmurowana ma zostać ta żona, która przyniesie im jadło następnego dnia.

Na tle elementów narracyjnych obecnych w kanonicznym tekście pieśni *Rozafat* autorzy wprowadzili również epizody, które pojawiają się w innych wariantach pieśni o wmurowaniu. Na przykład motyw wrzucania pierścionka do fundamentów pojawia się jako wizja Brenka, który wyobraża sobie, że czyni to ich ojciec, a wmurowaną jest jego żona. Kledi popada w stan deliryczny, przekonany, że o konieczności wmurowania i poświęcenia Matce Ziemi jego żony nie wieściła zjawą zmarłego ojca, lecz Gjeto, który chciał uchronić swoją ukochaną, Fatę. Wreszcie, choć bracia mieszkają w jednym domostwie, brakuje w filmie postaci matki, co stanowi odejście nie tylko od tekstu kanonicznego, ale także od większości wariantów pieśni. Nie sposób tego wytłumaczyć, być może chodziło o uwypuklenie tylko jednej centralnej kobiecej postaci, czyli Faty.

Imię Fata, a zwłaszcza jego forma nieartykułowana, czyli *Fatë*, budzi skojarzenie jako skrót Rozafat. Widz dostrzega to natychmiast, Fata kojarzy się z Rozafą. Ale jest też inna możliwość. Natasha Lako musiała zdawać sobie sprawę z tej korelacji i być może z tego właśnie powodu ukuła neologizm, który stanowi feminatyw oparty na słowie *fat* [los, przeznaczenie]. Los Faty tkwi niejako w jej imieniu, co również stanowi jedno z najbardziej podstawowych wierzeń pogańskich, a potem również późniejszych, w wyznaniach monoteistycznych. Zmagania młodej kobiety z różnymi wizjami wzmacniają to oczekiwanie u widza. I choć ten ostatni zna pieśń i oczekuje na moment złamania besy przez dwóch starszych braci, to jednak autorzy filmu zdecydowali tego elementu pieśni nie wykorzystać. Nie widzimy więc w filmie aktu zdrady, choć nie jesteśmy tego do końca pewni. Z pewnością Fata sama proponuje, że zanieśie obiad budowniczym. Po drodze zaś ukazują się jej zjawy obu ojców, jej i męża. Można ten znak zinterpretować jako wyraz aprobaty świata podziemnego dla tak wielkiej i czystej ofiary. Ma miejsce jeszcze jeden epizod retardacyjny, w którym Fata zawraca z drogi, by raz jeszcze spojrzeć na swojego syna, co ponownie skłania do myślenia, że przygotowując scenariusz, Lako musiała sięgnąć także po południowo-albański wariant pieśni. Tymczasem bracia czekają w ciężkim milczeniu na tę, która przyniesie obiad. Aż w oddali, wraz ze wznoszącym się słońcem, rysuje się kobieca sylwetka. Widzimy z bliska napięcie na twarzy każdego z braci, aż do kulminacji, kiedy ukazuje się postać Faty. Tak jak w opowieści Kutelego, to najstarszy z braci, Brenk, oznajmia jej, co postanowili uczynić za radą swojego ojca. Nie ma ani oszustwa z pierścionkiem, ani kłatwy. Fata kocha życie, oznajmia to jasno, kocha swojego syna i bycie matką, ale wie również, że twierdzą trzeba zbudować, że trzeba bronić się przed najeźdźcami. Oznajmia, że ofiaruje siebie dla muru, który da początek twierdzy, przyjmuje swój los i poświęca się dobrowolnie, także dla swojego syna. Powołując się na słońce, prosi o pozostawienie na zewnątrz oka, piersi i ręki oraz o to, żeby jej nie zabijać, by wytrwała żywa w murze jak najdłużej. Uważne ucho wyłapuje w filmie użycie słów *kurban* i *amanet*, które weszły do języka albańskiego z tureckiego, ale akurat w scenie wmurowania bohaterowie używają słowa *fli*, czyli archaicznego słowa oznaczającego ofiarę. Wymowa filmu jednak jest jednoznaczna: by zbudować coś wielkiego i trwałego, trzeba poświęcić dużo, to, co najważniejsze i najdroższe.

Po latach Muharrem Fejzo, reżyser należący do czołówki albańskich twórców filmowych XX wieku, wspominał o trudnościach napotkanych przy kręceniu filmu. Zmarły w 2020 artysta napisał w swoim pamiętniku *Të pathënat* [Niewypowiedziane], że pod koniec lat osiemdziesiątych w Albanii brakowało niemal wszystkiego, więc ekipa musiała używać tych samych rekwizytów w różnych scenach (faktycznie, wszyscy bohaterowie mają te same stroje

przez cały film), a i tak w kilku miejscach podczas kolaudacji miało miejsce wiele interwencji i cenzura usunęła fragmenty filmu (Fejzo, 2015). Nie udało mi się ustalić, jakie to były fragmenty. Pozostawiwszy jednak tę kwestię na boku, trzeba zaznaczyć, że dzieło Fejzy to jedyny pełnometrażowy film powstały na kanwie utworów ludowych uważanych za kluczowe dla albańskiej kultury narodowej. Żadna inna pieśń, jak ballada o Kostandinie i Doruntinie czy cykl pieśni o braciach Mujim i Halilim, nie doczekała się takiego zaszczytu. I niewątpliwie ten prosty fakt świadczy o ugruntowanym już wtedy pierwszorzędnym miejscu pieśni *Rozafat* i toposu wmurowania na tle innych archetypowych dla kultury albańskiej treści.

2. Po upadku komunizmu

Los toposu wmurowania w literaturze, sztuce i w systemie edukacji po upadku reżimów komunistycznych w dużej mierze przypomina analizowany wyżej proces interpretacji pieśni w folklorystyce i humanistyce. Czyli z jednej strony trwały stare sposoby interpretacji, prezentacji i odniesień, a z drugiej – pojawiły się nowe, krytyczne spojrzenia. Na tym tle nie sposób pominąć być może jednego z najbardziej interesujących poetów albańskich drugiej połowy XX wieku, czyli Frederika Rreshpjë. Urodził się w Szkodrze i z tym miastem był ściśle związany przez całe swoje życie. Zadebiutował tomem poetyckim w 1968 roku, potem wydał jeszcze powieść, ale dobrze zapowiadającą się karierę pisarską przerwał donos sąsiada. Rreshpja został aresztowany i na mocy złowieszczonego artykułu 55. kodeksu karnego skazany na cztery lata więzienia za agitację i propagandę przeciwko władzy ludowej. Już jako więzień został jeszcze kilkakrotnie skazany i wyszedł na wolność dopiero po 17 latach w 1991 roku, na fali upadku reżimu komunistycznego. Na wolności parał się różnymi profesjami, zaczął też publikować swoje wiersze, które natychmiast spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem przez publiczność literacką. Lata więzienne i kolejne rozczarowania w zderzeniu się z trudnościami transformacji ustrojowej w Albanii mocno jednak odcisnęły się na życiu poety. Schorowany i samotny ostatnie lata życia spędził w rodzinnym mieście niemal w absolutnej nędzy. Dopiero po śmierci pisarza w 2006 roku, kiedy ukazało się kilka tomów jego liryków, zaczęto dostrzegać moc i głębię tworzonej przez niego poezji. W twórczości Rreshpjë twierdza Szkodra i wmurowana jawią się jako konstelacja trzech nierozzerwalnie ze sobą splecionych elementów. W wierszu *Shkodrës* [Szkodrze] pisze o rodzinnym mieście:

O to moje miasto, połatane ze skamielin mitów,
Siedziba iliryskich królów,
Zbudowane kamień na kamieniu nad pięknymi oczyma pewnej kobiety (Rreshpja, 2004, s. 109)

Owa „pewna kobieta” w poezji Rreshpji to czasami młoda matka, innym razem, piękna dziewczyna, a jeszcze innym karmicielka, która daje życie nie tylko twierdzy, ale całemu miastu. W wierszu *Rozafa e flijuar* [Rozafa złożona w ofierze] poeta przedstawia właśnie te trzy sposoby patrzenia na wmurowaną: jest ona matką w rozmowie ze swoim synem, zdradzoną żoną w bolesnym krzyku do swojego męża, oraz życiodajną rodzicielką i patronką, do której skierowane są modlitwy o pomyślność miasta:

Zrzuć to miasto ze swoich ramion, maminko!
Tak modliło się dziecko do czupryny kamieni.

W oddali za mgłą iliryjscy bogowie
Słuchali udręki kamienia: Panie mój
Jak zamieniłeś mnie na miasto?
Ty, który nawet nie wymieniałeś mnie z bóstwami?

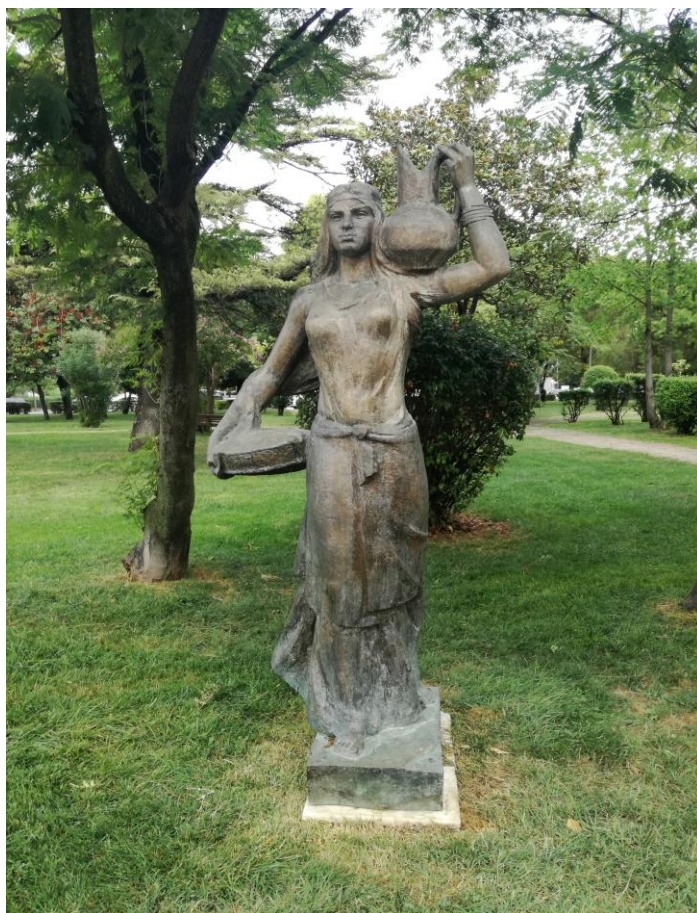
O Medaurze, pobłogosław to miasto, które zrodziło się z kobiety
Teraz, gdy schodzi już księżyc moich oczu! (Rreshpja, 2004, s. 139).

Pojawienie się Medaurusa, iliryskiego boga wojny i patrona znajdującego się obecnie w Czarnogórze, a odkrytego przez polskich archeologów (Dyczek i in., 2010), starożytnego miasta Risan (łac. Risinium), nie jest tu dziełem przypadku, gdyż jest on częstą postacią w innych lirykach Rreshpji. Poeta łączy w jedną całość przeszłość iliryską, bogate dzieje miasta i współczesność. Tym samym, historia i legenda stają się jednością, a spoiwem jest wmurowana i stojąca na jej barkach twierdza.

O silnej obecności pieśni o wmurowaniu w powszechnej świadomości kulturalnej świadczy wypuszczenie przez Poczta Albanii w 1991 roku w ramach serii Folklor Albański czterech znaczków pocztowych pod tytułem *Rozafa*. Opisują one cztery momenty kluczowe dla pieśni. Niestety, nie udało mi się ustalić ich autora, niemniej ilustracje zawarte na znaczkach są warte omówienia. W sferze znaczeniowej artysta nawiązał do podobnych treści leżących u podstaw dawnej estetyki, którą nazwę cierpiętniczo-ofiarną. Jednak pod względem formy był to wręcz rewolucyjny zwrot ku abstrakcji, pójscie dalej od Gazmenda Lekiego, którego rysunki trzymały się realizmu. Silna kolorystyka sprawia, że przekaz był tu zupełnie inny, owszem, idący w stronę ludowości, ale zarazem abstrakcjonizmu i kubizmu⁴¹. Widać to na wszystkich znaczkach, ale być może najbardziej na czwartym z nich, pokazującym wmurowaną oraz jej syna ssającego mleko z wystającej poza mur piersi matki. Było to nawiązanie do motywu dominującego w dziełach Kraja i Krui.

⁴¹ Zob. <https://pl.pinterest.com/pin/64950419620773228>

W parku dzielnicy Parrucë w centrum Szkodry na początku lat dwutysięcznych pojawiła rzeźba młodej kobiety niosącej wodę w glinianym dzbanku i jadło (il. 16). To Rozafa, młoda żona niosąca obiad mistrzom budowniczym, a autorem dzieła jest Hashim Kruja.



Il. 16. Rzeźba Rozafy w Parku Miejskim w Szkodrze.
Fot. Rigels Halili, 2022.

Pisząc o tym dziele w przygotowanym przez siebie albumie *Arti publik. Veprat e artit në qytetin e Shkodrës* [Sztuka publiczna. Dzieła sztuki w mieście Szkodra], Julian Veleshnja i Joan Ikononi zaznaczyli, że – zważywszy na to, iż Rozafa stanowi reprezentacyjną postać Szkodry – większe zainteresowanie obejrzeniem tego dzieła wykazują turyści zwiedzający miasto niż lokalni mieszkańcy. U tych drugich Rozafa uchodzi za symbol kobiety szkoderskiej, jest personifikacją odwagi, besy i ofiarności, a od niej pochodzi nazwa twierdzy. Chwalą oni dzieło Krui i czują się dumni z imienia tej silnej kobiety (Veleshnja & Ikononi, 2021, s. 61). Widać wyraźnie, że Kruja nawiązał do estetyki poprzednich swoich dzieł, świadomie dokonując archaizacji postaci Rozafy. Z naczyniami, w których kobieta nosi wodę i jadło, a które kojarzą się z ludową codziennością, wyraźnie bowiem kontrastuje stylizowany na starożytną tunikę jej strój i przywodzące na myśl starożytność ozdoby na jej prawym nadgarstku i na czole.

Tymczasem w 2011 roku w parku przy alei spacerowej nad Jeziorem Szkoderskim, tzw. Molo, niedaleko do Pazari i Vjetër pojawiła się nowa rzeźba również zatytułowana *Rozafa*, autorstwa czarnogórskiego artysty Zorana Obrenovicia. Urodzony w Kolašinie w 1962 roku i wykształcony w Akademii Sztuk Pięknych w Sarajewie spoglądał na Rozafę zupełnie inaczej niż omawiani tu szkoderscy rzeźbiarze. Przedstawił ją przede wszystkim jako twarz zamrożoną w murze, ale i tak sięgnął po symbolikę wystającej piersi i ręki. Veleshnja i Ikononi piszą, że dzieło zostało dobrze przyjęte przez lokalnych mieszkańców i dopasowało się do estetyki parku (Veleshnja & Ikononi, 2021, s. 89). Co ciekawe, mieszkańcy i mieszkanki byli świadkami procesu powstawania dzieła w ramach otwartych dla publiczności i toczących się w różnych miejscach w Szkodrze albańsko-czarnogórskich warsztatów rzeźbiarskich. Wszystkie powstałe wówczas prace trafiły do przestrzeni publicznej w mieście, a projekt został sfinansowany przez Cross Border Cooperation Programme for Albania and Montenegro (Bilali & Mandja, 2011, s. 16 i n.).

Za przykład estetyki z silnym akcentem ludowym można uznać ilustracje autorstwa Antonelli Pelilli⁴² do opowieści o Rozafacie napisanej w dialekcie Arboreszów i po włosku przez Fernandę Pugliese. Dwie sprawy zasługują tu na szczególną uwagę. Po pierwsze, tytuł opowieści to *Tra storia e leggenda. Rozafat – un racconto arbëresh* [Między historią a legendą. Rozafat – opowieść arboreska]. Jak już pisałem, u Arboreszów odnotowuje się brak pieśni o wmurowaniu, więc tekst i ilustracje do niego można uznać za realizację tego samego zamiaru, który przyświecał dawnym zbieraczom folkloru i pierwszym redaktorom tomów pieśni ludowych, czyli tworzenia całościowej albańskiej tradycji. Tym razem jednak kierunek był odwrotny, to jest z Albanii do środowisk Arboreszów, a nie jak u Haxhihasaniego, który ballady diaspory albańskiej we Włoszech zaliczył do fundamentów albańskiej kultury narodowej. Ten zamysł dydaktyczny staje się jaśniejszy, gdy na plakacie towarzyszącym publikacji uważne oko dostrzeże, że jest to tekst szkolny, sfinansowany przez włoskie Ministerstwo Oświaty w ramach ustawy Zasady ochrony historycznych mniejszości językowych z 1999 roku. Właśnie z tego powodu ilustracje Pelilli to proste rysunki, pozbawione kolorów. Nawiązała ona bezpośrednio do strojów tradycyjnych Arboreszów, na jednym z nich umieściła nawet krzyż, przez co opowieść o wmurowaniu ulega normalizacji, gdyż widz, zwłaszcza ten najmłodszy, ma wrażenie, że to sytuacja wręcz codzienna, ot jest życie, a czasem jest też śmierć (Pugliese, 2012).

⁴² Zob. <https://arberianews.blogspot.com/2012/04/rozafat-tra-storia-e-leggenda-racconto.html>



Il. 17. Rzeźba *Rozafa* autorstwa Destana Gashiego z 2013 roku. Marmur karraryjski (60×30×26 cm).
Fot. Barbara Gashi.

W ostatnich latach można zauważyć bardzo ciekawy i dynamiczny proces. Mianowicie pojawiła się – i widać, iż z biegiem czasu nabierała wyrazistości – nowa estetyka, którą nazwę estetyką krytyki i kontestacji. Ta krytyka dotyczy środków wyrazu, natomiast kontestacja dotyczy bólu towarzyszącego wmurowaniu, konsekwencji tego czynu, przede wszystkim dla młodej matki i jej syna. Jako przykład tej tendencji można wymienić dzieło rzeźbiarza Destana Gashiego zatytułowane po prostu *Rozafa* (il. 17). Urodzony w Kosowie, ale od 1978 roku żyjący w Wiedniu, pracujący metodą tradycyjną (rzeźba w marmurze), Gashi również ujął moment karmienia syna. Pominął jednak cały kontekst pieśni, skupiając się na dziecku, które sięga po mleko z piersi swojej matki. Nie ma tu odniesień do oddania i poświęcenia dla dobra

wspólnego, ponieważ brakuje matki, a pojawia się tylko pierś. To właśnie sprawia, że widz skupia uwagę wyłącznie na relacji syna z karmicielką.

Podobny projekt artystyczny zrealizowała fotografa Nerina Toçi. Urodzona w Tiranie w 1988 roku artystka dzieli czas między Albanię i Włochy, gdzie zresztą ukazały się trzy jej albumy. W kilku fotografiach Toçi eksplorowała akt wmurowania, patrząc na niego przez pryzmat antropologii feministycznej i skupiając uwagę na relacji ciało kobiece – mur (il. 18). Kluczowe dla artystki jest uważne spojrzenie na umęczone kobiece ciało jako metaforę mechanizmów przemocy, utraty własnego ja. Brak tu dodatkowych odniesień, postaci, relacji.



Il. 18. Fotografia *Rozafa inspired* Neriny Toçi z 2020 roku.
Źródło: <https://www.nerinatoci.it/albums/la-cadenza-del-suono.html>

To niewątpliwie ciekawy zwrot estetyczny i ideowy, który jednak pozostaje na marginesie pola interpretacyjnego pieśni o wmurowaniu. Po pierwsze, wynika to z przyczyn geograficznych i bibliograficznych, ponieważ album został wydany po włosku przez galerię sztuki współczesnej w Mediolanie, co znacząco zmniejsza szansę na jego recepcję w Albanii. Po drugie, jest to dość jednoznaczne, a przez to również jednostronne podejście interpretacyjne do toposu wmurowania. Wprawdzie, gdy chodzi o szeroko pojętą refleksję humanistyczną, analiza feministyczna toposu wmurowania w kulturze albańskiej jest dopiero u swoich początków, natomiast przodują w tym artyści i artystki.

I tak w 2019 roku w mieście Durrës (drugim pod względem wielkości w Albanii) miał miejsce ważny happening artystyczny zainspirowany przez ogólnoswiatową kampanię walki z

przemocą wobec kobiet *Read shoe movement* (alb. *Këpucët e kuqe*). Dwójka miejscowych artystów – rzeźbiarz Ivo Moja i grafik David Kryemadhi – przygotowali dwie instalacje artystyczne, które reżyserka Driada Dervishi umieściła przed głównym budynkiem policji w mieście, czyli „tam, gdzie trafiają zgłoszenia o przemocy wobec kobiet” (Azizolli, 2022). Kryemadhi przygotował grafikę inspirowaną postacią Rozafy, czyli wmurowanej. Bez ubrań, ale z biżuterią wokół szyi i w rycerskim hełmie na głowie (zabiegi te podkreślają kobiecość i archaiczność) Rozafa patrzy wprost na widza z mocno otwartymi oczyma. Za nią zaś grafik umieścił pole z hasłami potępiającymi przemoc wobec kobiet (il. 19). To wyraźna i mocna transpozycja znaczeniowa, którą Kryemadhi argumentował chęcią skierowania uwagi widzów na fakt, że Rozafa poświęciła się dla rodziny, a mimo to spotkała ją przemoc (Azizolli, 2022). Zatem dla artysty i kampanii społecznej już nie pieśń ani twierdza, ale Rozafa jako kobieta jest jedynym symbolem.



Il. 19. Grafika *Rozafa* autorstwa Davida Kryemadhi z 2022 roku.

Źródło: <https://amfora.al/legjenda-e-rozafes-dhe-nje-qiri-dedikuar-jetes-perkujton-grate-e-vrara-kete-vit-ne-shqiperi/>

Ciekawą próbą ujęcia w sposób całościowy tradycji toposu wmurowania w sztuce albańskiej była wystawa zorganizowana przez Përparima Kalo w 2017 roku. Kalo to znany albański adwokat, sędzia Sądu Konstytucyjnego, profesor prawa, ale także mecenas sztuki, kolekcjoner i właściciel galerii sztuki Kalo. To z jego inicjatywy w 2016 roku rozpoczął się projekt prezentacji w ramach jednej wystawy prac artystów pochodzących ze Szkodry. Projekt ten uzyskał wsparcie finansowe Klubu Sztuk Rady Europy i powstała wystawa pod tytułem

Legende da la citadele/The Legend of a Castle [Legenda Twierdzy], która była otwarta od 9 stycznia do 3 lutego 2017 roku w Pałacu Europy, siedziby Rady Europy w Strasburgu⁴³. Następnie pod zmienionym tytułem *The legend is back home* [Legenda z powrotem w domu] wystawa została przeniesiona do Tirany, gdzie była wystawiana w Galerii Kalo od czerwca do końca sierpnia 2017 roku. Złożyło się na nią dwadzieścia prac szkoderskich artystów, zarówno klasyków, jak Kolë Idromeno i Danish Jukniu, tych najbardziej znanych z żyjących, jak Edi Hila i Sytki Brahimi, jak również młodszych artystów różnych pokoleń, jak Merita Selimi, Fatvardh Kalvari, Artan Draçini, Sidi Kanani, Eros Dibra, Gjon Jon Kraja, Pjerin Kolnikaj i Andi Hila. Zebrane dzieła reprezentowały bardzo szerokie spektrum technik i strategii artystycznych – od realizmu po postmodernizm – ale lejtmotywem je łączącym była Szkodra oraz uznana za jej główny symbol legenda o zamku Rozafat. Tak więc w jednym miejscu można było zobaczyć różne ujęcia i odwołania do toposu wmurowania, od nawiązujących do ofiary młodej matki przez impresjonistyczne i realistyczne obrazowanie twierdzy, aż po abstrakcjonistyczne odniesienia do sensu aktu wmurowania i jego następstw. To jedyna taka wystawa w dziejach albańskiej sztuki. I, choć prawdziwym jej bohaterem była Szkodra, to jednak w samym tytule wystawy, jak również w materiałach promocyjnych wyeksponowano przede wszystkim legendę, czyniąc z niej główny symbol definiujący miasto. Świadczy to, rzecz jasna, o żywotności toposu, który w tym przypadku stał się hasłem, symbolem i swoistym słowem kluczem współczesnej Szkodry.

Stopniowe porzucanie kontemplacji cierpienia i ofiarności ku kontestacji i krytyce można zauważyć także w literaturze. Ciekawym przykładem tego procesu jest jednoaktowy dramat zatytułowany *Utopos* [Utopia] szkoderskiego dramaturga, literata i historyka literatury Stefana Çapaliku. Podczas badań nad obecnością toposu wmurowania w życiu kulturalnym w Szkodrze rozmawiałem z pisarzem i uzyskałem od niego maszynopis. To wielce intrygujący i wielowarstwowy tekst, z którym obcowanie zmusza czytelnika do spojrzenia na nowo na akt wmurowania, sens ofiary wmurowanej, postępowanie bohaterów pieśni, na twierdzę i jej symbolikę oraz, co nie jest bez znaczenia, skłania do rewizji swojej wiedzy i przekonań o toposie. Çapaliku buduje swoje dzieło na zasadzie retrospektywnego spojrzenia na wydarzenia opiewane w pieśni/legendzie. Występuje tam zatem trzech braci – Moshi, Krispi i Utopos – o nazwisku Drinon, żony dwóch starszych z nich – Tea i Rea, oraz komisarz Barleti, który w toku wydarzeń okazuje się być kobietą, a prowadzi śledztwo w sprawie wydarzeń sprzed wielu lat. Pojawia się także syn wmurowanej, który już wyrósł na mężczyznę, ale jego imię to po prostu

⁴³ Zob. <https://www.tiranatimes.com/albanian-castle-legend-showcases-in-strasbourg/>

Syn Bezimienny. Wmurowana to jedyna bohaterka pieśni/legendy, której w dramacie brakuje fizycznie, choć niemal na samym początku dowiadujemy się, że nazywała się Sko, a jej imieniem obecnie nazywa się twierdzę. Na początku widzimy Utoposa, starca już zmęczonego życiem i na dodatek nie do końca pamiętającego, co się wydarzyło dawno, dawno temu. Czytelnik dowiaduje się, że trzech bracia i żony dwóch starszych żyją nadal wspólnie w twierdzy, która jednak obecnie jest ruiną. Akcja rozkręca się wraz z pojawieniem się komisarza Barletiego, który rozpoczyna śledztwo w związku ze zbrodnią, jaka miała miejsce podczas budowy twierdzy. Na jego pytanie o to, kto zbudował twierdzę Moshi i Krispi początkowo odmawiają odpowiedzi, zasłaniając się brakiem pamięci. Ale im bardziej oni się wykręcają, tym silniej wraca pamięć u Utoposa. Dowiadujemy się, że bracia urodzili się jednocześnie, a przed nimi matka miała jeszcze więcej dzieci, które rozpieczętowały się po świecie, budując twierdzy i mosty. Nie bracia zaczęli budować twierdzę, oni urodzili się obok niej, a dzieło budowy i zniszczenia trwało już tysiące lat. Moshi i Krispi obwiniają starca, że to on podrzucił im pomysł wmurowania żony, która nazajutrz przyniesie im obiad. W tym momencie w akcji dramatu ma miejsce swoisty zabieg retardacyjny, oto bowiem komisarz Barleti, już jako kobieta, spotyka Bezimiennego Syna. Wyrósł na wpół obłąkanego mężczyznę, który przypomina potwora. Nie zna świata, nie jest żadnym bojownikiem i bohaterem, lecz codziennie wdrapuje się wysoko na ruiny twierdzy, by napić się mleka swojej matki Sko. To niemal upiór, który swoimi długimi paznokciami, nagością i krzywizną ciała budzi strach. To Syn Bezimienny dopowiada, że właśnie ów starzec podsłuchiwał pod oknami izb rozmowy każdego z braci – jak Moshi i Krispi opowiedzieli Tei i Rei, by nie przybywały tego dnia z jedzeniem i jak Utopos męczył się i bił z myślami, nie powiedział jednak nic swojej żonie. Syn Bezimienny, wiecznie poszukujący pokarmu swojej matki, oskarża wszystkich, że są winni, a jego pojawienie się i potem zniknięcie otwiera pole do postawienia prostego na pozór pytania: czy bracia postąpili słusznie, wmurowując Sko? Utopos wreszcie opowiada, co wydarzyło się tego dnia, jak przebiegł akt wmurowania, jak jego bracia złożyli jego żonę w murze, przyciskając ją najcięższym kamieniem. Moshi i Krispi z kolei wykręcają się od winy, twierdząc, że ostrzegli żony, ponieważ chcieli je uchronić przed okrutnym losem. Odpowiedzialnością za wszystko obarczają Utoposa, który dotrzymał słowa. Dzięki temu nie tylko zdarzyło się wmurowanie, ale też powstała twierdza, która stała się wszakże ich wspólnym więzieniem. Według Moshiego i Krispiego besa służy obronie swoich bliskich, wyłącznie temu. Natomiast Utopos tłumaczy się nakazem besy oraz koniecznością budowy twierdzy, by się bronić przed najeźdźcami. Nie ma już źródła z czystą i życiodajną wodą, podkreśla Çapaliku ustami starszych braci, zepsuły je rozkładające się ciała zabitych

walczących o twierdzę. Wystawiona poza mur ręka uschła, a oko zarosło mchem. Komisarz nie ma więc wyjścia, uznaje Utoposa – człowieka bez miejsca – za winnego i go aresztuje. Akt wmurowania okazał się niepotrzebny.

To doprawdy mocne przesłanie. Çapaliku odrzuca bowiem obiegowe przesłanie legendy. W jego ujęciu akt wmurowania sprowadza nieszczęście na wszystkich, a twierdza staje się więzieniem, w którym życie zastyga; to metafora zamknięcia, lęku przed światem i wielkiej przegranej. Çapaliku nie wykonuje gestu gloryfikacji heroizmu wmurowanej, odrzuca prymat dobra wspólnego nad jednostkowym. Można odnieść wrażenie, że radykalnie rozprawia się z przeszłością komunistyczną, a jego twierdza przywodzi na myśl slogany z tej epoki, kiedy Albanię porównywano właśnie do niezdobytej twierdzy lub skały nad Adriatykiem. U Çapalika twierdzę zastępują trzy ruchome blaszane panele, które mają symbolizować jej dzisiejszy żalostny stan, a głoszone przez pisarza przekonanie, iż nie można zbudować niczego dobrego i trwałego, gdy w fundamentach tkwi zło, składa się na finalne moralizatorskie przesłanie utworu.

W podobnym tonie przedstawia Rozafę w opowiadaniu *Gjuhët e Rozafës* [Języki Rozafy] dziennikarz i pisarz Ndue Dedaj. Otóż po wielu latach tkwienia w stanie zawieszenia między jawą, a snem, życiem, a śmiercią, Rozafa wyprostowuje swoje ciało i przez szpary w murze zaczyna przypatrywać się światu dookoła. Zmieniło się wszystko. Zadaje sobie pytanie, czy jezioro na dole zabiela światło, czy może zabieliło je ciekące przez wieki jej własne mleko. Od dawna nie żyją jej mąż, szwagrowie i szwagierki, a nawet jej syn, którego „śmierć nosi w piersi” (Dedaj, 2024). Przed murem, gdzie tkwi już zmartwychwstała, ale nie żywa, przesuwają się tłumy zwiedzających, przez chwilę patrzą na kamienie, robią zdjęcia, kręcą filmy i pędzą dalej. Rozafa nie rozumie ich języków, ale skazana na milczenie, właśnie dostała swój głos. Słyszy ją jednak tylko stary przewodnik i z nim wywiązuje się rozmowa. Rozafa domaga się, aby przestał już przytaczać opowieść, jak trafiła do muru. Żąda, żeby opowiedział innym, co stało się później z nią i jej synem, mężem i szwagrami, z twierdzą, którą miał odziedziczyć jej syn, oraz z miastem, któremu początek dały jej kości. „Ballada nie mówi nic o tym”, „to nie jest moja wina”, broni się przewodnik. I tu wybrzmiewa pierwsze mocne przesłanie opowiadania:

Wszyscy jesteście winni, wszyscy, nawet ten staruszek, który doradził trzem braciom chciwy akt poświęcenia... Powiedz mi, czy odbył proces mojego męża, czy został skazany przez sąd, księcia, senat, czy republikę po popełnieniu przestępstwa!? Besa, którą obdarzył swoich braci, dla mnie była fatalna. Jego besa mnie zabiła, żyłam ich chlebem. Jak besa może zabijać?! (Dedaj, 2024)

Wmurowana żąda od przewodnika, by przestał opowiadać dawną legendę, a od zwiedzających, by nie byli więcej karmieni fałszywym mitem, niczym zwierzęta sianem. Nie byłoby tego miasta bez jej ofiary, jej dobrowolnego poddania się. Jak to się dzieje, pyta Rozafa, że tylko kobiety ofiarują siebie nieustannie, a mężczyźni nie? Tylko jeden z nich to uczynił, Jezus, ale on stał się Bogiem. Tymczasem, ci, którzy przechodzą obok muru, widzą tylko powłokę, nie zastanawiając się, jakie byłoby jej życie, gdyby nie doszło do wmurowania, ile by urodziła dzieci, co przeżywałaby jako kobieta, żona, czy matka!? I w tym momencie Dedaj dokonuje ciekawej wolty. W opowieści znieenacka pojawia się nowy bohater – mężczyzna, który nieśmiało zbliża się do muru. Staje się wtedy cud. Rozafa zaczyna przemawiać już nie tylko w swojej dawnej mowie, arboreskiej, jak pisze Dedaj, ale rozumie już wszystkie języki świata, żywe i martwe. Słyszy je, rozumie i może w nich mówić. Przez wieki tkwiąc w stanie między życiem a śmiercią, dostrzega, że wszyscy Ci, którzy patrzą na nią, nawet jeśli gdzieś potem pędzą, też żyją w swoich murach, zawsze tak kończą. Wmurowanie to stan powszechny, lecz tylko ona o tym wie, tylko ona go zna.

W chwili, gdy bohaterka stara się skierować uwagę zwiedzających na białe lilie, które pokryły jezioro na dole, nieznajomy schyla się i całuje jej skamieniałe usta, wręczając jej właśnie białą lilię, jak wiadomo, symbol czystości i cnoty. Obecnym ukazuje się wtedy w pełni jej postać, mówiąca i żywa. Kim jest ten mężczyzna? Być może to zabójca swojej żony, który kryje się w twierdzy, „gdzie nigdy nie słuchać policyjnych syren” (Dedaj, 2024).

Oto pełne upodmiotowienie Rozafy. Dedaj jest po jej stronie, ofiary mordu, a jednocześnie kobiety, która świadomie akceptuje swój los nie z powodu strachu, ani zwyczajów, lecz dlatego, że wie, czemu ma służyć jej ofiara. Wmurowanie odbiera jej głos, ballada to milczenie przekazuje dalej. Pora zatem to zmienić, mówi Dedaj. Nie wystarczy do tego mowa rodzima, jej ofiara zasługuje na więcej, musi wybrzmiewać we wszystkich językach. Nie chodzi już tylko o twierdzę, ani o Szkodrę, lecz o ludzkość. Rozafa w interpretacji Dedaja pokazuje nam, zarówno gronu czytelniczemu, jak i osobom zwiedzającym jej mur, że w rzeczywistości to my żyjemy w murze, nie rozumiejąc świata dokoła, nie czyniąc żadnego wysiłku, by ten stan zmienić. Bohaterka staje się metaforą wyjścia z muru niewiedzy, tych sztywnych ram, jakie narzucają nam legendy i mity, ale także powierzchowne życie. Ostatni pocałunek jest być może podziękowaniem za tę świadomość. A że czyni to rzekomy zabójca? Może jest to też prośba o wybaczenie.

Zabieg metaforyzacji Rozafy nie jest tylko dziełem artystów i literatów. Na przykład Artan Fuga, wieloletni profesor socjologii na Uniwersytecie w Tiranie, a obecnie członek Akademii Nauk Albanii, w napisanym w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku eseju, w

którym omówił stan albańskich mediów w pierwszych latach po upadku komunizmu, ukuł termin „kompleks Rozafy”. W jego ujęciu miał on oznaczać ślepe uleganie nieuchronności losu, swoistą ucieczkę od racjonalnego myślenia. To pojęcie Fuga uczynił następnie trzonem książki *Ikje nga kompleksi i Rozafës* [Ucieczka od kompleksu Rozafy], zawierającej całościową analizę świata medialnego w pierwszym dziesięcioleciu postkomunistycznej transformacji ustrojowej w kraju. Sednem argumentacji Fugi jest przekonanie, że twierdza – symbol obrony i niezłomności – powstała wskutek kłamstwa i następującej po nim zbrodni. Jednak, pisał socjolog, być może nie trzeba osądzać starszych braci tak srogo, jak czyni to legenda, bo przecież mimo wszystko twierdza powstała. Swoją ofiarą wmurowana przypomina wszystkim uczestnikom i uczestniczkom tej tragicznej legendy, mężowi, szwagrom i szwagierkom, że muszą stworzyć prawdziwe relacje i instytucje, dzięki którym uda się wypełnić pustkę władzy. Trzeba być przygotowanym, a w przyszłości decyzje muszą zostać podjęte w sposób godny i jawny. W przeciwnym razie niebezpieczeństwo się powtórzy i nie powstanie już żadna twierdza (Fuga, 2001, ss. 334–343). Podstawą metafory Fugi jest przesunięcie akcentu z wmurowanej na twierdzę, co oznacza, że akt wmurowania przestaje być przypadkiem rodzinnym, jak w legendzie, a staje się sytuacją społeczną, a przez to polityczną. Znany z pewnej frywolności wyrażania swoich sądów i ubierania ich w metafory uczony sięgnął tym razem po pojęcie kompleksu, co w tym kontekście przywołuje raczej negatywne konotacje, gdyż kojarzy się z lękiem, wstydem i ukrytymi przywarami. Jakkolwiek sugestywne, takie przesunięcie pojęć z poziomu jednostki do poziomu społeczeństwa budzi uzasadnione zastrzeżenia metodologiczne. Nie w tym jednak tu rzecz. W kontekście podjętej tu analizy zwracam po prostu uwagę także na taki aspekt żywotności toposu wmurowania, gdzie legenda służy socjologowi do opisu albańskiej rzeczywistości postkomunistycznej.

Jeszcze większe i silniej umotywowane metodologiczne zastrzeżenia wywołuje koncepcja zaproponowana przez wspomnianego już tu Panajota Barki. W jednym z drapieżnych czasopism, które w zamian za publikację w języku angielskim oferują punkty potrzebne do zdobycia kolejnych tytułów naukowych (co w ostatnich latach w Albanii stało się wręcz powszechnym procederem), Barka opublikował w 2015 roku krótki artykuł, w którym posłużył się legendą o wmurowaniu, by uzasadnić podział Albańczyków na Gegów i Tosków. U pierwszych, na północy, argumentował Barka, dominuje zamknięcie, izolacja, zerwanie, srogość, podkreślanie konieczności obrony i z wszystkich tych powodów w pieśniach dominuje temat budowy twierdzy. Natomiast u drugich, na południu, cechami podstawowymi są otwartość, ruchliwość, chęć komunikacji i dążenie do przekraczania barier, co sprawia, że legenda o wmurowaniu dotyczyła budowy mostu. Zatem dwie metafory – twierdza i most –

stają się satysfakcjonującymi narzędziami, by opisać cechy konstytucyjne dwóch, jak to nazywa Barka, etniczno-kulturowych grup tworzących albański naród. Jednak badacz nie poprzestał na tym. Ów most, rozumował dalej, wywodzi się z greckiego areału kulturowego, jego korzenie sięgają starożytności, a archetypem motywu jest pieśń o budowie mostu w Arcie. Dzisiejsza południowa Albania (albo Epirus – jak określa ten region Barka), stanowiła zawsze obszar, przez który na północ wędrowały treści i zdobycze świata greckiego (Barka, 2015, s. 293). To był jeden wielki dziejowy most, a materializacją tego historycznego procesu jest – policzonych skrupulatnie przez greckiego badacza Spirora Mandasa – 139 mostów kamiennych porozrzucanych po całym regionie. Obecna ludność tego regionu, Labowie, to przybysze z północy, czego dowodzą zachowane bardzo długo struktury patriarchalne i prawo zwyczajowe. Jednak nawet oni, zauważa Barka, przyjęli model mostu jako sposób urządzenia relacji społecznych. Jak konkludował badacz, w przypadku Albańczyków nie jest to dylemat związany z ofiarą przy budowie zamku i mostu, wynikający z specyficznych warunków historycznych i politycznych, lecz geograficzny podział będący skutkiem diachronicznych różnic etniczno-kulturowych między Gegami i Toskami (Barka, 2015, s. 294). Ten artykuł może służyć jako ilustracja odczuwalnej trwałości modelu interpretacyjnego, który na pieśń/legendę o wmurowaniu patrzy przez pryzmat kultury narodowej. Trzonem konstrukcyjnym tego modelu jest wpływologia.

2.1. Edukacja szkolna

Kwestia ta prowadzi mnie do ostatniego zagadnienia, które chciałbym omówić w tej części tekstu, mianowicie do problematyki edukacji. Wystarczy krótki przegląd tekstów szkolnych i praktyki nauczania, aby zauważyć, że omawiana wcześniej przemiana strategii interpretacyjnych pieśni/legendy o wmurowaniu nie obejmuje systemu nauczania. O pieśni *Rozafat* uczniowie szkoły podstawowej uczą się w ostatniej, dziewiątej klasie. Czytają wersję kanoniczną, a następnie dostają zestaw informacji, które sytuują ten utwór na tle albańskiego folkloru i kultury albańskiej. Dominuje pogląd, że trzonem ideowym pieśni i legendy jest dotrzymanie słowa (*besa*) przez trzeciego brata, akt wmurowania ujmuje się zaś w kategoriach dobrowolnej i koniecznej ofiary ze strony kobiety. Pieśń traktuje się jak balladę, czyli utwór gatunkowy epicko-liryczny, i sytuuje się ją na tle innych podobnych pieśni/legend. Choć wspomina się, że pieśń istnieje także wśród innych narodów na Bałkanach, i nie tylko, w zasadzie ujmuje się ją jako utwór albański, świadczący o dawności albańskiej kultury i jej wyjątkowości. Jak usłyszałem podczas rozmów z kilkoma nauczycielami, tylko niektórzy spośród nich próbują wyjść poza te ramy, skłaniając uczniów do bardziej pogłębionej refleksji

na temat samej wmurowanej i konsekwencji aktu wmurowania dla wszystkich bohaterów legendy. Niemniej są to wyjątki i w zasadzie dominuje opisany wyżej skrótowo model nauczania. Można się z nim zapoznać, na przykład śledząc platformę nauczania on-line języka albańskiego, przygotowaną przez Ministerstwo Edukacji Albanii i program państwowej telewizji albańskiej poświęcony nauczaniu szkolnemu (RTSH Shkolla) podczas pandemii Covid-19 w 2020 roku.

I tak lekcję dziewiątą przygotowała nauczycielka Liri Sena, która opowiada, jak należy odczytać balladę *Rozafat* (P Tech, 2020). W osobnym filmie, ale w ramach tej samej lekcji, inna nauczycielka, Irena Sërbo, przedstawiła analizę poetycką pieśni (P Tech, 2021). Podobna platforma została przygotowana także przez kosowskie Ministerstwo Edukacji i tam również znalazła się, można by rzec, tradycyjna analiza ballady *Rozafat* (Platforma, 2021). Tę samą tendencję widać także w pozaprogramowych projektach edukacyjnych realizowanych przez uczniów różnych szkół, głównie podstawowych. Dzieci wcielają się w bohaterów pieśni, podążając po kolei za różnymi jej elementami składowymi, współuczestnicząc w procesie tworzenia jej na nowo. Przykładowo taki projekt dramatycznego ujęcia *Legjendy Rozafy* przygotowały dzieci ze szkoły Future Generation w Szkodrze i umieściły filmik na YouTube (Future Generation, 2018). Inny projekt zrealizowały jeszcze młodsze dzieci, bo z klasy V b szkoły podstawowej „Lush Kola” ze wsi Barbullush. Widać wyraźnie, że wykonanie jest przede wszystkim zabawą, ale jednocześnie dawna pieśń staje się ich opowieścią, wchodzi w ich rozumienie świata. Tak właśnie poznają *Rozafę* i historię *jej* twierdzy (Rzezearta Jasini, 2019). Właśnie współuczestnictwo uznaje się tu za kluczowy komponent procesu wychowania. Z Albanii podobne treści i sposoby interpretacji przenoszą się także do szkół działających poza granicami kraju dla dzieci albańskich migrantów. Na przykład na profilu Shkollat shqipe në Diasporë [Albańskie szkoły w Diasporze] na Facebooku trafiłem na post zatytułowany *Legjenda e Rozafës* [Legenda Rozafy]. Składają się nań obraz namalowany przez malarkę Elonę Marikę i wiersz *Vaji i Rozafës* [Lament Rozafy] napisany przez Gentianę Marikę (Shkollat Shqiptare në Diasporë, 2020). Elona Marika to uznana artystka, która między innymi pracuje jako nauczycielka rysunku w albańskiej szkole „Scanderbeg Parma” działającej w Parmie we Włoszech od 2009 roku. Ujęła ona wmurowaną w zgodzie z tradycją ugruntowaną za sprawą płaskorzeźby *Krai*, czyli zamkniętą na wpół w murze, choć na stojąco, i karmiącą swojego syna. Natomiast wiersz Gentiany Mariki to lament *Rozafy* skierowany przede wszystkim do jej syna.

Nie sposób jednak ograniczyć obecność toposu wmurowania w systemie edukacji jedynie do nauczania szkolnego. Kontynuując ideę przyświecającą Kutelemu przy przygotowaniu jego

zbioru pół wieku wcześniej, w 1993 roku Odhise Grillo, jeden z czołowych pisarzy dla dzieci, opublikował książkę *Rozafa: Legjenda e murimit* [Rozafa. Legenda o Wmurowaniu], w której wiernie, lecz językiem typowym dla literatury przeznaczonej dla młodszych dzieci, opowiedział na nowo pieśń *Rozafat* (Grillo, 1993). Jak zaznaczyłem, ta i podobne do niej publikacje sprawiają, że tekst pieśni jest powszechnie znany dzieciom i młodzieży. Przykładowo w drugiej edycji zorganizowanego przez Ministerstwo Kultury w 2015 roku konkursu *Legjendat shqiptare në novelat grafike* [Albańskie legendy w komiksach] trzecie miejsce zajęła urodzona w 1995 roku młoda artystka Sara Trebicka pracą o legendzie *Rozafat* (Ministria e Ekonomisë, Kulturës dhe Inovacionit, 2015). Trebicka opisała w zasadzie najważniejsze elementy legendy, sięgając po najbardziej prostą i znaną jej formę komiksu (il. 20). Z kolei o trwałości takich artystyczno-edukacyjnych odniesień i nawiązań świadczy wystawienie w Teatrze Lalek w Tiranie w maju 2023 roku przez artystkę i reżyserkę Meri Gurrę spektaklu *Roza dhe Fati* [Roza i Fati]. Gurra oparła swoje widzenie pieśni na grze słownej, rozbijając nazwę *Rozafat* na *Roza* (czyli „dziewczyna”) i *Fat* (czyli „los”). Nie widziałem przedstawienia, więc nie wyrażę o nim opinii. Natomiast fakt, że tirański (i zarazem narodowy) Teatr Lalek z tym przedstawieniem wybrał się w tournée po całej Albanii, świadczy o uznaniu przydatności edukacyjnej i poparcia dla podobnych inicjatyw i projektów kulturalno-edukacyjnych.



Il.20. Praca *Rozafati* autorstwa Sary Trebickiej nadesłana na konkurs „Albańskie legendy w komiksach”.
Źródło: Ministria e Ekonomisë, Kulturës dhe Inovacionit (8 grudnia 2015). *Çmimi i tretë: “Rozafati”, me autore Sara Trebicka*. Facebook.

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1722967864582382&id=1426548810890957&set=a.1722966681249167&locale=km_KH

OD LUDOWOŚCI DO LUDYCZNOŚCI

Obok opisanych wcześniej zjawisk kulturowych żywotność pieśni/tekstu/opowieści o Rozafie zapewniają również inne kanały transmisyjne, rzecz by można – codzienność. To opowieści rodzinne, programy telewizyjne, turystyczne wycieczki, spacer po mieście, kawiarniane pogawędki itd. To obszar komunikacji międzyludzkiej, w którym topos wmurowanej żyje, funkcjonuje i ulega różnym transformacjom czy transpozycjom. Proces ten toczy się niejako obok głównych dyskusji, sporów i interpretacji dotyczących wersji kanonicznej, albo – by ująć to inaczej – ludowość ustępuje miejsca ludyczności, a intelektualna refleksja – zwykłej zabawie.

Oczywiście opublikowanie tekstów pieśni nie oznaczało, że przestano nowe warianty tychże pieśni śpiewać. Wraz z upadkiem reżimu komunistycznego w Albanii spod ścisłej kontroli i kurateli państwa uwolniła się także scena muzyczna. Wielu badaczy patrzy na ten proces przede wszystkim pod kątem pojawienia się i rozwoju takich gatunków muzycznych, jak rock, jazz czy ostatnio hip hop, ale podobna rewolucja miała miejsce w tym, co nazywano folklorem czy muzyką ludową. Ona również uległa transformacjom, nie było już kontroli instytucji państwowych, każdy mógł śpiewać, nagrywać i sprzedawać swoją muzykę. Tym samym z folkloru narodził się folk, gatunek nowy, podobny do tzw. nowo komponowanej ludowej muzyki w dawnej Jugosławii. Z czasem powstała cała konstelacja nowych form i stylów, jak *çifteteli* w Albanii czy *tallava* w Kosowie, w sferze rytmiki i stylistyce bardzo podobne do bułgarskiej *czalgi*, serbskiego *turbofolku* czy rumuńskiego *manele*. I, podobnie jak swoje bałkańskie odpowiedniki, pod względem transmisji gatunki te również przeszły od niemal chałupniczo produkowanych kaset w latach dziewięćdziesiątych przez CD i telewizję, by obecnie funkcjonować przede wszystkim w obszarze mediów społecznościowych i na YouTube. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na liczne przykłady rewitalizacji pieśni o wmurowaniu.

Na przykład śpiewak Fadil Kurti, pochodzący z regionu Mati uznawanego za należący do północnej Albanii, ale zdecydowanie daleki od regionu Szkodry i Malësi, stworzył nową pieśń na bazie motywu wmurowania w twierdzy (Topestrada, 2020). W odróżnieniu od gatunku *jare* w wykonaniu Bika Ndoi tutaj pieśń biegnie wartkim nurtem, a grający rytmicznie na *çifteli* śpiewak wyraźnie dąży do opowiedzenia historii, a nie do stworzenia refleksyjnego i melancholijnego nastroju. Choć zachował ramy narracyjne pieśni *Rozafat*, Kurti stworzył zupełnie nowy tekst, poczynawszy od tego, że identyfikował budowlę jako „twierdza Szkodry” (alb. *kalaja e Shkodrës*), czyli celowo powiązał pieśń z twierdzą szkoderską, podczas gdy w

obu wyżej wymienionych najstarszych wariantach pieśni *Rozafat* nazwa Szkodra nie występuje (choć Taipi umieścił ją w tytule). Ponadto Kurti wyraźnie unowocześnił język pieśni. Brakuje archaizmów, nie tylko turcyzmów, ale nawet dawnych słów albańskich. Na przykład używa on słowo *grua*, by oznaczyć żonę, zamiast *vashë*, które jest używane w wersji kanonicznej pieśni.

Podobnie postąpił także inny śpiewak, Fran Reka, pochodzący z miasteczka Laç, ale na co dzień żyjący w Pawii na północy Włoch. Linia narracyjna jego nagranej w 2022 roku pieśni *Rozafa* odbiega znacząco od wersji kanonicznej (Fran Reka, 2022). Śpiewak rozpoczyna opowieść o istnieniu w starej księdze prośby przodków, by w Szkodrze zbudować twierdzę. Najstarszy z braci czyta tę księgę, omawia sprawę ze swoimi braćmi i dopiero wspólnie postanawiają budować twierdzę. Przypieczętują ten zamiar przyrzeczeniem wszem i wobec (w oryginale – *besa*), że tak uczynią. Od tego momentu pieśń Reki podąża znanym ciągiem wydarzeń, z tym że starzec „o białych włosach i brodzie”, który radzi im, co mają zrobić, żeby mur stał, zaleca złożenie w ofierze kobiety, a nie żony któregoś z nich. To sami bracia decydują, by wmurować tę spośród żon, która nazajutrz przyniesie im obiad. Dwaj starsi bracia „zdradzają”, śpiewa Reka, co pod względem ciężaru semantycznego różni się znacząco od „złamali besę i złamali wiarę” w wariancie kanonicznym. Kolejną różnicą jest element snu, o którym młoda żona opowiada w momencie, gdy powierza teściowej opiekę nad swoim synem. Przeczuwa, że to zły sen, ponieważ widziała w nim ponowne zamążpójście. Taka zapowiedź we śnie pojawia się w kilku wariantach w centralnej i południowej części Albanii, ale nie w wersji *Rozafat*, więc chodzi tu o transpozycje innych, lokalnych motywów. Na koniec pieśni śpiewak zmienia radykalnie prośbę wmurowanej. Prosi ona o pozostawienie na zewnątrz tylko prawej ręki, by mogła głaskać swojego syna, gdy do niej przyjdzie, oraz „lewego boku”, przez który śpiewak określa lewą pierś, gdyż dalej śpiewa o karmieniu niemowlęcia. Dość dokładnie opisuje on za to proces wmurowania, przy czym używa słowa *varr* [grób] w odniesieniu do miejsca w murze, w którym akt wmurowania ma miejsce. Wmurowaną otaczają marmurem i właśnie zeń tryska białe mleko.

Pisałem wyżej, że pieśń o wmurowaniu w fundamentach mostu nie ma aż tak rozbudowanej linii narracyjnej jak ta o twierdzy szkoderskiej, co odnosi się do folkloru południowej Albanii. Natomiast pieśń o wmurowaniu w moście śpiewana na północy kraju i w Kosowie jest o wiele dłuższa, jak np. pieśń o braciach z Hasu, którzy budują Ura e Fshajt, w wykonaniu znanych śpiewaków z Gjakovy, Rifata i Mehdiego Berishów (RTV Fontana, 2020). Tekst pieśni nie odbiega znacząco od wersji znanej z publikacji, ale za to warstwa muzyczna, śpiew na dwa głosy, gra na *sharki* i *çifteli* na tle komina, wyraźnie wskazuje, że wykonawcy stylizowali się na dawnych pieśniarzy, którzy w trakcie długich zimowych nocy właśnie w ten

sposób zabawiali gości w tzw. *oda e burrave* [dosłownie: izba mężczyzn, ale coraz częściej jest to po prostu pokój gościnny].

Natomiast rzeczywiście, wykonanie pieśni o moście z Narty jest znacznie krótsze. Tekst opublikowany przez Haxhihasaniego w jego antologii należy do najdłuższych mi znanych. To technika śpiewu sprawia, że podczas wykonań na żywo pieśń się przeciąga i wydaje się znacznie dłuższa. Jest to śpiew wielogłosowy, zwany po albańsku *me iso*, choć wśród pieśniarzy od dawna funkcjonuje także termin *polifonia* zaczerpnięty z żargonu naukowego. Takie śpiewanie dominuje w regionie Laberii, czyli górzystym obszarze rozciągającym się między Vlorą a Gjirokastrą i ograniczonym doliną rzeki Vjosa na wschodzie, a wybrzeżem Morza Jońskiego na zachodzie. Inne wersje występują także szerzej w południowej Albanii, przy czym różne regiony charakteryzują się specyficznymi cechami (Shituni, 1989). Opierając się na kombinacji trzech głosów i tworzącego tła burdonu (czyli *iso*), ta technika śpiewu pozwala na śpiewanie zarówno radosnych pieśni miłosnych i humoresek, jak też pieśni epickich i lamentów. I właśnie do tych ostatnich pieśniarze zaliczają pieśń o wmurowaniu w fundamencie mostu. Rzecz jasna, ma to związek z tematem, ale istotną rolę odgrywa w tym wszystkim wiodący pieśniarz, ponieważ on nadaje ton pieśni. W wykonaniu tej pieśni przez zespół ze wsi Lapardha kluczową rolę odgrywa niepowtarzalny śpiew i kunszt Nazifa Çeli. Urodzony w 1959 roku Çela (wówczas dwudziestoczteroletni) wraz z zespołem zaistnieli podczas Narodowego Festiwalu Folklorystycznego w 1983 roku dzięki fenomenalnej pieśni *Janinës ç'i panë sytë* [Co widziały oczy Janiny]. Podobną technikę śpiewu zespół zastosował również przy wykonaniu pieśni o wmurowaniu, ale tym razem obok wiodącego głosu Çeli jeszcze mocniej wybrzmiał drugi głos Golika Likaja (Sotolestele, 2020). Tekst pieśni ma tylko cztery zwrotki, a po każdym wierszu pojawia się refren *e mjera unë* [biada mi]. Pierwsza zwrotka opowiada o budowaniu mostu nad rzeką przez mistrzów budowniczych, druga – o prośbie matki do pierwszej synowej, by zaniósła mistrzom chleb, trzecia zaś – o rozmowie matki tym razem z młodszą synową. Interesująca jest czwarta zwrotka, ponieważ pieśniarz zupełnie pomija most, opowiadając, iż w fundamentach twierdzy została wmurowana żywa dziewczyna. Jest to zaiste bardzo zaskakująca zmiana, specyficzna tylko dla tego wykonania, kiedy twierdza zajmuje miejsce mostu jako miejsce, w którym dokonano wmurowania.

Inny wariant tej samej pieśni o tytule *Balada e urës* [Balada o moście] został zaprezentowany przez śpiewaków Avniego Lushkę z regionu Mokra i Endriego Fifo z regionu Devoll (okręg Korcza) podczas Narodowego Festiwalu Folklorystycznego w 2003 roku (Folklori shqiptar, 2022). Zgodnie z dominującym sposobem śpiewu wielogłosowego w tej części Albanii nie było to *iso*, był to przykład polifonii imitacyjnej, a nie kontrastowej, jak w

przypadku Laberii. Pieśniarz z miejsca wprowadza słuchacza w centrum wydarzeń: budowniczy budują most, po którym „mają przechodzić i Turcy i gjaurzy” (alb. *kaur*), czyli muzułmanie i chrześcijanie, lecz prace nie postępują. O konieczności złożenia ofiary w fundamentach mówi przechodzący tamtędy starzec „o białych włosach”, czyli mamy do czynienia zarówno z cechą, jak i z formułą typologiczną. Jednak pieśń pomija całą typową sekwencję wydarzeń, przeskakując do samego momentu wmurowania, w którym żona toczy rozmowę ze swoim mężem. Jest jednak rzeczą znamionną, że pyta go, dlaczego chce uczynić ich syna sierotą. Ta postulatywność spotyka się z próbą tłumaczenia się przez męża, który odpowiada, że on również był sierotą oraz że dotrzymał besy i to dlatego nie opowiedział jej o powziętej przez budowniczych decyzji o wmurowaniu. Na tym pieśń kończy się równie dynamicznie, jak się zaczęła, pozbawiona końcowych formuł życzeniowych, pozostawiając całą resztę w domyśle słuchacza. Jest to naprawdę krótkie wykonanie, ale właśnie pozostawienie w domyśle reszty wydarzeń oddziałuje silnie na słuchacza, niemal zapraszając go do wspólnego śpiewania i dokończenia pieśni.

Wracając jednak do początku podjętej tu analizy, można stwierdzić, że wmurowana bardziej niż w pieśni/legendzie/tekstach występuje w postaci opowieści głoszonej turystom. Wystarczy wrzucić hasło „Rozafa” do przeglądarek internetowych, by zauważyć, że w przeważającej mierze wiąże się ona z odbytą już wycieczką lub zachętą do wycieczki turystycznej i zwiedzenia miasta. Okazuje się, że w dobie masowej turystyki te i inne zabiegi natury marketingowej w znaczący sposób przyczyniają się do rozpowszechniania wiedzy o legendzie i pieśni o wmurowaniu. Rzecz jasna, jest to obecność mocno zniekształcona, spłaszczona w treści i rudymenarna w formie, lecz – potencjalnie przynajmniej – zapewnia ona żywotność toposu. Wyczuł to dobrze Blendi Fevziu, jeden z czołowych albańskich dziennikarzy, autor programu *Opinion* [Opinia]. W serii podróży po Albanii Fevziu udał się także do Szkodry i zwiedził twierdzę. W tonie nader poważnym stanął przed wnęką w murze i z pełną powagą oznajmił, że „tu właśnie miało miejsce wmurowanie Rozafy, a przynajmniej tak głosi legenda” (RTV Klan, 2020). Innymi słowy, oto dziennikarz wskazuje na miejsce, gdzie legenda jednoczy się z rzeczywistością. Nie chodzi jednak tu o prawdę historyczną, ani też o skupienie się na bogatych dziejach twierdzy, do czego tak mocno apelował kustosz muzeum w rozmowie ze mną. Wypowiedź Fevziu wpisuje się w estetykę telewizji śniadaniowej: ma być lekko, przyjemnie, ciekawie, efektownie, co jest gwarantem atrakcyjności programu. W tym obszarze topos o wmurowaniu jawi się jako zwykły temat dla krótkiej kroniki telewizyjnej, czy filmiku do dzielenia się w mediach społecznościowych.

PODSUMOWANIE

Cel powyższych rozważań był prosty: pokazać, jak pojawił się, rósł, umiejscowił się i zmienił się topos o wmurowaniu w kulturze albańskiej. Siłą rzeczy trzeba było stosować podejście historyczne, które tutaj dominuje. Starałem się jednak, choć w mniejszym zakresie, sięgnąć także po ujęcie komunikacyjne. Dość dokładnie w czasie, zresztą nie tylko w przypadku albańskim, można wskazać na moment, kiedy pieśń przeobraziła się w tekst, podanie ustne w legendę, a żywe wykonanie stało się słowem uchwyconym już bezimiennie. Innymi słowy, był to początek funkcjonowania toposu o wmurowaniu w kulturze zdominowanym przez pismo. Jednocześnie jednak była to także epoka budowania kultur narodowych, dla których istotnym budulcem miała być duchowa i materialna twórczość ludu, coraz częściej określana mianem folkloru. Ten moment, jak sądzę, zdefiniowało centralne miejsce toposu wmurowania w kulturze albańskiej. Rzecz jasna, komunikacja ustna nie ustała, więc pieśń kontynuowała swoje życie, choć w innych już warunkach. Pojawienie się i rozwój mediów audiowizualnych w drugiej połowie XX wieku, a obecnie tych społecznościowych nieuchronnie pociągało za sobą nowe formy wyrazu i strategie ikonograficzne. Jednak centralne miejsce toposu w kulturze narodowej nie zostało poddane wątpliwości nawet wówczas, gdy została podjęta dyskusja nad jego znaczeniem i przydatnością społeczną. Mimo zmian, jakim uległ kontekst historyczny, główna oś znaczeniowa się nie zmieniła. Można zatem wnioskować, że topos o wmurowaniu w kulturze albańskiej ma charakter transhistoryczny. Jego żywotność zasadza się na trwałym przekonaniu o jego centralności względem czy obok innych komponentów kulturowych. O sile tej konstanty z kolei decydowały zarówno zabiegi interpretacyjne, jak i te edukacyjne.

Właśnie ta centralność jest źródłem ciągłych odwołań do toposu, a przez to – jego rekonfiguracji i transpozycji. Wszystkie te próby, postawy interpretacyjne i ujęcia twórcze składają się na swoiste spektrum przejawów kulturowych. Wiele z nich zostało tu omówionych, inne zaś pominięte, ponieważ albo powielają istniejące główne tendencje interpretacyjne, albo były zbyt marginalne, by na bieg tych tendencji istotnie wpłynąć. Na tym tle dwa zjawiska wydają się bardzo istotne. Po pierwsze, w ramach albańskiej kultury wmurowana kobieta nie występuje już jako bezimienna, lecz nosi imię – Rozafa. Pokazałem drogę wyłonienia tego imienia, a jego żywotność jest dowodem na trwałe osadzanie się toposu w kulturze. Po drugie, wmurowana kobieta jest punktem referencji nie tylko w sferze słowa pisanego i obrazów, ale także praktyk społecznych o charakterze magicznym. Tym samym, topos wmurowania nie

zamyka się w ramach dawnej legendy, lub jej różnorodnych interpretacji i przywołań, lecz wiąże się bezpośrednio z istotnymi elementami życia społecznego.

Zważywszy na to wszystko, te rozważania nie mogą mieć klamry końcowej. Widać jasno, że na tle jego trwałości i powtarzalności, topos wmurowania stanowi żywe i stałe źródło nowych form i treści w kulturze albańskiej.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Azizolli, E. (2022, listopad 30). *Legjenda e Rozafës dhe një qiri dedikuar jetës përkujton gratë e vrara këtë vit në Shqipëri*. Amfora. <https://amfora.al/legjenda-e-rozafes-dhe-nje-qiri-dedikuar-jetes-perkujton-grate-e-vrara-kete-vit-ne-shqiperi/>
- Baltsiotis, L. (2011). The Muslim Chams of Northwestern Greece. The grounds for the expulsion of a “non-existent” minority community. *European Journal of Turkish Studies*, 12, 139–169. <https://doi.org/10.4000/ejts.4444>
- Barka, P. (2015). Ballad of masonry in the castle and bridge as an ethno-cultural differentiation between Ghegs and Tosks in Albania. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 4(2), 287–294. <https://doi.org/10.36941/ajis>
- Barka, P., & Boboli, P. (2015). Ura dhe kështjella. Simbolikë domethënëse për diferencimin e identifikimit etnokulturor. *Reviste Shkencore e Institutit Alb-Shkenca*, 6(3), 236–240.
- Barleti, M. (1982). *Rrethimi i Shkodrës* (H. Lacaj, Përkth.; III bot.). 8 Nëntori.
- Beaton, R. (1996). The Greek ballad “The Bridge of Arta” as myth. W A. Dundes (Ed.), *The Walled-Up Wife. A Casebook* (pp. 63–70). University of Wisconsin Press.
- Belić, A. (1937). *Zbornik lingvističkih i filoloških rasprava A. Beliću o četrdesetogodišnjici njegova naučnog rada posvećuju njegovi prijatelji i učenici*. Mlada Srbija.
- Berishaj, A.K. (2014). Flijimi dhe “vetëvrasja altruiste”. *Studime Shoqërore I*, 30(05), 103–121.
- Bilali P., & Mandja, R. (2011). *Cross-Border Sculpture Symposium. Albania-Montenegro*. Municipality of Shkodra, Art Dulcinium, Art Gallery of Shkodra.
- Bosnasrebrena. (2025). Fra Lovro Mihačević (1854.–1920.) Bosna Srebrena. <https://www.bosnasrebrenaarhiv.ba/povijest-provincije/znamenitiji-likovi-bosne-srebrene/78-fra-lovro-mihacevic-1854-1920.html>
- Bushati, H. (1999). *Shkodra dhe motet. Traditë, ngjarje dhe njerëz. Vëll. II* (I bot.). Idromeno.
- Bushati, H. (2015). *Shkodra dhe motet. Traditë, ngjarje, njerëz. Vëll. I* (III bot.) Shkodër.
- Clayer, N. (2018). *Aux origines du nationalisme albanais. La naissance d’une nation majoritairement musulmane en Europe* (II éd.). Karthala.
- Cocchiara, G. (1971). *Dzieje folklorystyki w Europie*. PIW.
- Çetta, A. (1977). Disa të dhëna mbi zhvillimin strukturor të baladës shqipe. *Gjurmime albanologjike – Folklor dhe Etnologji*, (V-1975), 79–97.

- Çetta, A. (1981). Disa të dhëna mbi zhvillimin strukturor të baladës shqipe. W M. Gërcali, Q. Haxhihasani & J. Panajoti (Red.), *Çështje të folklorit shqiptar I* (f. 244–251). Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore.
- Çetta, A. (Red.). (1974). *Balada dhe legjenda*. Instituti Albanologjik.
- Dančetočić, V., Çetta, A., & Halimi, K. (Red.) (1952–1953). *Kangë popullore shqiptare të Kosovës – Metohis* (Bleni I–III). Mustafa Bakija.
- Dedaj, N. (2024, wrzesień 12). *Gjuhët e Rozafës*. <https://observerkult.com/gjuhet-e-rozafes-tregim-nga-ndue-dedaj/>
- Degrand, A. (1901). *Souvenirs de la Haute-Albanie*. H. Welther Éditeur.
- Doda, I. (2013). Vallja mbi valle dhe shtrirja e saj te popujt sllave të Ballkanit. Dance over dance and its coverage of the Slavic peoples of the Balkans. *AKTET. Revistë Shkencore e Institutit Alb-Shkenca*, 6(5), 510–516.
- Dokle, N. (2013). *Goranske narodne balade/Balada popullore gorane*. Prizren.
- Dokle, N., Petrovski, B., Kaličanin, T., & Poloska, A. (2000). *Goranski narodni pesni: pesne, gačke i igračke gorske*. Patrija.
- Dundes, A. (1996). *The Walled-Up Wife. A Casebook*. University of Wisconsin Press.
- Dundes, A. (2007). How Indic parallels to the ballad of the “Walled-Up Wife” reveal the pitfalls of parochial nationalistic folkloristics. W S.J. Bronner (Ed.), *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes* (pp. 107–121). Utah University Press.
- Dushi, A. (2018). Balada e murimit në traditat gojore të Ballkanit: çështja e origjinës nën dritën e disa interpretimeve. *Gjurmime Albanologjike. Seria folklor etnologji*, 48, 25–44.
- Dushi, A. (2019a). Approaches of the Albanian folkloristics in Kosovo. Background, researches, publications. *Traditiones*, 48(3), 73–91. <https://doi.org/10.3986/Traditio2019480304>
- Dushi, A. (2019b). Towards the paths of developing a discipline: Albanian folkloristics in Kosovo. *Studia Ethnologica Pragensia*, (2), 9–23.
- Dyczek, P., Kolendo, J., Łajtar, A., Płóciennik, T., & Rzepkowski, K. (2010). Iliryski bóg Medaurus i mury Risinium w świetle inskrypcji metrycznej z Lambaesis: (CIL VIII 2581; F. Buecheler, "Carmina Latina epigraphica" 1527), *Novaensia: badania ekspedycji archeologicznej Uniwersytetu Warszawskiego w Novae, Studia i Materiały*, 21, 79–133.
- Elsie, R. (b.d.). *1614 Mariano Bolizza: Report and Description of the Sanjak of Shkodra*. http://www.albanianhistory.net/1614_Bolizza/index.html
- Elsie, R., Destani, B., & Jasini, R. (Eds.). (2012). *The Cham Albanians of Greece. A Documentary History*. I.B. Tauris.
- Fejzo, M. (2015, listopad 16). “Muri i Gjallë”, shtatzënia e Luiza Xhuvanit që përkoi me shtatzëninë në film. <http://www.panorama.com.al/muri-i-gjalle-shtatzenia-e-luiza-xhuvanit-qe-perkoi-me-shtatzenine-ne-film/>
- Foley, J.M. (1995). *The Singer of Tales in Performance*. Indiana University Press.
- Folklori Shqiptar. (2022, styczeń 26). Avni Lushka, Endri Fifo – Balada e Urës [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=XPUymQkhVQ>
- Fran Reka. (2022, wrzesień 6). Fran Reka – Rozafa [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=PXMMUQImcY>
- Fuga, A. (2001). *Ikja nga kompleksi i Rozafës*. Dukagjini.

- Future Generation. (2018, lipiec 18). *Legjenda e Rozafës – Summer Twix Kids* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=9EVkXgY9Xng>
- Gega-Musa, L. (2014). Sakrifica e femrës në baladat me motive të përbashkëta ballkanike, *Gjurmime Albanologjike, seria Folklor dhe Etnologji*, 44, 293–303.
- Gjyli, A. (1959). *Trimat e Jutbinës (punue sipas motiveve popullore)*. Naim Frashëri.
- Goody, J. (2006). *Logika pisma, a organizacja społeczeństwa* (M. Falski, Tłum.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Goody, J. (2011). *Poskromienie myśli nieoswojonej* (M. Szuster, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grillo, O. (1993). *Rozafa: Legjenda e murimit*. Dituria.
- Groome, F.H. (1899). *Gypsy Folk-Tales*. Hurst and Blackett.
- Grupi i Vranishtit. (2012, shtetë 16). Grupi i Vranishtit, “Prapa me vjen historia” Valle per Ismail Qemalin [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=dYAYenAslTI>
- Hasani, H. (1987). *Goranske narodne pesme*. Jedinstwo.
- Haxhihasani, Q. (1955). *Këngë popullore legjendare*. Instituti i Shkencave.
- Haxhihasani, Q. (1982). *Balada popullore shqiptare*. Naim Frashëri.
- Haxhihasani, Q., & Xhagolli, A. (1985). *Folklor Kosovar. V I: Epikë historike*. Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore.
- Hecquard, H. (1858). *Histoire et description de la Haute Albanie ou Guégarie*. Arthus Bertrand.
- Herzfeld, M. (2003). Localism and the logic of nationalistic folklore: Cretan reflections. *Comparative Studies in Society and History*, 45(2), 281–310.
- Historia Shqiptare në Vite. (2021, lipiec 14). *Shkodra – Monumenti 5 Heronjtë e Vigut. Viti 1976*. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=224209786224742&id=102611585051230&set=a.102770941701961&locale=pl_PL
- Hoxha, G. (1995). Dy shënime mbi emrin “Rozafa” të kështjellës së Shkodrës. *Hylli i Dritës*, (3–4), 111–120.
- Hoxha, M. (2002). *Gora dhe goranët. Vështrim fizik, historik dhe etnokulturor*. Ada.
- Hubert, H., & Mauss, M. (1897). Essai sur la nature et la fonction du sacrifice. *L'Année sociologique*, 2(1897–1898), 29–138. <https://www.jstor.org/stable/27880720>
- Hupchick, D. (2002). *The Balkans. From Constantinople to Communism*. Palgrave Macmillan.
- Jezernik, B. (2007). *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników* (P. Oczko, Tłum.), Universitas.
- Jireček, K. (1897). *Das christliche Element in der topographischen Nomenklatur der Balkanländer*. Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie 136.
- Jireček, K. (1914). Skadar i njegovo zemljište u srednjem veku. *Glasnik Srpskog Geografskog Društva*, 3(3–4), 149–171.
- Jireček, K. (2011). Shkodra dhe rrethinat e saja në Mesjetë. *Hylli i Dritës*, (4), 85–109.
- Kadare, I. (1978a). *Prilli i thyer*. Naim Frashëri.
- Kadare, I. (1978b). *Ura me tri harqe*. Naim Frashëri.
- Kadare, I. (1979). Kush e solli Doruntinën. W I. Kadare, *Gjakftohtësia*. Naim Frashëri.
- Kadare, I. (1980). *Autobiografia e popullit në vargje*. Naim Frashëri.
- Kadare, I. (1988). *Krew za krew* (A. Mencwel, Tłum.). Czytelnik.
- Kadare, I. (1990). *Dosja H*. Naim Frashëri.

- Kadare, I. (1991). *Kto przyprowadził Doruntinę?* (A. Laurent, Tłum.). Wydawnictwo Kurpisz.
- Kadare, I. (2024). *Most o trzech przęsłach* (M. Jeziorski, Tłum.). Wydawnictwo Akademickie Sedno.
- Kamsi, V. (1987). Legjenda e kështjellës së Shkodrës si tregues i një tradite të lashtë të epikës legjendare shqiptare. *Çështje të folklorit shqiptar*, (3), 235–240.
- Klosi, A. (1991). Mitologjia në veprën letrare. *Nëntori*, (1), 134–150.
- Kula, M. (2002). *Nośniki pamięci historycznej*. Wydawnictwo DiG.
- Kuteli, M. (1965). *Tregime të moçme shqiptare. Balada dhe raposdi te ritreguara për fëmijët e moshës së mesme dhe të rritur shkollore*. Naim Frashëri.
- Kuteli, M. (2004). *Tregime të moçme shqiptare. Balada dhe raposdi te ritreguara për fëmijët e moshës së mesme dhe të rritur shkollore*. Mitrush Kuteli.
- Leka, G. (1981). *Ilustrimet Balada popullore shqiptare*. <https://www.gazmendleka.com/1981-balada-popullore-shqiptare-illustrations/>
- Leka, G. (1986). *Ilustrimet Tregime të moçme shqiptare*. <https://www.gazmendleka.com/1986-tregime-te-mocme-shqiptare-illustrations/>
- Leka, G. (2020, czerwiec 14). *Gazmend Leka rrëfen ilustrimet e librit “Tregime të Moçme Shqiptare”*. Albispisit. <https://alb-spirit.com/2020/06/14/gazmend-leka-rrefen-ilustrimet-e-librit-tregimet-e-mocme-shqiptare/>
- Lorain, M.-Th., & Lory, B. (Éds.) (2011). *Guillaume Lejean. Voyages dans les Balkans (1857–1870)*. Non-Lieu.
- Lord, A. (2010). *Pieśniarz o jego opowieść* (P. Majewski, Tłum.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Malcolm, N. (1998). *Kosovo. A Short History*. New York University Press.
- Mandel, R. (1983). Sacrifice at the Bridge of Arta: Sex roles and the manipulation of power. *Journal of Modern Greek Studies*, (1), 173–183.
- Mihačević, L. (1911). *Po Albaniji. Dojmovi s putta*. Matica Hrvatska.
- Mindak-Zawadzka, J. (2020). W poszukiwaniu nowej tożsamości kulturowej. Kosowscy Goranie w XXI wieku. *Zeszyty Łużyckie*, 54. <https://doi.org/10.32798/zl.734>
- Ministria e Ekonomisë, Kulturës dhe Inovacionit (2015, grudzień 8). Çmimi i tretë: “Rozafati”, me autore Sara Trebicka. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1722967864582382&id=1426548810890957&set=a.1722966681249167&locale=km_KH
- Mitko, T. (1981). *Vepra*. Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore.
- Murtezani, I. (2012). Baladat popullore me tematikë të flijimit. *Aktet. Journal of Institute Alb-Shkenca*, 5(4), 665–671.
- Nasse, G.N. (1964). *The Italo-Albanian Villages of Southern Italy*. National Academy of Sciences – National Research Council.
- P Tech (2020, październik 17). *Gjuhë shqipe 9 – Të lexuarit: Balada "Rozafati"* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ToTZggr-m6w>
- P Tech (2021, luty 26). *Gjuhë shqipe 9 – Tekst poetik, “Rozafati”* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=6xfSMEnmthI>
- Palaj, B., & Kurti, D. (Red.) (1937). *Visaret e Kombit II. Këngë kreshnikësh e legjenda*. Nikaj.

- Parpulova, L. (1984). The ballad of the walled-up wife: notes about its structure and semantics. *Balkan Studies*, 25(2), 425–439.
- Platforma në gjuhën shqipe. (2021, kwiecień 16). *Java 15 – Gjuhë shqipe – Rozafati* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=2Sh8Ixm1pTI>
- Podrimja, A. (2013). *Vepra. Vëll. III*. Akademia e Shkencave dhe Arteve të Kosovës. [https://ashak.org/repository/docs/Vepra_III_\(adobe\)_523056.pdf](https://ashak.org/repository/docs/Vepra_III_(adobe)_523056.pdf)
- Pomian, K. (1995). Jak uprawiać historię kultury. *Przegląd historyczny*, 86(1), 1–13.
- Pugliese, F. (2012, kwiecień 25). *Rozafat, tra storia e leggenda*. <http://arberianews.blogspot.com/2012/04/rozafat-tra-storia-e-leggenda-racconto.html>
- Quave, C.L., & Pieroni, A. (2005). Ritual healing in Arbëreshë Albanian and Italian communities of Lucania, Southern Italy. *Journal of Folklore Research*, 42(1), 57–97.
- Roka, M. (1944). *Visaret e Kombi. Vëll. X: Lahuta e Kosovës*. Gurakuqi.
- Rrezearta Jasini. (2019, maj 9). *Shkolla Lush Kola Barbullush. Dramatizim "Legjenda e Rozafatit" Klasa 5B* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=XT2lYdJxmVg>
- Rreshpja, F. (2004). *Në vetmi. Poezi të zgjedhura*, Arbëria.
- RTV Fontana. (2020, grudzień 13). Rifat & Mehdi Berisha – Ura e Shenjtë – Fshajtë (Gezuar 2021) [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=8E6h8sIMg6c>
- RTV Klan. (2020, październik 7). *Fevziu tregon historinë e kalasë së Rozafës dhe themelimit të Shkodrës* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=2edUM8aNN18>
- Ruvarac, I. (1881). Prilošci k objašnjenju izvora srpske istorije. *Glasnik srpskog učenog društva* (49), 1–52.
- Sako, Z. (1948). Një çështje për kulturën tonë nacionale: Folklori. *Buletini i Institutit të Shkencave*, (1), 3–8.
- Sako, Z. (1953, 1955, 1958, 1959, 1960). *Folklori Shqiptar për kl. I dhe II të shkollave të mesme*. Ministria e Arsimit dhe Kulturës.
- Sako, Z. (1967). Balada shqiptare për murimin dhe elementet e saj të përbashkëta me motërzimet ballkanike. *Studime Filologjike*, 1(2), 87–94. <https://doi.org/10.62006/sf.v1i2.2816>
- Sako, Z. (1981). Balada shqiptare për murimin dhe elementet e saj të përbashkëta me motërzimet ballkanike, W M. Gërcali, Q. Haxhihasani & J. Panajoti (Red.), *Çështje të folklorit shqiptar I* (ss. 139–147). Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore.
- Sako, Z., Haxhihasani, Q., & Fico, A. (1989). *Folklori shqiptar: Tekst mësimor. Dispensa L. 6.5*. Universiteti i Tiranës, Instituti i Kulturës Popullore.
- Sarudy, G. (1889). Kőműves Kelemené mondaya. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 41–71.
- Sawicka, I., & Sujecka, J. (2015). *Wprowadzenie do Bałkanologii. Etnosy – Języki – Arealy – Konceptualizacje*. Instytut Slawistyki PAN, Fundacja Slawistyczna.
- Shituni, S. (1989). *Polifonia labe*. Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore.
- Shkollat Shqiptare në Diasporë. (2020, lipiec 23). *LEGJENDA E ROZAFËS*. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3075420579201460&id=722451207831754&set=a.730013310408877>
- Shoup, P. (1963). Yugoslavia's National Minorities under Communism. *Slavic Review*, 22(1), 64–81.

- Shuteriqi, D. (1977). *Autorë dhe tekste*. Naim Frashëri.
- Sikimić, B., & Hristov, P. (Ed.) (2007). *Kurban in the Balkans*. Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute for Balkan Studies.
- Sinani, Sh. (1997). *Pengu i moskuptimit*. Extra.
- Sinani, Sh. (2006). *Ura dhe kështjella*. Argeta-LMG.
- Skëndi, S. (1954). *Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry*. American Folklore Society.
- Sklevicky, L. (1984). Matrijarhat, prijepor mitologije, ideologie i utopije. *Narodna Umjetnost*, 21, 69–76.
- Sokoli, R. (1965). *Folklori muzikor shqiptar (Morfologjia)*. Instituti i Folklorit.
- Sontag, S. (2009). *O fotografii* (S. Magala, Tlum.). Karakter.
- Sotolestele. (2020, maj 24). Balada e murimit. Grupi i Lapardhasë [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=BLlpI0OXQv8>
- Stefanović, S. (1933). *Studije o narodnoj poezji. Vol. III, IV*. Štamparija Ž. Macarevića.
- Taipi, K. (1933). *Zâna popullore. Kâng Popullore. Vëll. I*. Ora e Shkodrës.
- Thallóczy, L. (Red.). (1916). *Illyrisch-Albanische Forschungen. Vol. I*. Duncker & Humblot.
- Thomasset, C. (2006). La construction du pont médiéval dans deux romans contemporains. W D. James-Raoul & C. Thomasset (Éd.), *Les Ponts au Moyen-Age* (pp. 19–48). Presses de l'université Paris-Sorbonne (PUPS).
- Tirta, M. (2004). *Mitologjia ndër shqiptarë*. Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i Kulturës Popullore.
- Topestrada TV Tetovë. (2020, luty 20). *Fadil Kurti – Kalaja e Shkodrës* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=CM-DffYxFpE>
- Velaj, O. (2012). Balada e murimit në studimet shqiptare. *Thesis*, (1), 79–86.
- Velaj, O. (2020). *Balada – nga oraliteti në letërsi. Një vështrim i baladës shqiptare në kontekst ndërballkanik*. Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
- Velaj, O. (2021). Folklori në Ballkan, subjektivizimi në studimet e shekullit të fundit, rasti i baladës së murimit. *Mapping Balkan Routes 2: Literary, Cultural and Linguistic Landscapes – European Perspectives*, 2, 153–166. <https://doi.org/10.18485/mbr.2021.2.ch10>
- Veleshnja, J., & Ikonimi, J. (2021). *Arti publik. Veprat e artit në qytetin e Shkodrës*. Go2 Albania & Art Contact. https://issuu.com/go2albania/docs/arti_public_n_shkod_r_2021_by_go2albania_ok
- Zheji, G. (1998). *Folklori shqiptar*. Argeta-LMG.
- Zwolski, E. (1978). *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*. Instytut Wydawniczy PAX.
- Арнаудов, М. (1920). Вградена невеста. V *Студии върху българските обреди и легенди. Сборник за народни умотворения и народопис* (сс. 245–512), Кн. 34. Българската академия на науките.
- Ђорђевић, В. (1913). *Арнаути и велике силе*. Трговина Јевте. М. Павловића и Компанијетије.
- Парпулова, Л. (1983). Баладата „Вградена невеста“. Кратки бележки относно структурата и семантиката. *Български фолклор*, 9(2), 20–33.

BOŚNIA. W BLASKU I CIENIU NOBLISTY

Twórczość ludowa i granice tożsamości narodowej

Refleksja nad problematyką toposu wmurowanej kobiety na obszarze współczesnych Bośni i Hercegowiny (dalej BiH), Czarnogóry i Serbii poprzedzona musi być wstępnym komentarzem na temat nieoczywistości granic w tej przestrzeni, ich zmienności i nieadekwatności wobec podziałów kulturowych. Granice obecnych państw narzucają pewne instytucjonalne ramy pracy badawczej, ale analiza zjawisk historycznych wymaga uwzględnienia także innych porządków, m.in. z okresu imperium osmańskiego i habsburskiego, które wyznaczyły trwałe granice geograficzno-kulturowe historycznych państw narodowych.

Badania te wymagają również uwzględnienia specyfiki środowisk akademickich i kulturalnych biorących udział w tworzeniu, zachowywaniu i analizie twórczości literackiej. Granice badań wyznaczane są nierzadko przez podziały polityczne i społeczne, które kształtowały lokalne wspólnoty kulturowe. Oznacza to konieczność analizy relacji serbsko-czarnogórskich, czarnogórsko-bośniackich i boszniackich, bośniacko-boszniackich czy serbsko-bośniackich i boszniackich, jak również rozmaicie definiowanych podziałów wewnętrznych – zwłaszcza w środowiskach akademickich i kręgach kulturalnych.

Wędrowka toposu to historia płynnych przestrzeni kulturowych i złożonych tożsamości; to wędrowka znaczeń w czasie i przestrzeni, między krainami historycznymi i geograficznymi, między dyscyplinami i różnymi sferami wyrazu artystycznego; między władcami, uczonymi, pisarzami i ich środowiskami intelektualnymi; to historia ich korespondencji, dysput na łamach czasopism i publikacji oraz debat publicznych. Nieodłącznym elementem tej wędrowki pozostaje zjawisko kształtowania się literatury narodowej i związany z tym proces uznawania przez dane wspólnoty twórczości ustnej jako „swojej”. Kontekst powstawania i publikowania zbiorów literatury ustnej, w wielu przypadkach stanowiących na tym obszarze podwaliny kanonów literatury narodowej jest omówiony w niniejszej publikacji w części poświęconej

rozwojowi folklorystyki w Serbii. W tym miejscu pragnę zaznaczyć, że jest to jeden z aspektów istotnych we współczesnych badaniach kultur tego obszaru, jak również, że można zaobserwować zależność między zainteresowaniem twórczością ustną a procesem tworzenia czy redefiniowania tożsamości kulturowej. Istotna potrzeba wyznaczania odrębności kulturowej m.in. przez redefinicję własnej twórczości literackiej znacząco uwidacznia się po zmianie granic państwowych (szczególnie intensywnie w kontekście rozpadu dawnych imperiów i socjalistycznej Jugosławii).

Bardzo dobrze problem ten obrazuje analiza prac współczesnych badaczy lokalnej twórczości ustnej, publikujących w BiH i w Czarnogórze, którzy dążą do nadania odpowiedniego statusu lokalnej twórczości włączanej wcześniej (zwłaszcza na fali rozwoju folklorystyki w XIX w.) do tradycji serbskiej lub chorwackiej, czy później serbsko-chorwackiej. Szczególną uwagę poświęca się dorobkowi Vuka Karadžicia, którego zbiory cechuje imponująca objętość, popularność (również za granicą) i które ukazały się jako jedne z pierwszych, ale lista autorów, w zbiorach których badacze odnajdują teksty należące do ich tradycji jest o wiele dłuższa (zob. Buturović, 1995; Kodrić, 2018; Buturović, 1992; Kilibarda, 2009; Radoman, 2015). O kilku z nich wspomnę w odniesieniu do utworów z toposem wmurowanej kobiety.

I tak Sanjin Kodrić w artykule na temat stosunku serbskiej i chorwackiej praktyki kolekcjonowania twórczości ustnej i folklorystyki wobec twórczości literackiej w BiH, a zwłaszcza boszniackiej literatury ustnej w XIX wieku, zwraca uwagę na znaczenie nie tylko zbiorów wydanych przez folklorystów, ale też tekstów publikowanych w czasopiśmie (Kodrić, 2018). Z jednej strony badacze współcześni doceniają fakt zgromadzenia imponującej liczby utworów, gdyż dzięki temu materiał ten został zachowany, jest powszechnie znany i istnieje możliwość jego studiowania. Z drugiej jednak strony, włączanie określonych utworów w daną tradycję narodową miało swoje konsekwencje w procesie budowania statusu i tożsamości literatur regionu, w tym także w zakresie ustnej twórczości.

W związku z powyższym na badanym terenie spotykamy się z szeregiem prac naukowych nt. twórczości ustnej, z antologiami i zbiorami pieśni, które mają na celu wyodrębnienie z dominujących literatur narodowych własnego dziedzictwa. Wśród kryteriów, na podstawie których dany utwór ma zostać włączony do tradycji czarnogórskiej czy bośniackiej/boszniackiej wymienia się postać pieśniarza, miejsce zapisania, język tekstu (dialekty, leksyka, frazeologia, antroponimy), opisane w utworze wydarzenia i elementy charakterystyczne dla danej kultury. Badacze zwracają uwagę na nieadekwatność

współczesnych granic politycznych i granic przestrzeni kulturowych, na których obszarze kształtowała się twórczość ludowa.

Z kolei Đenana Buturović podkreśla, że twórczość ustna powstała na bardziej rozległym obszarze niż ten, który wyznaczają współczesne granice BiH. Należą do nich inne tereny, zasiedlane przez Boszniaków: sandżak nowopazarski, różne części Czarnogóry, Metohiji i Kosowa (Buturović, 1992). Zwraca uwagę na przestrzenie geograficzno-kulturowe powstałe w ramach Imperium Osmańskiego i funkcjonujące jako całości kulturowe także po jego upadku, jak Bośnia czy Sandżak. Nawiasem mówiąc, bardzo dobrym przykładem jest tutaj również Gora, która jako całość społeczno-kulturowa została podzielona przez granice polityczne dopiero w 1912. Buturović zwraca również uwagę na długi okres formowania się twórczości ustnej, udział pieśniarzy w jej powstawaniu, specyfikę twórczości boszniackiej głównie z uwagi na znaczenie wpływu kulturowego Imperium Osmańskiego (wydarzenia, religia, bohaterowie, migracje).

Na zmienność granic kulturowych wskazują sposoby charakteryzowania przez badaczkę wciąż tego samego zbioru utworów, nazywanych w zależności od daty wydania publikacji „bośniackomuzułmańską epiką” lub „epiką Boszniaków”. W książce *Bosanskomuslimanska usmena epika* [Bośniackomuzułmańska epika ustna] (1992) Buturović przedstawia charakterystykę i elementy specyficzne dla epiki muzulmańskobośniackiej. W ważnej publikacji *Studija o Hormanovoj zbirci* [Studium kolekcji Hörmanna] analizuje zbiór pieśni Kosty Hörmanna, którego tytuł *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini* [Pieśni ludowe Muzułmanów w Bośni i Hercegowinie] wskazuje na jeszcze inną identyfikację twórczości ówczesnej wspólnoty: Muzułmanie w BiH¹. Ponadto Buturović podobnie jak pozostali badacze regionu wskazuje na niedowartościowanie twórczości boszniackiej w ramach jugosłowiańskiej nauki o literaturze współczesnej. Warto zauważyć, że zarówno w zbiorze pieśni Kosty Hörmanna, jak i w publikacjach Đenany Buturović, pojawia się utwór *Zidanje ćuprije u Višegradu* [Budowa mostu w Višegradzie] zawierający topos ofiary zakładzinowej.

Skoro mowa jest o współczesnej BiH nie można w tym miejscu pominąć głosu badaczy z Republiki Serbskiej. W artykule *Фрагменти о српским народним pjesмама из Босне и Херцеговине* [Fragmenty o serbskich pieśniach ludowych z Bośni i Hercegowiny], stanowiącym część publikacji traktującej o statusie literatury serbskiej w BiH, Jelenka Pandurević zaznacza, że określenie miejsca literatury serbskiej w BiH zakłada również

¹ Buturović twierdzi, że Hörmann wraz ze swoimi współpracownikami w bardzo szerokiej skali rozpatrywał znaczenie redagowanego zbioru, miała być ona istotna nie tylko dla Boszniaków z Bośni, ale dla wszystkich południowosłowiańskich Muzułmanów. Z tego powodu w tytule Hörmann umieszcza nominację religijną: *Muhamedovci/Muzułmanie* (Buturović, 1995, s. 63).

wypracowanie stosunku do korpusu serbskiej tradycji ustnej zapisanej na tych terenach (Пандуревић, 2011). Autorka zwraca uwagę na fakt, że zaistnienie pieśni w formie pisanej było ściśle powiązane, a często także podporządkowane narodowym i politycznym celom, w konsekwencji wartości artykułowane przez dzieło literackie były interpretowane jako zbieżne z wartościami własnej wspólnoty narodowej. Z uwagi na uwikłanie literackiej formy twórczości ustnej w kontekst polityczny, problematyzacja ze współczesnej perspektywy powinna – zdaniem badaczki – dotyczyć dwóch głównych aspektów: autentyczności (do czego jeszcze wróce) i historii recepcji (Пандуревић, 2011, s. 87).

Kluczowy okres determinujący zmianę w postrzeganiu granic kulturowych na tym obszarze to czas stopniowego wycofywania się imperium osmańskiego z terenów Bośni i następująca po nim walka o wpływy sąsiednich państw narodowych. Pandurević zwraca szczególną uwagę na problematykę identyfikacji konfesyjnej w ramach danej wspólnoty narodowej i zmianę w odniesieniu do tej kwestii na przestrzeni wieków. Zauważa, że identyfikacja Serbów jako grupy trzech wyznań, będąca codziennością w XIX-wiecznej BiH, w czasach współczesnych nie ma już racji bytu. To ważny punkt odniesienia w określaniu relacji utworów klasyfikowanych jako twórczość serbska czy boszniacka w BiH, w tym określenia stosunku do orientalizmów i elementów kultury charakterystycznych dla islamu jako komponentów swoich lub obcych. Autorka stawia pytanie, czy pieśni ludowe należy rozpatrywać jako część dziedzictwa wspólnot, które je śpiewają, czy w ramach których powstały. Postuluje określenie jasnego statusu pieśni lirycznych i epickich w kontekście historii literatury serbskiej. Artykuł Pandurević stanowi ważny głos w kontekście rozważań nad statusem twórczości ustnej w ramach literatur lokalnych. Warto jednak zauważyć, że wśród najważniejszych ostatnich publikacji na temat twórczości ustnej wydanych w Banja Luce nie uwzględniono pieśni *Zidanje Skadra* [Budowa Szkodry], ani innego tekstu z toposem wmurowanej kobiety (Кнежевић, 2017; Пандуревић & Кнежевић, 2018)².

Podobne głosy pojawiają się również w odniesieniu do statusu twórczości czarnogórskiej w ramach szerszej tradycji literatury jugosłowiańskiej czy serbsko-chorwackiej. Głosy badaczy, którzy postulują uwzględnienie komponentu czarnogórskiego w narracji o twórczości ludowej regionu (Zogović, 1970; Medenica, 1975; Kilibarda, 2012; Radoman, 2015), omawiam w rozdziale o Czarnogórze.

Vladimir Bovan w przedmowie do pierwszej antologii ballad albańskich przetłumaczonych przez Esada Mekulego na język serbsko-chorwacki zwraca uwagę na fakt,

² Monografie są częścią antologii *Српска књижевност у Босни и Херцеговини* [Serbska literatura w Bośni i Hercegowinie] wydanej przez Друштво чланова Матице Српске у Републици Српској.

że w balladach albańskich występuje wiele motywów znanych także z obszaru serbsko-chorwackiego, i że stanowią one część wspólnego dziedzictwa literatury ustnej (Бован, 1976). Publikacja skierowana jest do szerszego grona odbiorców, którzy dzięki przekładowi mogą poznać część albańskiej kultury ustnej, ale też do badaczy nieznających języka albańskiego, zajmujących się badaniami porównawczymi ludowej poezji bałkańskich narodów. W antologii nie zabrakło także tekstu ballady albańskiej zawierającego topos zamurowanej, jak również komentarza na temat znaczenia tego motywu i jego występowania w innych tradycjach literackich.

Zjawisko włączania określonej tradycji kulturowej do danej przestrzeni narodowej może być związane z konfesyjną identyfikacją lub stanowi konsekwencję perspektywy, zgodnie z którą dziedzictwo danego obszaru w sensie narodowym należy do określonej (np. serbskiej, chorwackiej, czarnogórskiej czy innej) kultury (Radoman 2015; Buturović 1992). Niemożliwe jest śledzić wędrówkę toposu, ignorując aspekt tak istotny jak identyfikacja narodowa, która determinuje sposób myślenia o tożsamości zbiorowej od XIX wieku. Pragnę podkreślić jednak, że moim priorytetem nie jest przesądzanie o przynależności poszczególnych utworów do danej kultury narodowej (w pracy odwołam się do licznych tekstów, których autorzy podejmują takie próby), lecz przedstawienie bogactwa wariantowości toposu i propozycji interpretacji, takiego a nie innego ujęcia czy wykorzystania toposu przy uwzględnieniu wszystkich problematycznych aspektów zarysowanych powyżej. Dlatego w opracowaniu zwracam uwagę na miejsca wydania utworów, ich autorów i środowisko kulturowe, ówczesne granice w ramach obowiązującego kontekstu społeczno-politycznego.

Pragnę także zaznaczyć, że utwory zawierające topos wmurowania pojawiają się w różnych wariantach na całym badanym przeze mnie obszarze. Przykłady z tradycji serbskiej i czarnogórskiej orbitują głównie wokół motywu zamurowania ofiary w twierdzy (szkoderskiej), natomiast bośniackiej i boszniackiej – związane są przede wszystkim z miastem Višegrad i ofiarą zakładzinową zamurowaną w moście. Nie brakuje jednak przykładów kompilacji tych dwóch wariantów.

Folklorystyka – pierwsze teksty z toposem wmurowanej

O wiele bogatszą wariantowość niż w odniesieniu do pieśni o budowie twierdzy szkoderskiej [zob. rozdział Serbia] można zaobserwować w przypadku utworu o budowie mostu w Višegradzie. Jedym z najbardziej znanych wersji utworu z toposem ofiary zakładzinowej jest

pieśń *Zidanje ćuprije u Višegradu* [Budowa mostu w Višegradzie] zapisana przez Konstantina Hörmann w pierwszym tomie zbioru *Narodne pjesne Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini* [Pieśni ludowe Muzułmanów w Bośni i Hercegowinie] z 1888. We wstępie do tomu autor pozytywnie ustosunkowuje się do zbiorów Vuka Karadžicia, Bogoljuba Petranovicia czy Simo Milutinovicia i podkreśla, że brakuje podobnego wydania pieśni braci Muzułmanów (*Muhamedovaca*) z BiH. W jego opinii ich twórczość w niczym nie ustępuje twórczości ludowej chrześcijan, stanowi świadectwo obyczajów, bohaterstwa i ważnych wydarzeń wyznawców islamu, którzy zamieszkują te ziemi od wieków (Hörmann, 1888). Co interesujące, zapisuje pieśni łacinką i ujednolica zapis zgodnie z językowym wariantem ijekawskim. Po wydaniu pierwszego tomu był krytykowany za użycie łacinki, mnogość „obcych” słów oraz zapisanie wszystkich pieśni w dialekcie ijekawskim, o czym pisze we wstępie do drugiego tomu z 1889 roku. Wśród najważniejszych komentatorów zbioru Hörmanna należy wymienić Vatroslava Jagicia, Lukę Marjanovicia, Tihomira Ostojicia, Jana M. Černý’ego i Bronisława Grabowskiego (Spahić, 2018).

W tym wariacie *Zidanje ćuprije u Višegradu* o budowie mostu na Drinie decyduje Mehmed Pasza, głównym budowniczym jest Mitro, towarzyszy mu 300 pomocników i 1000 dzieci. Pomyślność budowy mostu zapewnić mają bogactwa paszy i złożenie w ofierze człowieka. O konieczności zamurowania w fundamentach mostu Stoji i Ostoji informuje budowniczego wywodząca się ze świata nadprzyrodzonego wila (*vila*):

Przejdź polem zielonym,
I pochwyć Stoję i Ostoję,
Zamuruj w fundament mostu,
Powstanie wtedy na Drinie most.
Gdy to usłyszał budowniczy Mitro,
Poszedł polem zielonym,
Pochwycił Stoję i Ostoję,
Zamurował w fundament mostu;
I tak powstał most na Drinie,
Zakończyli prace po dziewięciu latach.
(Hörmann, 1888, s. 71; tłum. MM)

Po zamurowaniu dzieci most, którego budowa trwała łącznie dziewięć lat, zostaje ukończony, budowniczowie wynagrodzeni, a jego konstruktor i fundator zapisani w ludowej pamięci. Poza drobnymi różnicami w redakcji tekstu dokładnie taka sama wersja znajduje się w kolejnych wydaniach zbioru Kosty Hörmanna pt. *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini* [Pieśni ludowe Muzułmanów w Bośni i Hercegowinie] (np. Hörmann, 1976, ss. 68-72)

Utworu z toposem zamurowanej brakuje w zbiorach kolekcjonera twórczości ludowej i burmistrza Sarajewa Mehmed-bega Kapetanovića Ljubušaka: *Šta misle Muhamedanci u Bosni* [Co sądzą Muzułmanie w Bośni] (1886), *Narodno blago* [Ludowe dziedzictwo] (1888), *Istočno*

blago [Wschodnie dziedzictwo] (1896). Tekst nie pojawia się również w zbiorach pozostałych istotnych kolekcjonerów epiki bośniacko-muzułmańskiej Vuka Vrčevića, Friedricha S. Kraussa i Luki Marjanovicia. Nie udało mi się znaleźć tekstu opartego na tym toposie w większości antologii (odnoszących się na różnych zasadach do przestrzeni kultury BiH, bośniackiej, boszniackiej czy Muzułmanów bośniackich) wydanych po zbiorze Hörmanna aż do ukazania się publikacji Đenany Buturović³. Wyjątek stanowi jedna z antologii opublikowanych na terenie BiH; jest to zbiór *Junačke narodne pjesme* [Ludowe pieśni bohaterskie] pod redakcją Salko Nazečicia, wydany w Sarajewie w 1961, gdzie znajduje się utwór *Zidanje Skadra* w wersji zapisanej przez Vuka, a nie *Zidanje ćuprije u Višegradu* lub utwór nawiązujący do przedstawienia ofiary zakładzinowej w tym wariacie. Dorobek Buturović jest łączony bezpośrednio z pracą Hörmanna i w ocenie badaczy, podobnie jak wcześniej prace Luki Marjanovicia, stanowi ogromny wkład w rozwój badań nad boszniacką epiką oraz afirmację ludowych pieśni Boszniaków/czek i ma podkreślać odrębność ich twórczości (Spahić, 2018). Utwór *Zidanje ćuprije u Višegradu*, który wprawdzie znajduje się w zbiorze boszniackiej twórczości ustnej zredagowanym przez Buturović, jak również w publikacji na temat dwutomowej antologii Kosty Hörmanna, nie jest jednak przedmiotem analizy. W publikacji *Usmena epika Bošnjaka* [Ustna epika Boszniaków] pieśń *Zidanje ćuprije u Višegradu* poprzedza jedynie adnotacja: „Pieśniarz nieznany (II poł. XIX w.), Višegrad” (Buturović, 1995, s. 145). Natomiast w publikacji *Studija o Hörmannovoj zbirci muslimanskih narodnih pjesama* [Studium kolekcji Hörmanna muzulmańskich pieśni ludowych], imponującej pracy zawierającej opracowanie krytyczne jednego z najważniejszych zbiorów w BiH, odwołanie do pieśni *Zidanje ćuprije u Višegradu* pojawia się jedynie w odniesieniu do nietypowej tematyki tego utworu. Według Buturović do głównych motywów, jakie pojawiają się w zbiorze Hörmanna, należą: zaślubiny z przeciwnościami, swatowie/swatanie, porwania, zemsta, wyzwolenie z niewoli, uwolnienie więźniów, popadnięcie w niewolę, zwrot uprowadzonych łupów. Jednocześnie identyfikuje sześć kontekstów, które są specyficzne i stanowią zupełnie niezależne tematy, wśród nich znajduje się problematyka wznoszenia budowli (z przeciwnościami), odnosząca się wyłącznie do jednego utworu oznaczonego symbolem *A, III*, czyli pieśni *Zidanje ćuprije u Višegradu* z pierwszego tomu Hörmanna (Buturović, 1976). Motyw ten uznawany jest za istotny dla współczesnej kultury boszniackiej (skoro znalazł się w tomie wydanym w latach dziewięćdziesiątych przez naukowczynię

³ W nowych wydaniach zbiorów pieśni ludowych np. *Brez Bošnjaka ne ima junaka: bošnjačke epske narodne pjesme* utwór *Zidanje ćuprije u Višegradu* pojawia się w wersji znanej z wydania Hörmanna (zob. Kajan, 1996, s. 110-115).

zajmującą się twórczością ustną), z drugiej jednak strony, ani utwór, ani topos nie stanowią przedmiotu zainteresowania na poziomie analizy naukowej.

Wariant Bogoljuba Petranovicia pt. *Како се оградаила ђуприја на Вишеграда* [Jak wybudowano most w Višegradzie] ze zbioru *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине* [Serbskie pieśni ludowe z Bośni i Hercegowiny] z 1867 jest zdecydowanie bliższy serbskiej tradycji i wpisuje się w politykę kulturalną Petranovicia prowadzoną na terenie BiH. Petranović, urodzony w miejscowości Drniš (obecnie Chorwacja, dawniej Austro-Węgry), przed przyjazdem do Sarajewa zajmował się pracą dydaktyczną w Dalmacji. W latach 1862–1869 otrzymał posadę nauczyciela w szkole serbskiej w Sarajewie i w tym okresie zajął się zbieraniem twórczości ludowej. Podczas pracy w Bośni wydał sześć zbiorów pieśni ludowych: dwa o charakterze lirycznym i cztery o charakterze epickim⁴. Jednym z pieśniarzy, którego wymienia się jako współpracownika Petranovicia, był Ilija Divjanović z okolic Jahoriny (Кнежевић, 2021, s. 9). Kilibarda we wstępie do wydania sarajewskiego zbioru Petranovicia z 1898 roku twierdzi, że dzięki umiejętności improwizowania i tworzenia Divjanovicia Petranović otrzymywał pieśni, które odpowiadały jego linii narodowo-politycznej. Petranović miał dostarczać pieśniarzowi inspiracji w postaci rozmaitych tekstów, które ten wykorzystywał do tworzenia zadowolających wariantów. Jego zbiór oceniało wielu ówczesnych przedstawicieli kultury (m.in. Vatroslav Jagić, Stojan Novaković, Tomo Maretić, Josip Milaković i Vojslav Jovanović), opinie były bardzo różnicowane: od zachwytu nad pięknem pieśni po zwątpienie w ich wiarygodność i podejrzenia mistyfikacji. Poza sztucznym tworzeniem pieśni przez „inspirowanie” pieśniarza, wskazuje się również na inne przykłady interwencji Petranovicia w teksty, jak np. usuwanie części turcyzmów czy zmienianie imion muzułmańskich na serbskie. Biorąc pod uwagę imponujące kolekcje, zebrane i wydane przez niego w tak krótkim czasie, nie wyklucza się również, że korzystał ze wsparcia innych osób zbierających pieśni np. uczniów w jego szkole.

Pod tytułem utworu *Како се оградаила ђуприја на Вишеграда* [Jak wybudowano most w Višegradzie] znajduje się wzmianka *Испод Јаорине* [Pod Jahoriną], która może wskazywać na autorstwo czy współautorstwo (inspirowane lekturami dostarczonymi przez Petranovicia)

⁴ Petranović miał pełnić funkcję przedstawiciela władz serbskich w BiH. Jego aktywność miała obejmować budzenie świadomości narodowej i nawoływanie do walki przeciwko Turcji osmańskiej, wszelkie działania na rzecz odzyskania BiH przez Serbię (okres przed Kongresem berlińskim). O przychylności Belgradu może świadczyć fakt, że belgradzki arcybiskup polecił Serbskiemu Stowarzyszeniu Uczonych (*Srpsko učeno društvo*) opublikowanie ludowych pieśni, które zebrał Petranović. Natomiast książkę Mihailo Obrenović miał nagrodzić w 1867 roku Petranovicia za przygotowanie publikacji, przekazując mu sto dukatów i polecając wydrukowanie go w Państwowej Drukarni (Državna pečatna) na jak najbardziej korzystnych warunkach (Kilibarda, 1989; Kodrić, 2018).

wspomnianego Iliji Divjanovicia. Elementem charakterystycznym w tym wariancie jest historyzacja postaci. Stoja i Ostoja nie są przypadkowymi bliźniętami poszukiwanymi w całej Bośni, lecz dziećmi króla Milutina.

I powiedz mu jak sprawy wyglądają.
Niech odda Ci dwoje dzieci [król Milutin przyp. MM]
Dwoje dzieci Stoję i Ostoję,
Siostrę Stoję i brata Ostoję,
I niech Ci da dobra w kruszcu,
Zabierz Stoję i Ostoję,
Przywieź ich do Višegrada [...]
Jeśli bóg i szczęście Ci pozwoli,
Wybudujesz na wodzie most,
Pozostawisz na nim swój podpis,
Gdy powstanie most na wodzie,
Niech się wieść niesie,
Jak wzniosły go dzieci,
Dwoje dzieci króla Milutina,
Brat Ostoja i jego siostra Stoja.
(Петрановић, 1867, ss. 542–543, tłum. MM)

Zarówno król Milutin, jak i jego dzieci wykazują się wszelkimi cnotami: odwagą, sprytem i hojnością; podczas gdy paszowie, będący fundatorami mostu, przedstawieni są jako zepsuci, okrutni i naiwni, a decyzję o budowie mostu podejmują, obficie racząc się winem. O konieczności złożenia w ofierze dzieci *neimar* Rade⁵ dowiaduje się od wiły podczas snu. Twierdzi ona, że wszelkie tureckie dobra paszów są zatrute i żadne ich nakłady nie sprawią, że uda mu się ukończyć budowlę. Król Milutin oddaje swoje dzieci, żeby uchronić czy też raczej wyzwolić ziemię od tureckiej grabieży. Również dzieci zgadzają się na poniesienie ofiary. Królewicz Ostoja żąda jednak od paszów, aby w celu obłaskawienia rzeki wraz ze swoimi dobrami przeprawili się na jej drugi brzeg. Paszowie wykonują polecenie Ostoji i wszyscy trzej toną. Wyjątkowo w tym wariancie dzieci zostają ocalone, mimo że noszą znaczące imiona odnoszące się do czynności stania i stabilności, do postawy niezmiennnej i wytrwałej, śmierć ponoszą fundatorzy. W tym wariancie król Milutin i jego dzieci ratują budowę mostu (nie ponosząc przy tym ofiary), który w darze przekazują miastu.

W publikacji Miljenko Vukičevicia *Знаменити Срби Мусломани* [Słynni Serbowie Muzułmanie] z 1906 roku znajdują się dwa opowiadania związane z budową mostu na Drinie na polecenie Mehmeda Sokolovicia. W przeciwieństwie do poprzednich tekstów nie zawierają elementów pieśni czy innej formy lirycznej, lecz zapisane są prozą w formie ludowego opowiadania. Jedno z nich zawiera topos ofiary zakładzinowej. Zgodnie z adnotacją opowiadanie jest autorstwa Ostoji Nikolicia, adwokata z Biogradu, ale także sam autor zbioru

⁵ *Neimar* – bałkański turcyzm, słowo pochodzące z języka arabskiego oznaczające architekta, budowniczego, inżyniera budownictwa (Škaljić, 1985, s. 490).

w 1900 roku miał słyseć ten wariant w miejscowości Goražde. W odróżnieniu od poprzednich wariantów w opowiadaniu znajduje się wzmianka, że w miejscu, gdzie Rade zamurował Stoję i Stojana do dnia dzisiejszego mają płynąć odpowiednio mleko i krew. Dwa płyny ustrojowe symbolizujące życie są tu nierozzerwalnie połączone z toposem ofiary zakładzinowej.

We wszystkich omówionych wariantach występuje motyw nawiązujący do rytuałów zadośćuczynienia rzece strat, które powstaną po wybudowaniu mostu (Милошевић-Ђорђевић, 1971; Nodilo, 1981). Rzeka obłaskawiana jest zazwyczaj na dwa sposoby: poprzez oddanie bogactw materialnych i złożenie ofiary z krwi. Motyw bogactwa, jakie należy przeznaczyć na budowę mostu, jest związany z relacją fundatora i głównego budowniczego. Mitro lub Rade świadomi są tego, że bez wystarczających środków i gotowości do poświęcenia wszelkie wysiłki związane z budową okażą się nadaremne. W opowiadaniu Vukičevića budowniczy wystawia wręcz fundatora na próbę, polecając mu jeszcze przed rozpoczęciem budowy rozstać się ze znaczącą sumą pieniędzy bez podania powodu. W wariacie Petranovicia nawet ogromne bogactwa nie są wystarczające, by wybudować most, jeśli pochodzą od nieodpowiednich osób. Fundatorzy i budowniczy zostają poddani próbie wody, w wyniku której jednoznacznie negatywne postaci trzech paszów tracą życie, podczas gdy budowniczy Rade, niczym legendarny królewicz Marko, na koniu pokonuje Drinę.

Główną ofiarą z krwi jest ofiara zakładzinowa: u Hörmanna – Stoja i Ostoja, u Petranovicia w miejsce dzieci króla Milutina (Stoji i Ostoji) trzech młodzi paszowie, u Vukičevića – Stoja i Stojan. Krew pojawia się w rytuałach przeprowadzanych przez głównego budowniczego po zakończeniu budowy lub w jej trakcie, ale po złożeniu ofiary zakładzinowej. Działania te będące pewnego rodzaju testem wytrzymałości mostu i trwałości budowli stanowią ostateczne potwierdzenie obłaskawienia rzeki. We wszystkich wariantach wykorzystane zostały artefakty, których symbolika wskazuje na rytualny wymiar działań bohaterów, na szczególną uwagę zasługują drzewa należące do rzędu sosnowców jak jodła czy świerk (*jela*, *omorika*) i specyficzny rodzaj dwusiecznego topora z szerokim ostrzem i długim uchwytem (*bradva*). W mitologii Słowian drzewa sosnowe związane są z wierzeniami, rytuałami pogrzebowymi oraz upamiętniającymi, pełnią również funkcję drzewa ceremonialnego. Dla symboliki kulturowej kluczowe są jego fizyczne właściwości: wiecznie zielone, pachnące, kolczaste, „żeńskie” i bezowocne drzewo; postrzegane jest jako „pechowe drzewo”, gdyż jeśli rośnie blisko domu, w rodzinie nie urodzi się żaden chłopiec (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970, ss. 145–146.). Badacze Petar Džadžić i Natko Nodilo wskazują na funkcję *bradvy* w rzymskich rytuałach ofiarnych (*ascia*) i podejmują kwestię obecności tego przedmiotu o rzymskiej proveniencji w lokalnych legendach (Džadžić, 1992, s. 123, Nodilo, 1981, s. 209).

Nodilo twierdzi, że jest to dowód na obecność dawnych pogańskich wierzeń, zgodnie z którymi wodę można ułaskawić ofiarą z krwi (Nodilo, 1981, s. 209).

Budowniczy na polecenie wiły lub z własnej inicjatywy używa odwróconego toporu, żeby ściąć drzewo, które niesione przez rzekę podczas powodzi zatrzymało się między przęsłami mostu. Drzewo nabiera cech antropomorficznych i magicznych właściwości, staje się jednocześnie kobietą, wiłą, rzeką, serią zjawisk reprezentujących ducha Driny.

Już wystarczy, Soko Mehmed-paša,
Osadź mi odwrotnie topór,
I spuść mnie na cienkie bele,
żebym mógł ściąć smukły świerk
[...]
Mitar ścina smukły świerk,
Z otchłani krew trysnęła,
Z ciemności coś przemawia:
„Utrzyma się na Drinie most
Jak i dziś, tak na wieki.”
(Hormann, 1888, ss. 71–72; tłum. MM)

[...]I uderza po gałęziach jodły,
aż zmaścił wodę krwią,
Dopóki nie trzaśnie pod gałęziami jodła,
Woda nie przepłynie i poniesie rusztowania,
I pozostanie na Drinie most, [...]
(Петрановић, 1867, s. 548; tłum. MM)

Rade natychmiast osadził odwrotnie topór i zaczął uderzać w gałęzie jodły. On nie uderza w gałęzie jodły, ale wiłę po głowie, aż popłynie rzeka zmacona i krwawa. Jodła przepływa między filarami, a z wody coś przemawia.
- Nie bij mnie, Rade Neimarze, bo utrzyma się most na Drinie, jak i dziś, tak na wieki.
(Вукичевић, 1906, ss. 55–56, tłum. MM)

Po tym jak budowniczy uderza w gałęzie, z drzewa tryska krew, wariantywnie woda Driny robi się mętna i krwawa. Drzewo przepływa między przęsłami, a na toporze lub wokół nóg konia budowniczego zaplątują się kobiece włosy. U Petranovicia wiła poleca Rademu wyrzucenie po wszystkim toporu do rzeki. Dochodzi do połączenia światów przyrody, nadprzyrodzonego i ludzi. Głos z wodnej otchłani zapewnia budowniczego, że budowla będzie trwać na Drinie przez wieki. Tekst kończy się wzmianką o zakończeniu budowy, wynagrodzeniu budowniczych i upamiętnieniu fundatorów.

Kilka interesujących wariantów wykorzystania motywu ofiary zakładzinowej można również odnaleźć poza zbiorami pieśni. W czasopiśmie „Восанска вила” z 1888 roku pojawia się wariant pieśni *Zidanje ćuprije u Višegradu* w dość nietypowej formie, a mianowicie opowieści o pieśni lub legendzie. Tekst zatytułowany *Вушеградска ђуприја* [Most w Višegradzie] podzielony jest na dwa numery czasopisma (10 i 11). Poza tekstem ciągłym, który dominuje całość utworu, znajdujemy jedynie fragment pieśni. Pierwsza część opisuje klątwę,

jaką Rade rzuca na Drinę po niepowodzeniach w budowie mostu; druga to polecenie wiły w odpowiedzi na jego reakcję:

Słuchaj mnie, budowniczy Rade!
Nie możesz wybudować mostu
Dopóki nie znajdziesz Stoji i Ostoji,
I to Rade brata i siostry,
I nie wmurujesz ich w most na Drinie,
Dzięki temu będzie trwać na wieki...!
(b.a., 1888b, ss. 174–175; tłum. MM)

Poza samą formą przekazu wariant z czasopisma różni się również od wszelkich innych wprowadzeniem kobiety ciężarnej jako ofiary zakładzinowej (postać taka występuje w przekazach rumuńskich). W opowiadaniu mleko z piersi Stoji rozlało się po filarze, a śladom płynu przypisywano później właściwości lecznicze.

W numerze czasopisma z 1863 roku w rubryce *Narodna pesma* [Pieśń ludowa] znajduje się utwór *Кула наше Новљанина* [Wieża paszy Novljanina] (przesłany przez autora ukrywającego się pod inicjałami S.N.). Tekst zawiera adnotację o pieśniarzu oraz wskazuje jednoznacznie na jej powiązania z utworem *Zidanje Skadra*: „tę pieśń ludową, która jest wariantem *Zidanja Skadra*, otrzymałam z Mačvy od Zikojina Radonicia, nauczyciela” (b.a., 1863, s. 316). Pasza buduje wieżę wraz z mistrzem Jovo. Aby mogła być wzniesiona, w ofierze należy złożyć dziecko nie starsze niż dwunastoletnie. Dziecko zamurowane do połowy prosi budowniczego o pozostawienie otworów na oczy, żeby stara matka mogła je widzieć. Wieża nie okazuje się jednak trwała; mija zaledwie piętnaście dni, gdy modlitwy matki o jej zniszczenie zostały wysłuchane; grom z nieba podpala wieżę, wiatr ją niszczy, a wraz z nią pali się również pasza Novljanin.

Podobny utwór znalazł swoje miejsce w wychodzącym w Sarajewie czasopiśmie „Behar” wydanym na przełomie 1909 i 1910 roku. W rubryce *Narodne umotvorine* [Twórczość ludowa] pojawia się tekst pt. *Grad gradio paša Novljanine* [Gród budował pasza Novljanin]. W tej wersji pasza buduje gród/miasto, podobnie jak w większości wariantów to, co jest wybudowane w ciągu dnia, ulega zniszczeniu w nocy. Pewnej nocy pojawiają się trzy wiły i polecają zamurowanie człowieka:

Nie wznos grodu, nie stawiaj fundamentów,
Dopóki nie pójdziesz w daleki świat.
Pójdź w daleki świat,
I pochwyć białe dziecko.
I rzuć je w mury fundamentów.
(b.a., 1909/1910, s. 126; tłum. MM)

W tej wersji zamurowywane dziecko prosi o otwór w murze, żeby mogło widzieć, gdzie szuka go matka. Pieśń kończy się bezpośrednim do niej zwrotem, żeby go nie szukała, gdyż został wmurowany w fundamenty budowli.

W literaturze przedmiotu znalazłam również wzmiankę o pojawieniu się utworów z motywem zamurowania dzieci w czasopiśmie „Bosna” z 1873 roku (most w okolicach miejscowości Trebinje) (Bejtić, 1945), „Glasnik Zemaljskog Muzeja” i „Bosnische Post” z 1912 oraz o wariantach odnoszących się do innych miast niż Višegrad (Palavestra, 2004; Čelić & Mujezinović, 1998).

Mimo że wzmianki o obecności toposu ofiar zakładzinowych w tradycji ludowej pojawiają się przed opublikowaniem zbioru pieśni *Narodne pjesne Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini*, to jednak wariant Hörmanna należy uznać za tekst źródłowy przez wzgląd na m.in. odwołania w literaturze przedmiotu i powielanie w antologiach. W nowych wydaniach zbiorów pieśni ludowych np. *Brez Bošnjaka ne ima junaka: bošnjačke epske narodne pjesme* [Bez Boszniaków nie ma bohaterów: boszniackie epickie pieśni ludowe] z 1996 roku utwór *Zidanje ćuprije u Višegradu* pojawia się właśnie w wersji znanej z wydania Hörmanna. Zarówno w wariantcie Hörmanna, jak i w większości omówionych powyżej tekstów, które łączę z BiH, ofiarą zakładzinową zostają dzieci lub dziecko, zazwyczaj bliźnięta o imionach implikujących stałość i trwałość. Wśród licznych wariantów pojawiają się zarówno nie mogące decydować o swoim losie niemowlęta, jak i dzieci starsze, samodzielnie podejmujące decyzje (jak kobieta wmurowana wykazujące się często troską o innych i gotowością do poświęcenia). Wariantywnie wśród ofiar zakładzinowych pojawiają się ciężarna kobieta (również o imieniu Stoja) oraz ofiary zastępcze, które giną niespodziewanie w wyniku działań (paszowie).

Ofiara zakładzinowa i most w powieści Ivo Andrića

Motyw ofiary (zakładzinowej) pojawia się wielokrotnie w jednej z najbardziej znanych powieści regionu – *Na Drini ćuprija* [*Most na Drinie*] (1945) Ivo Andrića⁶. Mimo powszechnego uznania dla dorobku pisarza na arenie międzynarodowej, czego wyrazem było przyznanie mu w 1961 roku Nagrody Nobla, jego postać i dokonania są oceniane niejednoznacznie przez niektóre współczesne elity intelektualne w regionie. Przez wybrane kręgi bośniackich intelektualistów świat przedstawiony w prozie Andrića, a zwłaszcza obraz

⁶ Tekst pogranicza kulturowego, jakim z pewnością jest ta powieść, omawiany jest w rozdziale poświęconym Bośni i Hercegowinie, gdyż w powieści przedstawiony jest motyw dominujący w przestrzeni BiH i dotyczy miejsca zlokalizowanego w obecnych granicach tego państwa.

wyznawców islamu i życia w czasach imperium osmańskiego (również w *Moście na Drinie*) jest oceniany negatywnie jako wyraz europocentryzmu pisarza i jego wrogości wobec islamu; zarzuca mu się nieadekwatność w odniesieniu do ówczesnych realiów, negatywną kreację bohaterów świata muzułmańskiego i uwikłanie ideologiczne (zob. Bavčević, Maglajić et al., 2000). Jest to o tyle istotne, że w zależności od środowiska również sposób interpretacji adaptacji twórczości ludowej, a tym samym także toposu ofiary zakładzinowej, może być w większym lub mniejszym stopniu nacechowany ideologicznie. I tak, np. Muhsin Rizvić w zakończeniu swojej analizy powieści *Na Drini ćuprija* pisze:

U podstaw tkanki narracyjnej powieści *Most na Drinie*, a także innych powieści historycznych i opowiadań Andricia, pojawia się koncepcja aktywnego konfesyjno-narodowego antagonizmu i długotrwałej nienawiści jako podstawowego doświadczenia Bośni, które nie zmieniło się od czasu jego rozprawy doktorskiej. To jest idea o Bośni jako kraju nienawiści. Nie jest to jednak idea wyłącznie Andricia, ale pokłosie dziedzictwa serbsko-prawosławnych mitów, tekstów ksiąg cerkiewnych i poematów epickich, podań o tureckiej, kosowskiej winie, która te negatywne uczucie (przy zmianie określeń Turek – Boszniak, ale identyfikacji tego samego charakteru narodowego pod tureckim terminem w swojej narracji, przy uwzględnieniu rzeczywistej tożsamości wiary islamskiej obu grup), kumuluje i zrzuca ciężar historii na Boszniaków nawet wtedy, gdy Turcy wycofali się z krajów południowosłowiańskich; ale jest to także koncepcja widoczna w katolickich tekstach franciszkanów, zwłaszcza z pierwszej połowy XIX wieku (Rizvić, 1995, ss. 293–294; tłum. MM).

Ujęcia tego typu, często redukujące kreację literacką Andricia do rangi publicystyki politycznej, świadczą o dążeniu do swoistego unieważnienia tego wszystkiego, co się składa na ludzkie doświadczenie wspólnego losu i zażyłości kulturowej na interesującym nas tu obszarze kulturowym (Herzfeld, 2007) pomimo nieredukowalnych podziałów religijnych i etnicznych (Falski, 2022).

Tymczasem podczas jednej z rozmów z 1972 roku Ivo Andrić na pytanie Ljube Jandricia o tytuł powieści miał powiedzieć, że zaczerpnął go z muzułmańskiej pieśni o budowie mostu, którą usłyszał od starszych kobiet w Višegradzie: „Dalej, naprzód grodzie Višegrad/ Niech powstanie most na Drinie.“ Pisarz wspomniał też wówczas, że później dotarł do utworu *Zidanje ćuprije u Višegradu* ze wspomnianego tu już zbioru *Narodne pjesne Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini* Kosty Hörmanna (Rizvić, 1995).

Od pierwszych stron powieści czytelnik nie ma wątpliwości, że dzieje miasta nierozzerwalnie związane są z istnieniem mostu: „W każdym razie jedno jest pewne: istnieje głęboka więź pomiędzy tym mostem a życiem mieszkańców kasaby⁷” (Andrić, 1956, s. 18). Jego historia, ukształtowanie terenu, lokalizacja na granicy Bośni i Serbii (później akcentowana granica Bośni ze Wschodem), determinuje znaczenie *kasaby* jako miasta tranzytowego, wieloetnicznego i wieloreligijnego. Dzieje mostu stanowią klamrę kompozycyjną w powieści

⁷ *Kasaba* – bałkański turcyzm, słowo pochodzące z języka arabskiego, oznaczające małe miasto, tur. *kasaba*. Zob. (Škaljić, 1985, s. 398).

(Nemec, 2016, s. 232) i – przedstawione na wzór ludzkiego życia – nierozzerwalnie łączą się z losem mieszkańców miasta (Пудяков, 1998, s. 39). Most i wszystko, co jest z nim związane, stanowi podstawę struktury artystycznej powieści, warunkuje sięganie do przeszłości i sposób jej przedstawiania (Пудяков, 1998, s. 39). Jest również niezaprzeczalnie głównym bohaterem powieści: jego losy rozpoczynają i kończą utwór, w każdym z rozdziałów stanowi on aksjologiczny punkt odniesienia. Milošević zwraca uwagę na fakt, że most – piękny i okazały – stanowi spuściznę Mehmed paszy (*Mehmedpašina zadužbina*), ale w powieści ma też symbolizować mądrość, dobro i trwałość (Milošević, 1976, s. 17), przewyciężenie chaosu i sprzeciw wobec ludzkich ograniczeń (Nemec, 2016, s. 248). George Simmel w eseju *Most i drzwi* zwraca uwagę na relację człowieka i natury twierdząc, że most unaocznia zjednoczenie przez człowieka tego, co w naturze jest rozdzielone (Simmel, 2006, s. 252). Jednak wieszczący katastrofę finał powieści Andrića to także dobra ilustracja innej myśli niemieckiego filozofa, który nie ignorował żadnej z intencji ludzkich, zwracając uwagę nie tylko na aspekt pokojowego łączenia brzegów, ale również podbój i przemoc, których most może być narzędziem (Simmel, 2006, s. 255).

W powieści możemy odnaleźć refleksje na temat wielu ofiar i poświęceń na rzecz mostu, zwłaszcza ze strony ludności lokalnej, zobligowanej do prac przy budowie i obciążonej tzw. podatkiem krwi (Andrić, 1956, s. 22). To dlatego miejscowanie mostu kojarzyło się z rozpaczą matek, które przez wieki podążały za swoimi oddanymi w jasyr dziećmi tak długo, aż rwąca rzeka uniemożliwiała im dalszą drogę. Rozstanie z matką zachował w pamięci jeden z bohaterów Andrića – pochodzący z pobliskiej wioski Mehmed Sokolović, fundator kamiennego mostu w Višegradzie.

Legenda o fundacyjnym wmurowaniu stanowi istotny, choć z pozoru nie centralny element fabuły powieści. Nawiązania doń pojawiają się wielokrotnie w formie bezpośrednich odwołań do legend lub łączenia ich z postaciami powieści: Ilinką, Radisavem i *Crnim Arapinem*⁸. Jako pierwsza przywołana jest legenda, która nawiązuje do pieśni ze zbioru Hörmanna, ale *de facto* stanowi kompilację różnych wariantów, w tym *Zidanje Skadra*, zapisanego przez Vuka Karadžicia (Nemec 2016, s. 251; Korać 1970). W wersji Andrića pojawia się motyw wiły rzecznej (która w nocy burzy to, co zostało zbudowane za dnia), bliźniąt (Stoja i Ostoja), matki karmiącej oraz budowniczego Rade. Tę literacką wersję z pieśnią *Zidanje ćuprije u Višegradu* łączy lokalizacja i rodzaj budowli, osoba fundatora oraz

⁸ *Crni Arapin* znaczy dosłownie „czarny Arab”. Świadoma odrębnych konotacji semantycznych, jakie mogą pojawić się w związku z użyciem tego sformułowania w języku polskim, celowo stosuję określenie źródłowe. Więcej o tej figurze w kulturach bałkańskiego południa w dalszej części tekstu.

ofiara zakładzinowa w postaci bliźniąt o tych samych imionach. Znaczącą różnicę stanowi natomiast osoba głównego budowniczego (Rade, a nie Mitar) oraz los matki niemowląt. W wersji Hörmanna nie ma bowiem o niej mowy (Hörmann, 1888, s. 71). Wspólnymi elementami z pieśnią *Zidanje Skadra* są postać Rade, obecność wiły, motyw dwóch rodzajów ofiar zakładzinowych, obecność matki karmiącej i pozostawienie jej otworów w murze oraz informacja o życiodajnych sokach i wierze w moc „pokarmu” płynącego po murze. Wariant ten pozbawiony jest całkowicie historii trzech braci i ich relacji rodzinnych. W powieści Andrića aby ukończyć budowę mostu, Rade za namową „czegoś z toni” („*nešto* progovorilo iz vode”) miał zamurować w filarach rodzeństwo. Poszukiwania odpowiednich bliźniąt prowadzone były w całej Bośni, a gdy je w końcu odnaleziono w odległej wsi, odebrano matce siłą. Podążyła więc za nimi do samego Višegrada, a budowniczy Rade zgodził się na pozostawienie w murze otworów, by mogła karmić swoje niemowlęta. W tej wersji wprawdzie kobieta nie jest poddana wmurowaniu, lecz jej dzieci, ale to powoduje jej uporczywe trwanie przy murze, aż do śmierci całej trójki. Liczba ofiar zakładzinowych tym samym nie ogranicza się jedynie do tych dosłownie zamurowanych.

Legenda ta, podobnie jak wszelkie inne związane z powstaniem i budową mostu, jest powszechnie znana powieściowym nawet najmłodszym mieszkańcom miasta: „Znały je [dzieci przyp. MM] od dawna, podświadomie, jakby je ze sobą przyniosły na świat, podobnie jak zna się modlitwy, nie pomnąc, od kogo się ich nauczyło ani kiedy się je po raz pierwszy zasłyszało” (Andrić, 1956, s. 9). Odniesieniom do podania towarzyszą komentarze narratora, które wskazują wszakże na jego dystans wobec ludowych podań. Świadczy o tym m.in. uwaga nt. sylwetki budowniczego Rade, który w ocenie narratora musiałby żyć sto lat, żeby wybudować na serbskich ziemiach to wszystko, co mu się przypisuje: „Budował go Rade Neimar, który musiał żyć chyba kilkaset lat, skoro zdołał wznieść na serbskich ziemiach wszystko, co piękne i trwałe, legendarny a właściwie bezimienny budowniczy, którego każdy naród wyobraża sobie i chce mieć, gdyż nie lubi zbyt wiele pamiętać ani dla zbyt wielu choćby we wspomnieniu chować wdzięczność” (Andrić, 1956, s. 9). Według Džadżicia jest przykładem mitycznego budowniczego, którego prototypem miałby być Rade Borojević – żyjący za czasów księcia Lazara, konstruktor monasteru Ljubostinja (Džadzić, 1992, s. 122).

Napięcie między racjonalną motywacją zdarzeń a ich mityzacją występuje w powieści Andrića w sposób konsekwentny. Kiedy np. dochodzi do buntu robotników i sabotowania budowy, towarzyszy temu podjęta przez nich akcja (dziś powiedzielibyśmy) „dezinformacyjna”, a oparta na wiedzy o społecznych wierzeniach. Kiedy spiskowcy zaczynają kraść narzędzia i materiały, a wybudowane fragmenty konstrukcji ulegają nocą zniszczeniu,

rozpowszechniają oni informację o działaniach demona – *vili brodaricy* [wila strażniczka przeprawy]:

Tak więc z nastaniem pierwszych jesiennych dni gruchnęła wieść, najpierw pośród wyrobników, a potem w całej *kasabie*, że wila *brodarica* wmieszała się w budowę mostu, burzy i niszczy w nocy, co za dnia zbudują i że z mostu nic nie będzie (Andrić, 1956, s. 35).

Chłopi, którzy w nocy słuchali gęślarza, opowiadali, że wila burzy most, że zapowiedziała Abidadze, że nie spocznie, póki nie zamurują w fundamentach bliźniąt, brata i siostry, imieniem Stoja i Ostoja. Wielu zaklinało się, że widziało sejmenów wałęsających się po wsiach w poszukiwaniu takich dzieci. (Sejmeni istotnie zaglądali do wsi, nie szukali jednak dzieci, lecz z rozkazu Abidagi węszyli i zasięgali języka wśród ludzi, żeby się dowiedzieć, co to za jedni owi nieznani sprawcy, co burzą most) (Andrić, 1956, s. 36).

W tej części powieści pojawia się też historia Ilinki, samotnej niemowy, której losy połączone zostały z legendą o wmurowaniu dzieci. Kobieta ta miała wydać na świat nieżywe bliźnięta, które „baby” ze wsi pochowały w sadzie. Nieszczęśliwa matka nie chciała uwierzyć, że zmarły podczas porodu; w końcu zmęczeni jej pytaniami mieszkańcy powiedzieli jej, że dzieci zabrano do *kasaby*. Odtąd kobieta krążyła wokół mostu w przekonaniu, że je wmurowano. Odpędzana, rozdzierała koszulę pokazując swoje nabrzmiałe od nadmiaru mleka piersi i podchodzące krwią brodawki. Oblęd matki, która straciła dzieci, potrzebował dla siebie formy narracyjnej, której dostarczył jej folklor. Ostatecznie mieszkańcy miasta zaakceptowali obecność kobiety, pozwolili jej żyć na budowie i nazwali ją głupią Ilinką. A oparte na plotce wykorzystanie pogłoski o wmurowaniu dzieci jako świadectwa lojalności robotników, nie oznaczało jednak końca problemów. Ich przywódca został zdradzony i poddany torturom, a że nie wydał swoich współtowarzyszy, skazano go na śmierć przez wbicie na pal. Jego agonii towarzyszyła drwina ze strony oprawców: „Radisawie, górska wilo, (...) Czemuż nie zrywasz mostu?” (Andrić, 1956, s. 57).

Jak wspominałam, Andrić wykorzystał w swej powieści również motywy z legendy o *Crnim Arapinie*, „wmurowanym” w środkowym filarze mostu. W świecie przedstawionym do tragedii dochodzi po trzech latach pomyślnej budowy⁹. Opis zdarzenia poprzedza uwaga o konieczności poniesienia ofiary, by mogła być ukończona wielka budowa (Andrić, 1956, s. 71). Otóż, gdy kończono środkowy filar, na którym miała wspierać się *kapija*, podczas przenoszenia kamiennego bloku rozluźniają się liny i głaz spada na Araba (pomocnika budowniczego Antonije rodem z Ulcinja), który wkrótce umiera. Dziwnym zbiegiem okoliczności kamień trafia na przewidziane dlań w konstrukcji miejsce, a (zgodnie z podaniem) w miejscu śmierci

⁹ W tekście pojawiają się odwołania do motywów związanych z ofiarą zakładzinową podkreślające zależność (nie)powodzeń budowy z legendami. Wraz ze wzmianką o dłuższym okresie pomyślnym dla budowy i robotników, którzy zgodnie z umową otrzymywali teraz zapłatę i przydział żywności, pojawia się wspomnienie Ilinki, która „zimą zniknęła bez wieści”: „Wszyscy otrzymywali zapłatę i przydział żywności: mąkę i sól. Toteż wszystko szło szybciej i sprawniej niż za czasów Abidagi. Zniknęła też głupia Ilinka, przepadła gdzieś w zimie bez wieści. Budowa rosła i rozszerzała się.” (Andrić, 1956, s. 69).

robotnika kryje się ogromna komnata, będąca siedzibą czarnego Araba – każdy komu się on pokaże umiera (Andrić, 1956, s.10).

Crni Arapin należy do figur pamięci wspólnych dla bałkańskiego, śródziemnomorskiego, a może nawet uniwersalnego kontekstu. Ukształtowała się ona w folklorze na długo przed podbojem Bałkanów przez Turków osmańskich, kiedy to została zrewitalizowana w postaci Turka, a później Arnauta (Ćulavkova, 2009). W wierzeniach bałkańskich *Crni Arapin* występował jako symbol i synonim demona świata podziemnego (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970, s. 15). Społeczno-kulturowe i historyczne interpretacje pojęcia tej postaci są tak zróżnicowane, że właściwie moglibyśmy nazwać to pojęcie arabeską wielobarwnych odniesień (Ćulavkova, 2009). Z uwagi na warstwę symboliczną *Crni Arapin* występuje w powieści jako obcy, uosabiający archaiczne energie kosmiczne i chtoniczne (Ćulavkova, 2009, s. 42). Kreacja tej postaci odpowiada logice binarnej charakterystycznej dla semantyki mitologicznej fabuły, np. góra – dół, czarne – białe, które z czasem „obiektywizują się” uzupełnianie przez najprostsze współzależności np. niebo – ziemia, dzień – noc (Mieletyński, 1981). Demony świata podziemnego są czarne, kamienny blok uśmierca czarnoskórego budowniczego, a *Crni Arapin* od tego momentu symbolizuje świat podziemny. Znaczenie ma również fakt „zamurowania” tej postaci w środkowym filarze, który stanowi wertykalny element konstrukcji, symbolizujący połączenie nieba, ziemi i podziemia. Jednocześnie znajduje się na samym środku mostu, ma za zadanie podtrzymywać *kapiję*, a więc znajduje się w centralnym miejscu, swoistym *axis mundi*, gdzie dochodzi do opanowania chaosu poprzez złożenie ofiary zakładzinowej. Według Petara Džadżicia w scenie „zamurowania” tej postaci możemy rozpoznać cztery podstawowe elementy mityczno-rytualne: (1) osadzenie ofiary w fundamencie konstrukcji, (2) osadzenie ofiary w dolnej części środkowego filaru, (3) chtoniczny znak ofiary symbolizowany przez kolor czarny i przywaloną przez kamień dolną część ciała; (4) włączenie tylko dolnej części ciała, uznawanej za coś „niższego”, co odtąd będzie symbolizować obecność przedstawiciela obszaru podziemnego (Džadżić, 1992, ss. 107-110).

Losy Ilinki, Radisava i Arapina przeplatają się w narracji o budowie mostu i są kluczowe w interpretacji obecności toposu ofiary zakładzinowej w powieści. Radisav i *Crni Arapin* pełnią rolę ofiary zakładzinowej na różnych etapach budowy mostu, Radisav ginie niejako „zamiast dzieci” w czasie wznoszenia fundamentów, podczas gdy krew drugiego przelana w trakcie budowy centralnej części mostu stanowi ostatni etap obłaskawiania rzeki. Konstrukcja tych postaci w połączeniu z licznymi komentarzami narratora na temat relacji legendy i rzeczywistości w sposób jednoznaczny wskazuje na metarefleksję nad myśleniem mitycznym.

Andrić prowadzi dialog z twórczością ludową, zależnościami literatury, przekazu ustnego i wierzeń, wskazując przy tym możliwe źródła ludzkich fantazmatów (Milošević, 1976, s. 11). Wykorzystuje legendy i podania jako podstawę modelu narracyjnego, pozwalającego na wędrówki w czasoprzestrzeni, wykorzystuje je również do konfrontacji historycznej i legendowej prawdy, uniwersalnego i lokalnego kontekstu. Demitologizuje ludowe podania zgodnie z myślą wyrażoną w tekście *Znakovi pored puta* [Znaki przy drodze]: „jedna legenda więcej – jedna prawda mniej” (Nemec, 2016, s. 252). Andrić z jednej strony umniejsza czy wręcz odrzuca przekaz legendy, z drugiej zaś wykorzystuje jej kluczowe elementy, dokonując remitologizacji. Z legendy o moście przejmując przede wszystkim jej mityczny rdzeń: przekonanie o konieczności poniesienia ofiary i jej zamurowaniu w fundamentach budowli (Džadzić, 1992, s. 125). Wprawdzie okoliczności poniesienia ofiary i aktorzy biorący udział w rytuale nie są tożsame w legendzie i rzeczywistości literackiej, jednak sama ofiara i irracjonalne motywacje już tak. Z jednej strony ludzie wierzą w legendę o zamurowaniu, powtarzają ją, boją się interwencji nadprzyrodzonego. Z drugiej natomiast ci, którzy nie wierzą w istnienie wiły, wykorzystują moc legendy do własnych celów. Petar Džadzić zauważa, że integracja [mitu] z rzeczywistością dokonuje się tu „pod maską” przypadku („w niepojęty sposób”, „dziwnym zbiegiem okoliczności”), gdyż Andrić pokazując ofiarę z człowieka jako dzieło przypadku właśnie, nie pozbawia go mocy właściwej archaicznym rytuałom ofiarniczym (Džadzić, 1992, s. 243). Motywacja zdarzeń w świecie przedstawionym obejmuje więc dwa porządki: racjonalny przyczynowo-skutkowy i paralelny mityczno-legendowy. Nie dochodzi np. do zamurowania dzieci, ale w to miejsce wprowadza się inne postaci. Džadzić wskazuje na zbieżność imion Rade (Neimar) i Radisav potwierdzającą regułę wyznaczenia jednej ofiary w miejsce innej (Džadzić, 1992, s. 245). Nieracjonalne pojawienie się ofiary w świecie przedstawionym pokazuje, jak mit determinuje jej kształtowanie: nie tylko istnieje w świadomości ludzi, ale także wciąż powraca w sprzyjających ku temu okolicznościach. Owe powroty i powtórzenia stanowią wręcz ontologiczną regułę powieści, a narrator przejmuje rolę improwizującego pieśniarza. W powieści występują odwołania do legend na różnych poziomach¹⁰, sama jej kompozycja zawiera powtórzenia charakterystyczne dla pieśni epickich, natomiast w całej tkance powieściowej widoczne jest cykliczne splątanie elementów

¹⁰ Petar Džadzić wyróżnił kilka poziomów wykorzystania motywów mityczno-legendowych u Andrića: (1) bezpośrednie wprowadzenie motywów z legend, opowieści, pieśni epickich, ballad itp., (2) mityczność jako wskazówka zawarta w metaforycznej aluzyjności lub zbieżności obrazu, który w przeciwnym razie nie miałby bezpośredniego mitycznego znaczenia, implikowanie mityczności obrazu, (3) mityczność jako źródło niezwykłych okoliczności i powiązań, (4) mityczność jako źródło cyklicznej organizacji czasu w przeciwieństwie do linearnej, (5) mityczność jako źródło zbiegów okoliczności, które często nazywane są "niezrozumiałymi" i "niezwykłymi" (Džadzić, 1992, s. 56).

mitycznego świata z rzeczywistością literacką. Ilustruje to m.in. interesujący nas tu topos ofiary zakładzinowej (Džadzić, 1992, s. 29).

W powieści topos wmurowania wprowadzany jest kilkakrotnie jako znaczący element wierzeń ludowych i, jeśli uznać Višegrad za metonimię Bośni, jako element kulturowego obrazu regionu (Nemec, 2016, s. 234). Predrag Palavestra, powołując się na twórczość Andricia, przedstawia „trzeci świat” [Bośnię] jako przestrzeń, która nie jest Wschodem ani Zachodem (konfrontującymi się na bałkańskim obszarze) i nie stoi z nimi w sprzeczności, lecz rządzi się własnymi prawami, co powoduje, że zasady „uniwersalnej historii” nie mają tu racji bytu (Палавестра, 1992, s. 56). Człowiek żyjący w tej przestrzeni funkcjonuje na krawędzi dwóch światów, które dobrze zna, ale nie jest w stanie ich do siebie zbliżyć (Палавестра, 1992, s. 57).

Śladami (legend o) zamurowanych w moście na Drinie – Višegrad Andricia

W poszukiwaniu śladów toposu wybrałam się do miejsca, z którym związana jest pieśń źródłowa – do Višegradu, miasta znajdującego się obecnie w granicach Republiki Serbskiej, jednego z *entitetów* Bośni i Hercegowiny. Szczególnie zależało mi na ustaleniu, czy legendy o wmurowaniu są mieszkańcom znane i czy są obecne w narracji o mieście. Spotkanie z mostem rozpoczęło i zakończyło mój pobyt w tym miejscu. Zaraz po przyjeździe do Višegradu pospiesznie przemknęłam po moście w strugach deszczu, traktując go jako dogodny szlak komunikacyjny. Później obserwowałam go z tarasu domu, w którym mieszkałam, jak również podczas spacerów po mieście. Budowla jest monumentalna i idealnie wpisuje się w pejzaż (il. 1), jej majestatyczność podkreślają góry, barwa i nurt wody oraz spacerujący ludzie, którzy na tle mostu wyglądają jak prawie niewidoczne powoli poruszające się punkty (il. 2).



Il. 1 i 2. Most na Drinie w Višegradzie. Fot. Marzena Maciulewicz, 2024.

Most został wybudowany według projektu wiodącego tureckiego architekta Sinana Mimara Kodży/Hodzy z inicjatywy Mehmeda Paży Sokolovicia w latach 1571–1577 (Čelić & Mujezinović, 1998). Przetrwiał liczne powodzie i rekonstrukcje po zniszczeniach dokonanych w wyniku działań prowadzonych podczas I i II wojny światowej. Od 2007 roku jest wpisany na listę światowego dziedzictwa UNESCO¹¹. Na lewym brzegu Driny, przy wejściu na most, znajduje się wzniesienie i droga prowadząca do Sarajewa, druga strona mostu prowadzi do centrum miasta. W okolicach przeprawy od strony miasta znajduje się hotel Višegrad i pomnik Ivo Andrića autorstwa sarajewskiego artysty, wzniesiony po otrzymaniu przez pisarza nagrody Nobla. Natomiast naprzeciw wejścia na most rozciąga się plac upamiętniający poległych wojowników (*Trg palih boraca*) z pomnikiem obrońców Republiki Serbskiej (*Spomenik braniocima Republike Srpske*), przypominający o wydarzeniach wojny w latach dziewięćdziesiątych¹². Plac, przy którym wcześniej znajdował się dworzec, pełni obecnie różne funkcje usługowe i komunikacyjne (il. 3).



Il. 3. Plac przed kamiennym mostem w Višegradzie. Fot. Marzena Maciulewicz, 2014.

Dla mieszkańców most jest miejscem spotkań i imprez lokalnych, stanowi obowiązkowy punkt codziennych spacerów i cel sam w sobie.

¹¹ Mehmed Paša Sokolović Bridge in Višegrad, UNESCO World Heritage List, <https://whc.unesco.org/en/list/1260>, dostęp 16.03.2024.

¹² Višegrad pełen jest śladów dawnych konfliktów i zbrodni. O wojnie lat 1992-1995 przypominają zniszczone i opuszczone domy oraz cmentarze wypełnione nowymi nagrobkami.

Podczas pobytu w Višegradzie niemal codziennie uczestniczyłam w tych praktykach, nierzadko w towarzystwie mieszkańców, którzy dzielili się ze mną swą wiedzą o Višegradzie i osobistymi wspomnieniami. Kobieta w średnim wieku wspominała, że w jej czasach szkolnych uczniowie obowiązkowo odbywali po lekcjach rundę po moście, natomiast, gdy będąc na studiach wracała do domu, celowo wysiadała po drugiej stronie rzeki, żeby najpierw przejść przez most. Codziennie obserwowałam trzech starszych mężczyzn dyskutujących i spacerujących po moście tam i z powrotem. Czasem pojawiały się też pojedyncze osoby czy pary spacerujące i fotografujące się na moście. Niestety sama nie miałam okazji tego doświadczyć, ale od mieszkańców i z materiałów promocyjnych dowiedziałam się, że most jest także miejscem organizacji lokalnych wydarzeń o charakterze kulturalnym, artystycznym, integracyjnym, sportowym, tutaj organizowane są skoki do wody, zawody, targi lokalnego rękodzieła i produktów gastronomicznych.

Most stanowi część tzw. dużego koła, trasy prowadzącej wzdłuż obu brzegów rzeki i przez oba mosty rozciągnięte nad Driną¹³. Podobnie jak elementy świata mityczno-legendowego przeplatają się z rzeczywistością literacką w powieści Andricia, elementy powieści przeplatały się w narracjach mieszkańców z ich doświadczeniami. Punktami odniesienia w nawigowaniu w miejskiej topografii stają się zarówno obiekty przyrodnicze, miejsca historyczne, jak i obiekty lub miejsca zdarzeń kluczowe dla bohaterów powieści *Most na Drinie*. Most stanowi idealne miejsce, żeby opisać wędrówkę Faty w orszaku ślubnym do pobliskiej wioski Nezuci czy legendę o Marku Kraljevicu, przeskakującym na swym koniu Drinę, oraz żeby zlokalizować dom Lotiki. Nad miastem góruje cmentarz, na którym pochowana ma być kobieta, której losy stanowiły inspirację dla postaci Rifki z opowiadania *Ljubav u kasabi* [Miłość w kasabie]. Nie brakuje również odniesień do miejsc związanych z samym pisarzem, jak dom, w którym mieszkał, czy szkoła, do której uczęszczał. Wszystkich moich towarzyszy spacerów pytałam o znajomość legend związanych z mostem i z miastem. Ta o wmurowaniu była wprawdzie powszechnie znana (niektórzy znali również pieśń *Zidanje Skadra*), ale nikt jednak nie wspominał o tym spontanicznie podczas rozmowy o moście lub spacerze po mieście, za główny punkt odniesienia służyła im powieść Andricia.

Obecnie Višegrad jest miastem Andricia, na co wskazują nie tylko narracje mieszkańców, ale też liczne znaki w przestrzeni miejskiej: pomniki (il. 4 i 5), tablice, graffiti

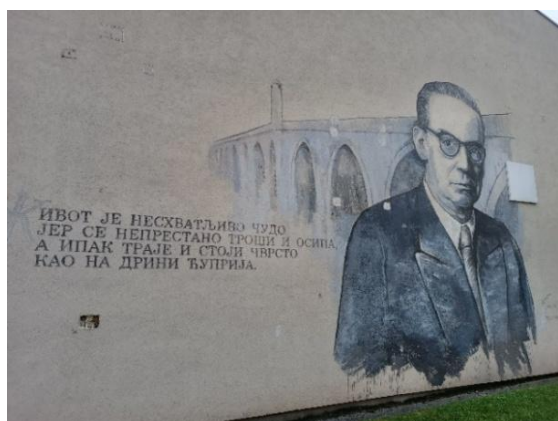
¹³ W 1988 roku wybudowano nowy most, który obecnie jest otwarty dla ruchu kołowego. Gdy w miejscu obecnego Andrićgradu było jeszcze centrum sportowe, trasa wiodła od głównej ulicy, wzdłuż Rzavu, wokół półwyspu i następnie brzegiem rzeki (wciąż po ten samej stronie) do mostu tam i z powrotem, potem do głównej ulicy, która zaczynała się na placu przy moście.

(il. 6 i 7). Punktem kulminacyjnym czyniącym Višegrad dosłownie miastem pisarza było utworzenie Andrićgradu¹⁴ w miejscu dawnego centrum sportowego.



Il. 4. Pomnik Andrića w Andrićgradzie. Fot. Marzena Maciulewicz, 2024.

Il. 5. Pomnik poświęcony Andrićowi wzniesiony w okolicach mostu po otrzymaniu przez pisarza Nagrody Nobla. Fot. Marzena Maciulewicz, 2024.



Il. 6. Andrić i most w przestrzeni miejskiej. Po lewej cytata: *Život je neshvatljivo čudo, jer se neprestano troši i osipa, a ipak traje i stoji čvrsto kao na Drini ćuprija* [Życie jest niepojętym cudem, nieustannie trwonione i niszczone, a jednak trwa i stoi mocno jak most na rzece Drinie.] Fot. Marzena Maciulewicz, 2024.

Il. 7. Mural na terenie hotelu Višegrad przedstawiający dzieła Iva Andrića. Fot. Marzena Maciulewicz, 2024

¹⁴ Andrićgrad to kompleks architektoniczny zlokalizowany na półwyspie między rzekami Drine i Rzav w Višegradzie. Powstał w latach 2011–2014 z inicjatywy reżysera Emira Kusturicy. Obecnie jest jedną z atrakcji turystycznych Višegradu. Zob. <https://visegradturizam.com/atracije/andricgrad/>, a także (visegradturizam, 2019a). Do tej pory pobyt w Višegradzie kończył się na spacerze mostem (zob. Turizam TV, 2018). O Andrićgradzie jako kontrowersyjnym projekcie architektoniczno-ideologicznym (zob. Karčić, 2016).

Most jest nierozzerwalnie związany ze wspomnieniami i codziennymi praktykami mieszkańców, postrzegany jako symbol miasta niezaprzeczalnie pozostaje jedną z atrakcji turystycznych. Interesowało mnie, czy część narracji o moście i mieście, prezentowanej zwiedzającym, stanowią również legendy (co ma miejsce na twierdzy szkoderskiej), a jeśli tak, to czy obecny jest wśród nich motyw ofiary zakładzinowej i w jakiej wersji. Przeanalizowałam materiały dostępne w Internecie, broszury turystyczne dostępne w lokalnym punkcie informacji turystycznej, obserwowałam zwiedzających, jak również skorzystałam z usług lokalnego przewodnika turystycznego.

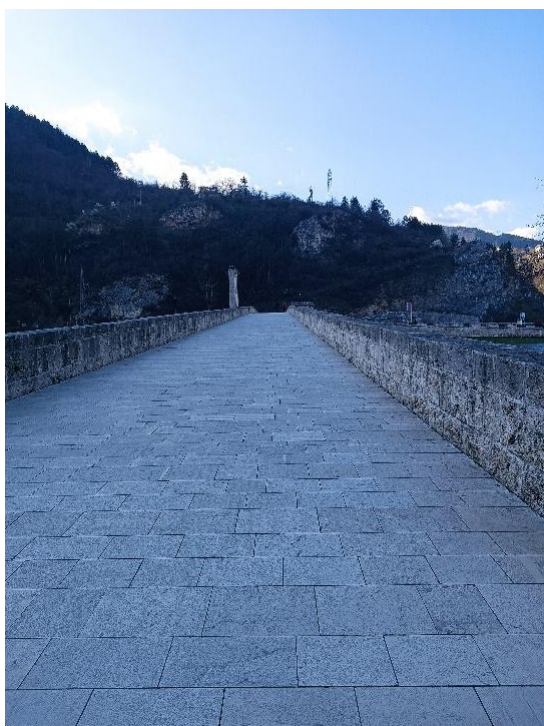
Na stronie organizacji turystycznej miasta (*Turistička organizacija Višegrad*) w zakładce „Legendy” znajduje się jedna z niewielu wzmianek o ofiarach zakładzinowych – Stoji i Ostoji. Na wstępie znajduje się cytat z *Mostu na Drinie* Andricia: „Narod pamti i prepričava ono što može da shvati i što uspe da pretvori u legendu. Sve ostalo prolazi mimo njega bez dubljeg traga, sa nemom ravnodušnošću bezimenih prirodnih pojava, ne dira njegovu maštu i ostaje u njegovom sećanju” (Andrić, 1956, s. 27). Przytoczony tekst zatytułowany *Legenda o Stoji i Ostoji* to skrócona wersja legendy i opisu okoliczności związanych z budową mostu z powieści. Zawiera informację o fundatorze i głównym budowniczym mostu, ingerencji wiły, poszukiwaniach i zamurowaniu bliźniąt oraz wierzeniu w uzdrowicielską moc białego płynu spływającego po murze w miejscu zamurowania (zob. *Skraćeni tekst...*, 2024). Poza interesującą nas legendą, na stronie znajdują się również legendy o Facie, wieży Marka Kraljevicia, o starym grodzie Dobrun oraz przekaz na temat powstania naskalnych piktogramów w okolicach Višegradu we wsi Žlijeb. Niektóre z nich, podobnie jak legenda o Stoji i Ostoji stanowią skróconą wersję legendy z powieści *Na Drini ćuprija*.

Broszura informacyjna dla turystów oraz inne materiały dostępne online nie zawierają wzmianki o toposie (Dacešin, 2023; visegradturizam, 2019b). Publikacja bogata w materiały wizualne, wydana w różnych językach¹⁵ zachęca do odwiedzin zdjęciem mostu na okładce i hasłem „Małe miasto na wielkie wakacje”. Zawiera podstawowe informacje o mieście, moście (bez wzmianki o legendzie, ale z tłumaczeniem napisu na tablicach umieszczonych na moście), Ivo Andriciu, Andrićgradzie, rzece Drina, pomniku *Stari brod* (Спомен комплекс Стари брод), monastyrze Dobrun położonym dwanaście kilometrów od Višegradu, kompleksie uzdrowiskowym Višegradska Banja, gdzie znajdują się *hamamy* wybudowane w XVI wieku, oraz o najważniejszych obiektach sakralnych (dwie cerkwie i dwa meczety). W opisie nie zabrakło również praktycznych informacji o atrakcjach wodnych (rejsy łódkami po rzece,

¹⁵ Analizuję broszurę informacyjną opublikowaną w języku serbskim (cyrylicą) i angielskim w jednym. Została wydana co najmniej po 2014 roku ponieważ zawiera informacje o Andrićgradzie otwartym właśnie w tym roku.

s pływy kajakiem i na SUP-ie), wspinaczce górskiej, ofercie gastronomicznej i noclegowej wraz z najważniejszymi kontaktami.

Moje obserwacje ruchu turystycznego były ograniczone przez wzgląd na porę roku. Pojawiłam się tam w połowie marca, przed sezonem turystycznym, który według mieszkańców zaczyna się w kwietniu. Notuje się wprawdzie większy ruch w weekendy, ale deszczowa pogoda zniechęciła potencjalnych zwiedzających. Z drugiej strony jednak miałam niepowtarzalną okazję obserwowania widoków, które w sezonie raczej się nie zdarzają, m.in. pustego mostu i pustych uliczek Andrićgradu. Było to również możliwe dzięki wyłączeniu z ruchu kołowego kamiennego mostu w latach 80. W ciągu dnia na moście nie było więc tłumów (il. 8), choć co chwilę przechodził pospiesznie ktoś z mieszkańców. Czasami obserwowałam nielicznych turystów, pary rozglądające się i robiące zdjęcie (przy tablicy, na *sofie* i z mostem w tle), może dwa razy spotkałam grupę zwiedzającą miasto.



Il. 8. Most na Drinie. Fot. Marzena Maciulewicz, 2024.

Il. 9. Most na Drinie otwarty dla ruchu kołowego. Autor: Ibrahim Kljun.

Źródło: JU Narodna biblioteka „Ivo Andrić” w Višegradzie

Podczas pobytu w Višegradzie sama wcieliłam się zatem w rolę turystki. Spotkałam się z profesjonalną przewodniczką, która w sezonie oprowadza po mieście zarówno grupy zagraniczne, jak i lokalne, co trwa około godziny. O 15.30 zaczynamy od mostu i idziemy do Andrićgradu. Zazwyczaj wycieczki zwiedzają jeszcze budynek dawnej szkoły Andricia, ale poza sezonem dostęp jest ograniczony.

Spotkałyśmy się pod hotelem Višegrad i przeszłyśmy w stronę mostu. Stojąc tam, wskazywała kolejne punkty i opowiadała o Starym Višegradzie, wieży Marka Kraljevića, Dobrunie, obiektach sakralnych, kamieniu z Banji, z którego zbudowany jest most (dzięki temu odkryto źródła wód mineralnych), potem o Mehmedzie Sokoloviciu (jego dzieciństwie i motywacji wzniesienia mostu w Višegradzie, *danak u krvi* [daninę z krwi]) i budowniczym Sinanie. Nie zabrakło również informacji o okolicznych miejscach i innych atrakcjach (także typowo turystycznych).

Przewodniczka nie wspomniała o legendzie od razu przy okazji referowania historii mostu. Dopiero gdy mogłyśmy obserwować most z daleka, powiedziała, że z jego budową związane są różne legendy m.in. o *Crnim Arapinie* i *Stoji i Ostoji*. Wskazała, która część mostu jest związana z legendą o ofierze zakładzinowej. Jest to część centralna od strony wody, na wysokości *sofy*, gdzie widoczny jest mały otwór i biały osad na murze. Z boku natomiast znajduje się małe okienko i to miejsce wiąże się z legendą o *Crnim Arapinie*. Wspomniała, że Andrić często przyjeżdżał do Višegradu, rozmawiał ze starszymi ludźmi w mieście oraz w okolicach i w ten sposób zbierał opowiadania. W jej ocenie do napisania *Na Drni ćuprija* przygotowywał się około dwudziestu lat. Podkreślała, że Andrić pracował na źródłach historycznych. Gdy pod koniec spotkania (które zakończyłyśmy w kawiarni przy moście) zapytałam ją raz jeszcze o legendy, nie nawiązała ponownie do motywu ofiary zakładzinowej.



Il. 10 i 11. Most na Drinie w Višegradzie widziany z perspektywy wody. Fot. Marzena Maciulewicz, 2014.

Kilka dni później skorzystałam z możliwości zwiedzania miasta z perspektywy rzeki. W słoneczny sobotni poranek (o 11.30) wybrałam się w trzydziestominutowy rejs po Drinie rozpoczynający się i kończący – jakże inaczej – przy moście. W niewielkiej łodzi było nas kilkoro. Kapitan przez dłuższy czas raczył nas opowieścią o mieście, po czym włączył lokalną muzykę. Mówił o fundatorze – Mehmedzie Sokoloviciu, budowniczym o imieniu Rade, który był Serbem, a także o budowie i wpisaniu obiektu na listę UNESCO w 2007 roku. Następnie wraz z przesuającym się pejzażem wskazywał kolejne miejsca i obiekty, kończąc na dłuższej wypowiedzi o Andrićgradzie. Mimo że praktycznie na wyciągnięcie ręki mieliśmy miejsce, które przewodniczka łączyła z legendą o ofiarach zakładzinowych, kapitan zupełnie o tym nie wspomniał.

Podsumowanie, czyli rzecz o marginalizacji

Topos ofiary zakładzinowej nie stanowi współcześnie w Bośni istotnego kulturowo punktu odniesienia. Utwór *Zidanje ćuprije u Višegradu*, który należy traktować w tej przestrzeni jako źródłowy, znajduje się wprawdzie w zbiorze boszniackiej twórczości ustnej, zredagowanym przez Đenanę Buturović, naukowczynię zajmującą się twórczością ustną, jak również w publikacji na temat dwutomowej antologii Kosty Hörmanna, nie jest jednak przedmiotem szczególnego namysłu. Co więcej, topos nie występuje również we współczesnym systemie edukacji, brakuje jego obecności w innych formach literackich i artystycznych. Badania w Višegradzie potwierdziły, że współcześnie informacje o legendach związanych z budową mostu dostępne są w formie zapośredniczonej i że ich źródłem nie są teksty folkloru, lecz powieść Ivo Andrića. Kult pisarza w tym mieście jest niezaprzeczalny.

BIBLIOGRAFIJA

- (b.a). (1863, 19. maja). Даница. *Лист за забаву и књижевност*, 20(IV), Нови Сад.
- (b.a). (1888a). Вишеградска ћуприја, *Восанска вила*, 10, ss. 157–158).
- (b.a). (1888b). Вишеградска ћуприја, *Восанска вила*, 11, ss. 174–175).
- (b.a). (1909/1910). Grad gradio paša Novljanine. *Behar. List za zabavu i pouku*, Sarajevo, X, s. 126.
- Bavčević, U., Maglajić, M. et al. (Red.). (2000). *Andrić i Bošnjaci*. Bošnjačka zajednica kulture „Preporod”, Općinsko društvo Tuzla.
- Andrić, I. (1958). *Na Drini ćuprija*. Svjetlost Prosveta.
- Andrić, I. (1956) *Most na Drinie*. Tłum. H. Kalita. Czytelnik.
- Bejtić, A. (1945). *Sokolovićev most u narodnoj predaji*. W *Sokolovićev most na Drini u Višegradu*, Hrvatska državna tiskara Zagreb – Podružnica Sarajevo.
- Dacešin, R. (2023). VIŠEGRAD | Evo zašto je VIŠE OD GRADA! YouTube. Pabrano 17.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=yO2qnJ2ynCA>.
- Buturović, Đ. (1995). *Usmena epika Bošnjaka. Bošnjačka književnost u 100 knjiga*. Preporod.
- Buturović, Đ. (1976). *Studija o Hormannovoj zbirci Muslimanskih narodnih pjesama*. Svjetlost.
- Buturović, Đ. (1992). *Bosanskomuslimanska usmena epika*. Institut za književnost – Svjetlost.
- Čelić, Dž. & Mujezinović M. (1998) *Stari mostovi u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo-Publishing.
- Džadžić, P. (1992) *Mitsko u delu Ive Andrića: Hrastova greda u kamenoj kapiji*. Naučna knjiga.
- Falski, M. (2022) *Niechciana kultura. Odbudowa i instrumentalizacja dziedzictwa kulturowego w Bośni i Hercegowinie*. WUW.
- Herzfeld, M. (2007) *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*. WUJ.
- Hörmann, K. (1888–89). *Narodne pjesne Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini*, tom I.–II., Zemaljska štamparija.
- Hörmann, K. (1976). *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini*, sabrao Kosta Hörmann 1888–89, Svjetlost.
- Kajan, I. (Red.) (1996). *Brez Bošnjaka ne ima junaka: bošnjačke epske narodne pjesme*. Kajan I. (Red.). Kaj.
- Karčić, H. (2016). Andrićgrad: Hijacking Memories And The New Serb Identity, Historical Dialogues, *Justice, and Memory Network*, Working Papers. 9, 1–6.
- Kilibarda, N. (2009) *Narodsko ili imitativno pjesništvo Crne Gore*. W *Usmena književnost Crne Gore*, (ss. 187–213). CID.
- Kilibarda, N. (1989). *Bogoljub Petranović kao sakupljač narodnih pjesama*. W N. Kilibarda (Red.) *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine*, knj. 1, Lirske, zebrao Bogoljub Petranović. Kulturno naslijeđe Bosne i Hercegovine. (ss. I–XXVIII). Svjetlost.
- Kilibarda, N. (2012). *Klasičnu crnogorsku usmenu epiku treba usaglasiti s Pravopisom crnogorskog jezika*. W Kilibarda N. (Red.), *Studije i ogledi o crnogorskoj usmenoj književnosti*. (ss. 315–324). Institut za crnogorski jezik i književnost.
- Kodrić, S. (2018). Status i identitet bošnjačke usmene književnosti u srpskoj i hrvatskoj usmenoknjiževnoj sakupljačkoj praksi i folkloristici od Vuka St. Karadžića do Luke Marjanovića. *Godišnjak BZK Preporod*, nr XVIII, 119–145.
- Korač, S. (1970). *Andrićevi romani ili svijet bez Boga*. Prosvjeta.
- K’ulavkova, K. (Red.) (2009). *The Black Arab as a Figure of Memory*. MANU.

- Mieletyński, E. (1981). *Poetyka mitu*. PIW.
- Milošević, N. (1976) *Andrić i Krleža kao antipodi*. Slovo ljubve
- Nazečić, S. (1961). *Junačke narodne pjesme*. Svjetlost.
- Nemec K. (2016). *Gospodar priče: poetika Ive Andrića*. Školska knjiga.
- Nodilo, N. (1981). *Stara vjera Srba i Hrvata*. Logos.
- Palavestra, V. (2004). *Historijska usmena predanja iz Bosne i Hercegovine*. Buybook: Sarajevo. Most Art.
- Pitulić, V. (2017). *Grada mosta i žrtveni obred u romanu Na Drini ćuprija Iva Andrića*. W *Most u književnosti, istoriji i kinematografiji: zbornik radova*. Andrićev institut.
- Radoman, A. (2015). *Pregled crnogorske usmene književnosti*. W *Studije o starijoj crnogorskoj književnosti* (ss. 7-32). Matica crnogorska.
- Rizvić, M. (1995). *Bosanski Muslimani u Andrićevu svijetu*. Ljiljan.
- Simmel, G. (2006). *Most i drzwi: wybór esejów*. Oficyna Naukowa
- Skraćeni tekst legende iz romana „Na Drini ćuprija“ (2024). Turistička organizacija Višegrad, Pobrano 14 marca 2024 z <https://visegradturizam.com/legende>.
- Spahić, E. (2018). 130 godina od objavljivanja prvog toma Hörmannove zbirke bošnjačke usmene epike. *Godišnjak BZK Preporod*, nr XVIII, 421-429.
- Škaljić, A. (1985) *Turcizmi u srpskohrvatskom hrvatskosrpskom jeziku*. Svjetlost.
- Turizam TV. (2018). ANDRIĆGRAD - grad koji MORATE obići! YouTube. Pobrano 17.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=4Qlwo62HJFA>
- Visegrad turizam. (2019a). Visegrad Andricgrad promo video. YouTube. Pobrano 17.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=mWS6kH1V5UY>
- Visegradturizam. (2019b). Višegrad na Drini ćuprija promo video 2019. YouTube. Pobrano 17.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=ISWjIYxKDeo&t=43s>
- Букићевић, М. (1906). *Знаменити Срби Мусломани*. Српска књижевна задруга.
- Бован, В. (1976). *Албанске народне баладе*. Тит. Мекули Есад. Јединство.
- Зоговић, Р. (1970). *Црногорске епске пјесме разних времена*. Графички завод.
- Зидање Скадра на Бојани и друге народне пјесме* (1953). Сељачка књига.
- Кнежевић, С. (2017). *Епске народне пјесме*. Vol. 2. W С. Кнежевић & Ј. Пандуревић (Red), *Српска књижевност у Босни и Херцеговини*. Друштво чланова Матице Српске у Републици Српској.
- Кнежевић, С. (2021). *Велики пјевачи поствуковске епохе из Босне и Херцеговине*. Андрићев институт.
- Меденица, Р. (1975). *Наша народна епика и њени творци*. Обод.
- Милошевић-Ђорђевић, Н. (1971). *Зидање Скадра*. W Милошевић-Ђорђевић, Н. (Red.) *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песамаи прозне традиције* (ss. 331–364). Филолошки факултет
- Палавестра, П. (1992). *Књига о Андрићу*. Београдски издавачко-графички завод. Српска књижевна задруга.
- Пандуревић, Ј. (2011). *Фрагменти о српским народним пјесмама из Босне и Херцеговине*. W *Статус српске књижевности у БиХ* (ss. 87-110). Друштво чланова Матице Српске у Републици Српској.

- Пандуревић, Ј., & Кнежевић, С. (2018). *Народне приповијетке и предања. У Српска књижевност у Босни и Херцеговини*. Друштво чланова Матице Српске у Републици Српској.
- Рудјаков, П. (1998). *Историја као роман: Иво Андрић, Меша Селимовић, Милош Црњански, Милорад Павић*. Завод за уџбенике и наставна средства.
- Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*, књ. 2, Епске пјесме старијег времена, скупио Богољуб Петрановић. (1867) Српско учено друштво.
- Српски митолошки речник* (1970). ред. Кулишић Ш., П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. Нолит.

BUŁGARIA. KARMIĄCA ŚMIERĆ

LABIRYNTY WIEDZY

Na gruncie bułgarskim najstarszy pisemny ślad obyczaju wmurowywania ludzi w osnowy wznoszonych budowli pochodzi z XIV wieku i jest to tłumaczony z greki apokryf Pseudo-Prochora *Dzieje Jana*, w którym potępiona zostaje uległość murarzy wobec „diabelskiej” pokusy umacniania budowli za cenę ludzkiego życia. Rzecz jasna wiązało się to z negatywnym stosunkiem Cerkwi prawosławnej do wszelkich krwawych ofiar i magii. Omówiona w utworze dydaktycznym historia wmurowania w ściany konstantynopolitańskiej łaźni dwójki młodych ludzi (Спасова, 2015, ss. 81–82), skazanych w ten sposób na śmierć głodową, przemianę w demony, a w konsekwencji na potępienie, pełni funkcję przestrogi i służy formowaniu ludzkich postaw. Skuteczność magii musiała wszak budzić lęk, skoro jeszcze w XIX wieku unikano przebywania w okolicach trwającej budowy, by nie narazić się na wmurowanie cienia. Potwierdza to krótki opublikowany w Rosji w 1846 roku raport Zacharego Knjażeskiego *Българския поверья* [Bułgarskie wierzenia] (Княжеский, 1846, ss. 204–205), dotyczący praktyk z obszaru bułgarsko-macedońskiego. Wynikać one miały z wiary, że człowiek, którego cień zamurowano, po czterdziestu dniach umrze, a wtedy stanie się duchem opiekuńczym wznoszonej budowli. Inny syntetyczny opis zjawiska wmurowania i jego materialnych śladów daje Efrem Karanow, który w swojej publikacji z 1884 roku odnosi się do słynnego Кадин мост [Kadin most] w południowo-zachodniej Bułgarii, ale szuka też materiału porównawczego w kulturach germańskich oraz pokazuje transgresje obyczaju, np. zwyczaj pochówku zużytych ksiąg liturgicznych w podwalinach cerkwi (Карапов, 1884, s. 134).

Wśród bułgarskich folklorystów panuje dziś zgoda co do tego, że rytuał wmurowania kobiety, by budowla mogła trwać, odwzorowywał już niemożliwe do zrekonstruowania archaiczne wyobrażenia na temat kosmicznego aktu stworzenia. W szczegółach jednak stanowiska się różnią. Według jednej grupy badaczy umocnieniu dzieła ludzkich rąk służyć

miało złożenie krwawej ofiary duchom niszczycielskim (Колев, 1995, s. 260). Według drugiej – magia miała na celu wygenerowanie ducha opiekuńczego budowli (Арнаудов, 1972, ss. 221–244; Арнаудов, 1961, ss. 5–76; Георгиева, 2013, ss. 333–347). Inni w narracji o wmurowaniu kobiety widzieli reminiscencje rytuału przejścia związanego z zamążpójściem i macierzyństwem (Парпулова, 1983, ss. 20–33; Agoston-Nikolova, 1994; Атанасова, 1993, ss. 169–188, di Nola, 2006, ss. 269–274), jeszcze inni – ślady tracko-orfickiego kultu solarnego, a nawet mitologii staroindyjskiej (Николова, 1991, ss. 88–112; Николова, 2008, ss. 9–52; Атанасова, 1993; Моллов, 2002), kolejni – świadectwo synkretyzmu religijnego (Георгиева, 2012; Guéorguieva-Dikranian & Ouzounova, 1998, ss. 121–148), naiwne udosłownienie metafor z kręgu prawosławnego kultu maryjnego (Парпулова, 1990, ss. 28–38) albo dowód psychoterapeutycznego potencjału rodzimego folkloru (Анчев, 2011, ss. 101–156).

W pewien sposób kierunek tym badaniom nadał ich XIX-wieczny inicjator Anton Popstoilow (поп Стоилов / Попстоилов / Стоилов), autor 35-stronicowego studium z 1901 roku *Зазиждане на живи човеци в основите на нови градежи. Фолклорни студии* [Wmurowywanie żywych ludzi w fundamenty nowych budowli. Studia folklorystyczne] (Стоилов, 1901, s. 35). Analizę wariantów ludowych poprzedziło w tym tekście przywołanie poetyckich adaptacji toposu: Caniego Ginczewa *Две тополи* [Dwie topole] (1872), Petka Sławejkowa *Изворът на Белоногата* [Źródło Białonogie] (1873) oraz Petyra Iwanowa *Павле Кьопрюсю на Марица, според народното верование* [Pawle Köprüsü na Maricy, według wierzenia ludowego] (1875). W dalszej części znalazło się omówienie ludowych ballad z obszaru bułgarskiego, serbskiego i greckiego; wariantów arumuńskich, rumuńskich i albańskich. Za miejsce narodzin ballady Stoilow uznał Grecję, a w końcowych partiach tekstu dochodził rodowodu samego zwyczaju składania ofiary oraz ustanawiania dobrego ducha miejsca – *talasyma*. Wymieniał domniemane przypadki upamiętnienia takich aktów (np. kamienne głowy w murze obok Wrót Dupnickich Klasztoru Rybskiego). Szukał pozaregionalnych paraleli w krwawej historii mostów w Pradze i Halle, eposie skandynawskim, obyczajach koczowników arabskich, starotestamentowej opowieści o twierdzy Jerycho, dla której król Achab poświęcił swych synów (1 Księga Królewska 16, 34). Stoilow przypisywał istotne znaczenie łagodzeniu przez lud dawnego okrucieństwa rytuału, omawiał proces substytucji ofiar z żywych ludzi przez ofiary zastępcze (zwłoki ludzkie, fragmenty ciał, cień, posążki, zwierzęta żywe, a potem martwe, kamienne figurki, książki itd.).

Pierwszym, który kontynuował intuicje badawcze Stoilowa był Michail Arnaudow. Jego studium *Вградена невеста* [Wmurowana kobieta] z 1920 roku to najobszerniejsze w swoim czasie opracowanie motywu w folklorze Europy Południowo-Wschodniej (Арнаудов,

1972, ss. 217–460), zawierające pięćdziesiąt pieśni z różnych regionów językowo-kulturowych. Omówieniu ich struktury poetyckiej towarzyszy refleksja nad genezą i procesami migracji motywu w tradycji oralnej, próby stworzenia typologii wariantów narracyjnych oraz określenia semantyki samego obrzędu.

Arnaudow bronił koncepcji wmurowania jako rytuału ustanawiania ducha-opiekuna budowli, a nie jako obrzędu ofiarniczego (*kurbanu*). Wiązał to z ludowym kultem owego ducha (*домакин/домошар, наместник, таласъм, стихия*), któremu składano ofiary pokarmowe (*стопанова гозба*), ale przemilczał fakt, że zwyczaj ten nie obejmował duchów będących kiedyś ludźmi. Przyjmując, że pierwowzoru ludowej poetyckiej narracji o wmurowaniu należy szukać u Greków, Arnaudow podważał możliwość precyzyjnej rekonstrukcji trasy migracji ballady z powodu braku wyraźnie powiązanych ze sobą ogniw pośrednich. W wyniku translokacji motywu z jednego obszaru językowego do innego w poezji i prozie ludowej w procesie amplifikacji, symplifikacji i transformacji powstawały różnorakie warianty pieśni, które ulegały estetyzacji lub estetycznej degradacji, zachowując wszakże elementy konstytutywne (Арnaudов, 1972, ss. 246–301).

Rozpatrując warianty macedońskie i południowo-bułgarskie, Arnaudow dostrzegł swoiste nakładanie się dwu tradycji rytuału: pierwotnej (powoływanie ducha opiekuńczego), i późniejszej (ludowa tradycja *kurbanu*, upamiętniana w cyklach pieśni i podań o ofierze Abrahama). To, co wyrastało z pierwotnego monizmu, zyskiwało w ten sposób pseudoreligijną sankcję umocowaną w tradycji judeochrześcijańskiej i judeoisłamskiej. Dopuszczając eklektyzm ludowego rozumienia świata (w duchu oświecenia nazywanego przezeń „zabobonem”), Arnaudow polemizował zarazem z dążeniami badaczy, by dowartościowywać kultury narodowe za pośrednictwem kryterium piękna i starszeństwa utworu (Арnaudов, 1972, ss. 377–437). Sam szedł w kierunku akceptacji wielobarwnych przejawów ludzkiego talentu, twierdząc, że:

Jeśli greckie wersje budzą zainteresowanie z powodu koncepcji dramaturgicznej i samej oryginalności idei, motywu, bułgarskie przyciągają uwagę familiarną tonacją, głębią współczucia i realizmem opisu, serbskie – epickim rozmachem i kontekstem historycznym, rumuńskie – kolorytem malarskim, który wszakże wykracza poza ramy czystej twórczości ludowej (Арnaudов, 1972, s. 437; tłum. GSG).

Arnaudow opowiadał się tym samym przeciwko wyrokowi Goethego, który odrzucił serbski wariant pieśni jako „barbarzyński”. Sam zaś budował autorytet pieśni bułgarskiej, dowodząc jej humanizmu i głęboko ludzkich walorów.

Taką „usprawiedliwiającą” tendencję Arnaudow ujawnił już wcześniej, w artykule *Митически песни* [Pieśni mityczne], gdzie odwołując się do rzymskich konceptów *lar familiaris*, kładł nacisk na psychologiczny realizm bułgarskich twórców ludowych i ich wrażliwość na cierpienie dwojga bohaterów ballady – wmurowywanej kobiety i jej męża-budowniczego (Арнаудов, 1961, ss. 50–52), co stanowiło przeciwwagę dla okrucieństwa rytuału. Stanowisko Arnaudowa różniło się więc od opinii tych bułgarskich folklorystów, którzy w swoich kompendiach wybierali przemilczenie tego motywu. Czynili to np. idealizujący i chrystianizujący moralność ludu bułgarskiego Dimityr Marinow (Маринов, 1994), czy Christo Wakarelski (Wakarelski, 1965).

Na odrębną uwagę zasługuje ostatni rozdział opracowania Arnaudowa, poświęcony refleksji na temat kariery motywu wmurowanej kobiety w humanistyce europejskiej od czasów romantyzmu oraz jego literackich opracowań. Jako przykłady XIX-wiecznych adaptacji podaje m.in. poemat A. Forstenheima *Manoli, rumanische Vilssage* [Manole, rumuńskie słowo] (1884) oraz tragedię autorstwa Carmen Sylva *Meister Manole* [Mistrz Manole] (1891). Badacz analizuje bułgarskie teksty z okresu odrodzenia narodowego (Ginczewa *Две тополи* [Dwie topole], Sławejkowa *Изворът на Белоногата* [Źródło Białonogiej], Iwanowa *Павле Кьопрюсю на Марица, според народното верование* [Pawle Köprüsü na Maricy, według ludowego wierzenia]) oraz okresu modernizmu (N.D. Jurdanowa balladę *Майстор Манол* [Mistrz Manoł] z 1901 roku, Any Karima opowiadania *Янин извор* [Źródło Jany] z 1903 i *Майстор Манол* [Mistrz Manoł] z 1912, dramat Petko Todorowa *Зидару* [Murarze] z 1902, wreszcie libretto Lubomira Bobewskiego do opery Georgiego Atanasowa *Гергана* [Gergana] z 1917). Tym samym Arnaudow kontynuuje podejście Stoilowa, który uznał za niezwykle istotne zjawisko migracji motywu z kultury oralnej do piśmienniczej.

Powrót do badań nad motywem wmurowanej kobiety nastąpił w folklorystyce bułgarskiej dopiero w okresie reżimu komunistycznego, w warunkach charakterystycznej dla tej epoki presji ideologicznej. Koncyliacyjne interpretacje motywu dał Petyr Dinekow w książce *Български фолклор* [Foklor bułgarski] (1959, 1990). Za Arnaudowem przyjął, iż rytuał ma charakter magii powołującej ducha-opiekuna budowli (Динеков, 1990, s. 410), ale podjął też własną próbę „usprawiedliwienia” miejsca tego motywu w folklorze. Pierwsza z nich, którą – ryzykując anachronizm – nazwałabym postkolonialną, wyraża się w przywołaniu kontekstu „niewoli tureckiej” i ciężkiego losu zniewolonych Bułgarów, którzy w imię wyższych celów musieli sięgać po wszystkie dostępne środki przetrwania zbiorowości (Динеков, 1990, s. 411). Druga, marksistowska, polega na dowodzeniu społeczno-ekonomicznych uwarunkowań motywu, upamiętniającego trudne warunki pracy (Динеков, 1990, s. 410); pojawia się ona w

komentarzu do artykułu kazionnego pisarza Georgiego Konstantinowa *За произхода на някои народни песни* [O pochodzeniu niektórych pieśni ludowych] (za Динеков, 1990, s. 410). Trzecia próba – moralna – wyraża się w uznaniu dla etyki bułgarskiego ludu i realnemu poparciu folklorysty dla tych współczesnych mu pieśniarzy ludowych, którzy potrafili wydobyć głębię dylematów moralnych Manola oraz wszelkie odcienie cierpienia: „Ballada o wmurowanej kobiecie przez wieki cieszyła się zainteresowaniem ludu bułgarskiego, gdyż opowiadała o głębokich przeżyciach i wielkich uczuciach, wystawiała na próbę tradycję i moralność, obowiązek i miłość, wstrząsała z powodu tragizmu ludzkiego losu” (Динеков, 1990, s. 413, tłum. GSG).

Ujęcie dowartościowujące człowieka moralnego w Bułgarze stanowi jawną kontynuację myśli Arnaudowa, który nie utracił autorytetu naukowego, choć po II wojnie światowej oskarżano go o inklinacje faszystowskie i skazano na infamię. Dopiero w 1972 roku doszło do reedycji jego dzieł w wydawnictwie Bułgarskiej Akademii Nauk. Przyczyniło się to do odnowienia zainteresowania naukowców toposem wmurowanej kobiety.

Jednym z pierwszych tekstów, które wyszły spod pióra nowej generacji badaczy był osadzony w strukturalizmie artykuł Liubomiry Parpułowej (po emigracji do USA – Lyubomira Parpulova-Gribble) *Баладата „Вградена невеста” (Кратки бележки относно структурата и семантиката ѝ)* [Ballada „Wmurowana niewiasta” (Krótkie uwagi na temat jej struktury i semantyki)] (Парпулова, 1983). Badaczka opowiada się przeciwko redukowaniu semantyki pieśni do rytuałów budowlanych. Jej zdaniem utwory te należy odczytywać metaforycznie jako zakodowane przesłanie o zaślubinach i narodzinach pierwszego dziecka (Парпулова, 1983, s. 15). Parpułowa interpretuje ten motyw w powiązaniu z mitem drzewa kosmicznego, wyznaczającego oś świata i niosącego obietnicę życia. Jednak w kolejnym artykule z 1990 roku *Към реконструкцията на отношенията между фолклор и религия на Балканите през средните векове (Въз основа на баладата „Вградена невеста”)* [Ku rekonstrukcji stosunków między folklorem i religią na Bałkanach w wiekach średnich (Na podstawie ballady „Wmurowana niewiasta”)] badaczka zmienia punkt widzenia, próbując odczytać balladę przez pryzmat heterodoksyjnej teologii cerkiewno-ludowo-bogomilskiej. Eksponuje przy tym związki udokumentowanej w balladach wyobraźni religijnej ze średniowiecznym *Akatystem ku czci Bogurodzicy* (*Akathistos Hymnos*, V–VI w.), gdzie wobec Maryi stosowane są porównania, epitety i metafory, nawiązujące do semantyki życiodajnych płynów ustrojowych (woda, mleko) oraz do semantyki architektoniczno-budowlanej (Парпулова, 1990, ss. 28–38). Parpułowa wskazuje też na związki motywu pośmiertnej laktacji w balladach z popularną w Bizancjum legendą maryjną o kropli mleka, która spadła na skałę w

grocie betlejemskiej i wciąż się tam reprodukuje jako lekarstwo dla matek cierpiących na niedostatek pokarmu. Maryja to mediatorka między człowiekiem a Bogiem w historii indywidualnego ludzkiego życia, co oddaje symbolika mostu, drabiny, drzewa (Парпулова 1990, s. 32), ale też jest twierdzą i bastionem Kościoła, co wiązane jest z historią Konstantynopola i powołaniem Bogurodzicy (w ikonografii przedstawianej jako bojowniczką) na patronkę miasta (od VI w. [Cameron, 1978, s. 89]). Przekładało się to na kult wizerunków Maryi jako postaci wmontowanej w mury (np. *Нерушимая стена* [Niewzruszona ściana]); w obiegu znajdowały się też monety z figurą Bogurodzicy w geście Orantki, wkomponowaną w twierdzę o 6 kolumnach, z których jedną jest właśnie Ona (Парпулова 1990, 31). Badaczka przedstawia też argumenty na rzecz powiązania bułgarskiego cyklu ballad o wmurowanej niewieście z bogomilstwem, które uznając Marię za naczynie słowa Bożego czynić z niej miało wzór doskonałego wyznawcy i symbol Niebiańskiej Jerozolimy.

Dalej idące hipotezy na temat powiązań motywu wmurowanej kobiety z tradycjami religijnymi ziem bułgarskich, w tym bogomilstwa, sformułowała uprawiająca paranaukę Widka Nikołowa, w artykule z 1991 roku *Тезиси на тема „Вградена невяста”* [Tezy na temat „Wmurowanej niewiasty”] (Николова, 1991). Jej ówczesne przemyślenia powróciły w autorskich książkach *Поради тракийския орфизъм. Три опита в историята на идеите* [Z powodu trackiego orfizmu. Trzy próby w zakresie historii idei] (1999) oraz *Богомилството. Предобрази и идеи. В пътя от Първи до Трети завет* [Bogomilstwo. Praobrazy i idee. W drodze od Pierwszego do Trzeciego Testamentu] (2005, 2008).

Artykuł z 1991 roku ma formę tez. Zdaniem autorki w świetle badań paleobałkańskich i trakologicznych postaci mistrza i jego żony można postrzegać jako personifikację archaicznych królewskich małżonków, tworzących w obrębie orfizmu trackiego diadę bogini-matka i jej syn. Za główne kryterium takiej interpretacji badaczka uznaje dobrowolność lub niedobrowolność ofiary. Według Nikołowej w myśleniu mitologicznym ta pierwsza forma miałaby poprzedzać drugą, a w wierzeniach trackich posiada ona swój zoomorficzny odpowiednik w figurze jelenia, który w okresie przesilenia letniego dobrowolnie wchodzi do świątyni orfickiej, by być złożonym w ofierze i wrócić ponownie za rok (Николова, 1991, s. 91). Podobnie wmurowana kobieta znika i powraca, by karmić dziecko, co pozwala powiązać jej wpisana w strukturę solarno-chtoniczną postać z trackim orfizmem i utożsamiać z wielką boginią-matką. Fakt, że dramat rozgrywa się pośród białych kamieni (są materiałem budowlanym, narzędziem zbrodni, miejscem spływania kobiecego pokarmu), Nikołowa dekoduje w odniesieniu do symboliki solarnej i kamiennych miejsc sakralnych orfizmu, a opozycję dnia i nocy utożsamia z opozycją tworzenie – nietworzenie, kosmos – chaos. W

przypadku ofiary dobrowolnej kobieta (*люба, девойка*) nie przynosi jada i spokojnie przyjmuje swoje miejsce w zaślubinach. Syn-demiurg-mążonek buduje Kosmos, a chaos zostaje opanowany zawsze, gdy w osnowach budowli znajdzie się kobieta-mążonka, której ofiara w ezoterycznym rycie orfickim nie może być w żaden sposób zastąpiona.

Sprawy mają się inaczej w rycie egzoterycznym, dla którego zdaniem Nikołowej charakterystyczna jest ofiara niedobrowolna. Pojawiają się tu epizody niewystępujące w pierwszym wariancie: kobieta niesie jedzenie, wykonawszy najpierw wiele prac gospodarskich; jest matką-karmicielką, zwabioną do zejścia w dół przy użyciu złotego przedmiotu (najczęściej pierścienia), który jako mamidło odgrywa tu rolę właściwą misteriom typu dionizyjskiego. W tym wariancie kobieta płacze/błaga/przeklina lub apeluje do sumienia męża. Nikołowa pisze o orgiastycznym aspekcie takiego rytuału (Николова, 1991, s. 100) i eksponowanej w pieśniach symbolice ofiary pokarmowej (mleko, masło, ser, itd.), a ten wątek prowadzi ją ku sanskryckiej etymologii imion Manuił (człowiek w Rigwedzie) i Manu-ilica (Ila). W mitologii indyjskiej Ila/Ida/Jla to żona i matka ludzkiego rodu, która jest boginią modlitwy i ofiary płynnej, libacji z mleka i masła (Николова, 1991, s. 103). Stąd płynie wniosek badaczki, iż w pieśniach o wmurowaniu mogły przetrwać relikty tradycji hinduskiej. Ale już w pisanej z perspektywy historii idei i wspominanej tu książce *Богомилството. Преобрази и идеи. В пътя от Първи до Трети завем* [Bogomilstwo. Preobrazy i idee. W drodze od Pierwszego do Trzeciego Testamentu] (2005, 2008) Nikołowa rozwija koncepcję bałkańskiej autochtoniczności idei prechrześcijańskich w kulturze tracko-orfickiej, której jej zdaniem Bułgarzy są dziedzicami i twórczymi kontynuatorami. Operując logiką asocjacyjną i cząstkowymi teoriami naukowymi, autorka ujmuje tracki orfizm jako religię rozwijającą się w tym samym czasie co możeszowa i predestynowaną do przygotowania poza światem żydowskim gruntu pod główne idee Nowego Testamentu, jakimi są idee żywego boga i nieśmiertelności duszy. Zdaniem badaczki motyw zamurowanej niewiasty, dekodowany w obrębie tracko-orfickiego systemu wierzeń, to zaadoptowane przez folklor archaiczne wyobrażenie żywej bogini, matki i narzeczonej boga światłości oraz dobrowolnej ofiary, której los jest antycypacją nadprzyrodzonego statusu i ziemskiego losu Chrystusa (Николова, 2008, ss. 44–45).

Autorka łączy mit wmurowanej kobiety z interpretowaną z perspektywy trackiej domniemaną mistyką bogomilską, o której pomimo ogromnej literatury przedmiotu (Гечева, 1997), nadal niewiele wiadomo. Nawiązuje do własnej typologii pieśni o wmurowanej (dobrowolność/niedobrowolność ofiary) i dowodzi jej zasadności, pokazując (niekiedy w oparciu o karkołomne rekonstrukcje) związki z tradycją tracką (ofiara dobrowolna) lub hinduistyczną (ofiara niedobrowolna). Ów stop elementów trackich i nietrackich w pełni

objawił się zdaniem Nikołowej w *Tajnej Księdze bogomiłów*. Twierdzi, że w pieśniach greckich monoteizm tracki (z wiarą w nieśmiertelność człowieka) zostaje w obrazach bogini – matki – ofiary rozchwiany z racji politeistycznej tradycji helleńskiej (z jej wiarą w nieśmiertelność duszy ludzkiej). W sposobie rozumowania Nikołowej ujawnia się dążenie do traktowania toposu wmurowanej kobiety jako funkcjonalnego narzędzia budowania autorytetu trackiej tradycji ziem bułgarskich jako pre-chrześcijańskiej.

W korespondujący w tym tezami sposób rozumują dwie bułgarskie badaczki Newena Georgijewa-Diakranian i Żaneta Uzunowa w wydanym we Francji artykule *La ballade de l'emmurée vive dans le folklore bulgare* [Ballada o kobiecie żywcem wmurowanej w folklorze bułgarskim] (Guéorguieva-Dikranian & Ouzounova, 1998, ss. 121–148). Ten mało znany w Bułgarii tekst zawiera szereg tropów myślowych, które wskazują na zamiar interdyscyplinarnej interpretacji motywu z perspektywy historii mentalności, antropologii strukturalnej, socjologii Durkheima i jego koncepcji sakralnego daru. Autorki prezentują stan badań, a swoje studium stawiają w częściowej opozycji do tezy Arnaudowa, ujmującej narracje o wmurowaniu jako „owoc prymitywnej świadomości religijnej” (Guéorguieva-Dikranian & Ouzounova, 1998, s. 126), mającej na celu stworzenie ducha opiekuńczego budowli. Nawiązują do prac Parapułowej, które dostarczają im argumentów na rzecz weselnej symboliki ballady (izolacja – integracja – tworzenie nowego kosmosu, rodziny) oraz jej odczytań religijnych. Stawiają jednak otwarte pytanie, dlaczego podstawienie postaci kobiecej jako chrystomimetycznej zostaje zablokowane. Oparta na myśli Levi-Straussa analiza bułgarskich tekstów folkloru prowadzi badaczki do wniosku, że ponieważ na poziomie myślenia mitycznego zacierają się różnice między mitem a rytuałem (stają się one dwiema formami wyrażania świadomości mitycznej – werbalną i operacyjną), przedmiotem różnic pozostaje sposób traktowania ofiary. Badaczki za Eleazarem Mieletyńskim przyjmują obraz mistrza murarskiego jako bohatera kulturowego, którego rola polega na ustanowieniu/przywróceniu porządku zarówno na płaszczyźnie natury, jak i kultury. Zaś tak ukontekstowaną rolę kobiety postrzegają nade wszystko jako karmicielską, co jest powiązane z motywem jej śmierci w pieśniach. Zmierzając do określenia specyfiki bułgarskiej ballady w kontekście orfizmu, nawiązują do dokonań trakologii, a zwłaszcza prac Bogdana Bogdanowa i Aleksandra Foła, z których czerpią potwierdzenie dla hipotezy, iż symboliczne rytuały wmurowania można traktować jako echo archaicznych inicjacji w kulcie bogini-matki, a zarazem bogini wody i kamienia.

Iwaniczka Georgijewa w artykule *Вградена невеста. Пример за битово християнство* [Wmurowana niewiasta. Przykład ludowego chrześcijaństwa] (2012) przyjmuje koncepcję Petyra Dinekowa o wpływie panowania osmańskiego na pieśni o

wmurowanej kobiecie oraz założenie, iż wyobraźnię ludową w tym czasie cechowało nakładanie się tradycji chrześcijańskiej i przedchrześcijańskiej, co przybierało ustabilizowane formy w „chrześcijaństwie ludowym” (Георгиева, 2012). Nawiązując do książki Lidii Starewej *Български магии и гадания* [Bułgarskie magie i wróżby] (2007), podejmuje próbę rekonstrukcji sposobu myślenia człowieka przednowoczesnego, uznającego fatalizm i doniosłe miejsce ofiary w jego życiu, toczącym się w obrębie wyobrazonego czasu kolistego. Przywołuje ideę greckiej *kalokagatii* oraz słabo udokumentowany ludowo-chrześcijański przesąd, iż każde piękno i dobro musi być okupione cierpieniem, zaś w ofierze złożone być mogą być tylko istoty doskonałe, pozostaje w zażyłości z Bogiem. Szukając zaplecza biblijnego dla tego poglądu, wiąże go z popularnym w folklorze mitem ofiary Abrahama, ale w odniesieniu do toposu wmurowanej kobiety preferuje myśl Arnaudowa, że jest to akt powołania ducha opiekuńczego budowli. Za typowe dla chrześcijańskiego rytu Georgijewa uznaje reprodukowane w balladzie, a na gruncie bułgarskiej kultury ludowej archaiczne przekonanie, że od ludzi dokonujących aktu twórczego Bóg oczekuje ofiary bez skazy, złożonej mu bez sprzeciwu (Георгиева, 2013)¹. Tak opracowany w folklorze bułgarskim motyw wędrowny, zdaniem idącej śladami Eliadego badaczki, najwięcej mówi o preferowanych przez Bułgarów wartościach: „jedną z najlepszych jego [ludu – uzup. GSG] cech jest to, że potrafi znosić cierpienie z uśmiechem, nie zapominając kim jest, i nie próbując uniknąć swych powinności (nawet, gdy lud nazywa je losem)” (Георгиева, 2012; tłum. GSG). Zdaniem autorki potwierdza to dramat Todorowa *Зидару* [Murarze], ale opowiadanie Radiczkowa *Църковно настоятелство* [Rada parafialna] to już literackie świadectwo rozpadu dawnych norm.

W artykule *Баладата „Вградена невеста“ и връзката и с Коледа в българския народен календар* [Ballada „Wmurowana niewiasta” i jej związki z Bożym Narodzeniem w bułgarskim kalendarzu ludowym] (1993) Ekaterina Atanasowa przywołuje różne koncepcje magii ochronnej, by rzucić nowe światło na pieśni o wmurowanej kobiecie wykonywane w okresie przesilenia zimowego i letniego oraz w momentach wyznaczających początek i koniec prac polowych. Etiologia Bożego Narodzenia wiązana jest z rzymskimi Saturnaliami, utożsamianymi z kolei ze starogreckimi Kroniami (upamiętniającymi utratę władzy przez Kronosa na rzecz Zeusa; świętu towarzyszy odwrócenie ról społecznych), z urodzinami Mitry

¹ W tym tekście Georgijewa umiejscawia mit wmurowanej niewiasty w kontekście europejskich i pozaeuropejskich kultur archaicznych i wiąże z wiarą w ducha opiekuna miejsca. Wg Georgijewej w wiekach XVIII-XIX wmurowywanie nie było już praktykowane. Akt ten (podobnie jako wmurowywanie cienia) powinien być interpretowany jako magiczne tworzenie ducha opiekuna budowli, które opiera się na przekonaniu, że duch istoty zmarłej tragicznie pozostaje w miejscu śmierci (Каранов, 1884) i w nocy pojawia się w postaci ludzkiej lub zwierzęcej.

itp. Punktem odniesienia dla analizy są średniowieczne apokryfy, np. *Cud z Bułgarem* dostarcza argumentów na rzecz powiązania semantyki pierścienia w balladzie z kultem solarnym (Атанасова, 1993, s. 174) i obrzędami bożonarodzeniowymi, których celem jest pobudzenie umierającego słońca do wzrostu (Jezus przejmuje rolę słońca). Autorka szczegółowo omawia związane z przesileniem zimowym zabawy przebierańców – *kukerów*, którym współcześnie z reguły towarzyszą działania prospołeczne, np. zbiórki środków na budowę użyteczności publicznej. Zabawy, w których uczestniczą mężczyźni, mają podtekst seksualny i falliczny (Атанасова, 1993, s. 177), a podczas obrzędowego transwestytyzmu odbywają się symboliczne akty wmurowania niewiasty w celu zachowania jej dla siebie (Атанасова, 1993, s. 178). Atanasowa omawia przypadki omofagii związane z zapoznanymi archaicznymi rytuałami towarzyszącymi relacjom ze starszymi rodu (zabawa w trupa, rozczłonkowywanie go; Атанасова, 1993, s. 178). Nawiązuje do obyczaju powtórnego (po ośmiu latach) pogrzebu u Bułgarów, Macedończyków i Greków (oczyszczone po ekshumacji kości zostają opłukane winem i po nocnej inkubacji w cerkwi ponownie złożone w grobie) oraz anatolijskiego zwyczaju wmurowywania w ściany i podłogi domów oczyszczonych szkieletów przodków (Атанасова, 1993, s. 179). Rytuał ten interpretowany był jako „ponowne narodziny”.

Według badaczki motyw wmurowywania niewiasty zachowuje dualistyczną semantykę pogrzebu jako ponownych narodzin oraz ślubu. W tym kontekście analizuje wykonywane podczas świąt Bożego Narodzenia pieśni o dziewczynie budującej miasto (*Граду мома града* [Buduje dziewczyna miasto]), co symbolizować ma zaślubiny; piętrzenie trudnych warunków intercyzy w efekcie uniemożliwia zawarcie ślubu. Zdaniem Atanasowej pewne światło na balladę rzucają apokryfy o św. Spidonie (12/25.XII), patronie budowniczych, który zaistniał w wyniku homogenezy/autogenezy (Атанасова, 1993, s. 184), a jego łza sprawiła, że rozpadające się naczynie z gliny przyjęło nadawaną mu formę. Koresponduje to z motywem pośmiertnej laktacji wmurowanej kobiety, która w chwili śmierci znajduje się w okresie rytualnej nieczystości po porodzie i jako karmicielka. Kolejne ogniwo to pieśni o ożenku słońca; elementem wiążącym jest w tym wypadku pierścień symbolizujący ruch słońca na sklepieniu niebieskim. Zadaniem kobiety jest zapewnienie płynności tego ruchu, co wiąże się z koniecznością oddania życia.

Ballada o wmurowanej wpisywana jest w krąg solarno-chtonicznych praktyk, które mają na celu pokonanie śmierci przez urodzaj w planie kosmicznym, gospodarczym, społecznym, rodzinnym. Wykonywanie pieśni w okresie przesilenia zimowego to dowód na to, że w sensie eschatologicznym to kobieta wskazuje drogę słońcu i pokonuje chaos, choć w planie społecznym to mężczyzna zostaje ustanowiony główną figurą rodziny. W refleksji

badaczki powraca Eliadowska myśl, że w balladzie śmierć jest równa życiu, ale praktyki *kukerów* wskazują na to, że dla rytuału wystarczająca jest śmierć imitowana.

Stiliana Milkova w artykule *Walled-in Wives, Dragon's Brides, and Wild Fairies: Women in the Bulgarian Folk Tradition* [Wmurowane żony, narzeczone *zmeja* i samodiwy. Kobiety w bułgarskiej tradycji ludowej], (Milkova, 2005) analizuje trzy motywy folklorystyczne: wmurowanej żony, narzeczonej *zmeja* i *samodiwy*. Za Liubomirą Parpułową rozumie balladę jako metaforę zamążpójścia i współustanowienia dzięki ofercie kobiety nowego porządku kosmiczno-społecznego. Autorka interpretuje figurę wmurowanej jako rodzaj żywego zwornika, twórczego i spajającego rodzinę, dom i ludowy kosmos.

Ku rozumieniu rytuału nie jako magii zakładzinowej, lecz jako aktu ofiarniczego zmierzają też autorzy kompendiów *Българска етнография* [Bułgarska etnografia] (Колев, 1995) i *Българска митология. Енциклопедичен речник* [Mitologia bułgarska. Słownik encyklopedyczny] (Стойнев, 1994). Autor pierwszego z nich Nikołaj Kolew mówi o budowlanym rytuale wmurowywania człowieka lub jego cienia, umieszczając go w sekwencji wielu innych zwyczajów murarskich. Interpretuje ten rytuał jako *kurban*, ofiarę składaną siłom chaosu, taką samą jak ofiary zwierzęce. Z kolei w encyklopedii Ananiego Stojnewa motywowi wmurowanej kobiety poświęcony jest mały fragment hasła *жертва* [ofiara], co wydaje się znaczące jako świadectwo klasyfikacji zjawiska, postrzeganego w tym wypadku jako wariant ofiarnych rytuałów magicznych. Choć w bibliografii występują odsyłacze do opracowania Arnaudowa, jego tezy nie są uwzględniane.

W pierwszej części antologii *Български народни балади и песни с митически и легендарни мотиви* [Bułgarskie ballady i pieśni ludowe z motywami mitycznymi i legendarnymi] (1993), opracowanej przez Ludmiłę Parpułową (Парпулова, 1993, ss. 348–363), znalazło się szesnaście ballad o wmurowaniu (pozycje 468–483), które zostały opatrzone zapisem nutowym, informacją nt. źródła i obrzędowej funkcjonalności tekstów w określonych okolicznościach (taniec choro, wieczorynka, żniwa, kiedy rano przynoszą chleb, wielkanocne choro, wieczorynki). Szerszy komentarz do tej grupy ballad znajduje się w przypisach (Парпулова, 1993, ss. 543–548); podana jest tam również krótka „kanoniczna” (Arnaudow, Parpułowa, Talos, Megas, Stoilow, Dinekow, Žirmunskij) bibliografia opracowań. Przywoływana jest syntetyczna wiedza na temat genezy tej grupy ballad (grecka), podmiotu transmisji (дюлгери [budowniczości]) i jej szlaków (1. poczynając od rzeki Strumy na północ, 2. Rodopów Zachodnich i Tracji), imion mistrza i jego żony, lokalizacji i typu wznoszonych przez budowniczych obiektów etc. Komentarz zamyka bogata podmiotowa bibliografia wariantów ballad (Парпулова, 1993, ss. 544–546).

Kilka lat później opublikowany został pod redakcją Eleny Maruszakowej i Weselina Popowa zbiór tekstów folklorystycznych, który prezentuje romskie warianty ballad, legend i gawęd o zamurowaniu w dwujęzycznym bułgarsko-angielskim tomie *Песента за моста. Текстове за културата на ромите в България* [Pieśń o moście. Teksty o kulturze Romów w Bułgarii] (1997). Opublikowane tu teksty (także prozatorskie) *Pieśni o moście* to romska wersja toposu popularnego na całym obszarze historyczno-kulturowym, który autorzy zbioru nazywają regionem bałkańsko-kaukaskim (Марушакова & Попов, 1997, ss. 185–193)². Ich spostrzeżenia badawcze poprzedza krótkie podsumowanie stanu badań nt. toposu w ogóle i omówienie głównych nurtów interpretacji genezy ballady i legend. Całość materiału romskiego, jako „niegrecka”, potraktowana jest w sposób syntetyczny, znoszący wszelkie granice, w tym konfesyjne. Autorzy wiążą to ze specyfiką stylu życia i ruchliwością tej grupy oraz wykonywanymi zawodami (np. muzykantów). Przy wyrazistych różnicach dialektalnych zachowana jest jedność strukturalna narracji, choć zarazem zaskakuje oryginalność i wielość wariacji motywów szczegółowych oraz gawędziarskie zwroty do słuchaczy (dopowiedzenia, życzenia, toasty, wykonywane na melodię pieśni żałobnych, słowa kończące), tendencja do wiązania historii z rzeczywiście istniejącymi, ale oddalonymi obiektami. Lęk przed takimi nawiedzonymi miejscami i zamurowaniem w społeczności romskiej zdaniem badaczy współcześnie gaśnie, ale żywa pozostaje tradycja *kurbanu*. Według Maruszakowej i Popowa zanika też pamięć pieśni wśród Cyganów (np. w Sofii), ale pod wpływem kultury popularnej ożywa zainteresowanie samym motywem wmurowania. Należy dodać, że romskie wersje pieśni cechuje wyrazista tendencja do przerysowywania form świata przedstawionego, np. po ścianach budowli spływa zawsze ciepłe mleko zamurowanej (Марушакова & Попов, 1997, ss. 185–193), jej klątwa sprawia, że budowana cerkiew przekształca się w miejsce żerowania świń (Марушакова & Попов, 1997, s. 74), a uczciwy brat, który nie zlekceważył przysięgi, otrzymuje na powrót swą żonę, która z woli Boga zmartwychwstała (Марушакова & Попов, 1997, s. 148).

Już w XXI wieku Todor Mołłow do największej dzisiaj elektronicznej bazy bułgarskich ballad i opowieści o wmurowanej kobiecie, któremu patronuje portal LiterNet (Молюлов, 2006–2011), włączył m.in. teksty przywołane w antologiach Arnaudowa i Parpułowej, ale nie znalazły się w nim warianty romskie. Zbiór, składa się z samych tekstów pieśni (bez zapisów

² Autorzy posłowia wspominają m.in. istnienie wariantów kurdyjskich, gruzińskich, ormiańskich, gagauskich, jak również współczesne realizacje artystyczne, np. obsypany nagrodami film w reż. Siegieja Paradżanowa (Сергей Иосифович Параджанов / Sergei Iosifovich Parajanov) *Legenda o twierdzy Suramis/Ambavi Suramis tsikhitsa/ Легенда о Сурамской крепости*, 1984.

nutowych); opatrzonych informacją na temat źródła, miejsca i autorstwa zapisu oraz ewentualnej pierwszej publikacji. Reprezentują one ponad sto mikroregionów kulturowych. Swoistym komentarzem do nich jest opublikowany przez Mołłowa w 2002 roku artykuł *Тројица браќа града граѓаха* [Trzech braci gród budowali], w którym analizuje pieśń jako jedną z najbardziej popularnych religijno-mitycznych ballad w folklorze narodów bałkańskich (Мољов, 2002). Zdaniem autora pieśń o wmurowanej nie przywołuje realnych faktów z życia społeczności, lecz mityczne zdarzenia, związane z aktem stworzenia świata, kiedy to Bóg tworzy harmonijny Kosmos, często jest przedstawiany jako piękna budowla (*Мироздание*). Sam Bóg jest to pierwszy „мајстор – строител” [mistrz – budowniczy]. Niezwykle trwałe mity o stworzeniu świata stawały się zdaniem badacza instrumentem wspomagającym pokonywanie kryzysów, np. w okresie przesilenia zimowego. Budowanie nowego porządku było przedstawiane jako wznoszenie nowej budowli (wieży lub mostu), która miała odtworzyć pozrywane związki między światami. Wieża symbolizowała odtworzenie związków wertykalnych (świat dolny, tutejszy, górny), a most – horyzontalnych (obecny i przeciwny świat), zerwanych przez wodę (rzeka, rzadziej morze), a fundamentalnych dla porządku kosmosu. Oto dlaczego wieża i most są charakteryzowane jako „białe”, co wskazuje na związek z innym światem.

Co znamienne *Мајстор – строител / божествения Първостроител* [Mistrz-budowniczy / boski Pierwszy Budowniczy] nosi imię Manół/Emanuel (hebr. Bóg z Nami), które nadawano Jezusowi, by uwypuklić jego związek z Bogiem Ojcem (ikonograficzne przedstawienia Chrystusa Emanuela w wieku dziecięcym, w specjalnym medalionie na piersiach Bogurodzicy) lub na terenach paulicjańsko-bogomilskich Paweł (gr. „mały”, co z kolei jest aluzją do dzieciństwa Jezusa). Według Mołłowa w pieśniach o wmurowanej Manół nosi cechy Boga Ojca, zaś wmurowana – Bogurodzicy, gdyż tak nazywają ją teksty religijne (Невеста, Кула, Крепост, Стълп на Църквата). Fundamenty budowanego przez Ojca świata umacniane są przez Bogurodzicę – jego podstawę, mur, wieżę, twierdzę.

Mołłow wydobywa jeszcze jeden aspekt dramatu – zdradę towarzyszy Manóła, co wiąże z zanikiem (paulicjańskiego) przesłania mitycznego na rzecz aspektu obyczajowego, ewolucją od mitu do poezji. Cnoty bohatera uznaje za próbę przetłumaczenia języka mitu na dziś zrozumiałe kategorie moralne, co pozostaje zdaniem badacza wysiłkiem nadaremny.

Jeśli mamy kontynuować w tym duchu, to trzeba powiedzieć o nim i niezbyt miłe rzeczy - przyjmuje z zimną krwią możliwą śmierć swojej żony, jest gotów uczynić dziecko sierotą, ochoczo wrzuca w fundamenty budowli swój złoty pierścień zaręczynowy, żeby niczego nieświadoma żona weszła do rzeki i została zasypana pośród kamiennych murów... Oto dlaczego zawsze musimy widzieć różnicę między przesłaniem mitu i naszymi

współczesnymi umiejętnościami analizy – gdyż mitologia i folklor nie są jak literatura współczesna, a analiza literacka takiego materiału ma swoje ograniczenia... (Моллов, 2002, tłum. GSG).

Z kolei Anton Anczew w trzecim rozdziale książki *Сянката* [Cień] (2011) analizuje grupę ballad o wmurowaniu cienia kobiety z perspektywy psychologii Jungowskiej, uznając wmurowaną za animę mistrza-budowniczego. Pozostałych budowniczych (młodszych braci Manola) obsadza w roli jego cienia, zaś ich żony w roli cienia żony Manola (Анчев, 2011, s.105). Jak wiadomo, ów cień to negatywna strona osobowości. Anczew próbuje dowieść, że pieśni o wmurowanej mogły pełnić funkcję terapeutyczną u użytkowników kultury ludowej. Tekst jest jednak tylko kompilacją i nadinterpretacją wyrwanych z kontekstu cytatów z prac Junga i jego uczniów (nt. cienia, symboliki budowli, kamienia etc.). Koncentrując się na motywie wmurowania cienia, autor ignoruje rozległy zasób źródeł folklorystycznych dotyczących wmurowania żywca. Estetyzuje istniejący materiał, by przypisać mu moc terapeutyczną w procesie psychicznej inicjacji kobiety (Анчев, 2011, s. 145).

MODUŁ PODSTAWOWY. NIE-MATKA. WERSJA KANONICZNA

Przezroczysta strażniczka cnót

Znamienne, że w kolejnych epokach i nurtach literackich motyw wmurowanej niewiasty stawał się obiektem swoście rozumianego artystycznego recyklingu, który w wielu przypadkach pozostawał w pewnym sensie bezowocny, gdyż charakterystyczna dla folkloru estetyka tożsamości (by posłużyć się funkcjonalnym dla nas terminem Łotmana) długo zachowywała swą moc na gruncie tzw. nowej literatury bułgarskiej i z trudem poddawała się przekształceniom niosącym oryginalną innowację.

Pierwszym bułgarskim pisarzem, który sięgnął po ten motyw, był Cani Ginczew (1832–1894). Dokonał on pewnej reinterpretacji postaci bohaterki, wybierając na nią nie matkę karmiącą (wariant najbardziej popularny na ziemiach bułgarskich) lecz dziewczynę. Swą balladę *Две тополи или неожидана среща* [Dwie topole i nieoczekiwane spotkanie] (1872) oparł na romantycznym motywie miłości, której na drodze do szczęścia stanęły złe siły. Liczący około stu stron wierszowany utwór wpleciony został w tkankę szczupłego tekstu prozatorskiego, pełniącego funkcję swoistej klamry. Okrojona fabuła fragmentów prozatorskich osnuta została wokół motywu wędrowni bohatera, poszukującego braci zaginionych w zawierusze wojny krymskiej. By odpocząć, przypadkiem zatrzymuje się on przy moście, z którym – jak się okazuje – związana jest legenda o narzeczeńskiej parze, straszliwie

dotkniętej przez los. Legendę opowiada mu tajemnicza dziewczyna w bieli, która snuje swą narrację powoli, jakby chciała go zatrzymać w tym miejscu jak najdłużej. Kiedy wreszcie znika, bohater spotyka na moście jednego z poszukiwanych braci.

Wpisana w strukturę utworu ballada o Nenczu i Deszce składa się z 53 części i (jak słusznie zauważył krytyczny wobec niej Arnaudow) motyw wmurowania ludzkiego cienia w osnowy wznoszonej budowli z pozoru ma tam znaczenie marginalne. Zafascynowany folklorem Ginczew był nauczycielem, który za swe powołanie uważał popularyzację wiedzy o kulturze bułgarskiej wsi, ale przefiltrowanej przez myśl oświeceniową, a tym samym wyczulonej na destrukcyjną siłę przesądów. Z pietyzmem dla szczegółu przywoływał więc wiejskie obyczaje (wieczorynki, choro, biesiady, winobranie etc), ale topos wmurowania cienia ulokował nie w sferze ówczesnych praktyk, lecz przesądnych myśli, snów i lęków bohaterów, u których zrodziło się podejrzenie, że mistrz podstępnie wmurowuje ich cienie w osnowy mostu. Gdy Nencza dopada choroba, a nocami nękają koszmary (Гинчев, 1872, ss. 50, 51, 55, 89), uznaje się on za „ofiara mostu” i z tą myślą umiera (Гинчев, 1872, s. 109). Lęk przed замуrowaniem odczuwa też Deszka (Гинчев, 1872, s. 62). Archaiczny topos ofiary zakładzinowej ulega tu zatem racjonalizacji, jako element rzeczywistości mentalnej bohaterów i jako taki ma na nich negatywny wpływ. W zakończeniu utworu Ginczew otwiera jednak możliwość fantastycznej motywacji zdarzeń, gdy tajemnicza i życzliwa strażniczka mostu pozwala się utożsamić z bohaterką poematu, a spotkanie braci wydaje się przez nią zaaranżowane. Nie odnajdujemy śladów recepcji utworu Ginczewa poza krytycznymi uwagami Arnaudowa, który w swoim opracowaniu zaznaczył, że wspomniał o nim tylko z sumienności dokumentalisty (Арnaudов, 1972, s. 447).

Słaby pod względem artystycznym utwór Ginczewa pozostał na zawsze w cieniu poematu Petko R. Sławejkowa *Изворът на Белоногата* [Źródło Białonogiej] (1873), który wszedł do kanonu bułgarskiej kultury narodowej (Кирова, 2008). Sławejkow – poeta, zbieracz folkloru, publicysta, działacz społeczny i polityczny doświadczył w trudnych dla siebie chwilach utraty wiary w sens własnej aktywności politycznej, a w jednym ze swoich wierszy surowo potępił oporny wobec idei wolnościowych naród. Naraził się przy tym na drwiny kolegów po piórze, co tylko pogłębiło kryzys. Poemat o Gerganie jest jednym z pierwszych utworów napisanych przez poetę po tym załamaniu, więc nie bez powodu odebrany został jako jego nowe credo.

Fabula jest prosta. Bohaterka utworu – piękna, pracowita i skromna wiejska dziewczyna – odrzuca oświadczyzny tureckiego wielmoży, który wraz ze swą świtą zawitał w okolicy. Przedkłada ona wiejski świat skromnych potrzeb i czystości serca (ogród, ikony, rodzina,

obyczaj) nad ułudę dostatniego życia w wielkim mieście³. Choć w poemacie Turek okazuje wielkoduszność i pozwala Gerganie pozostać we wsi, intryga lokalnego demona (wiły) sprawia, że bohaterka traci życie z rąk swoich: wypełniający starodawne rytuały magiczne budowniczości czeszą i murowują jej cień w fundamentach wznoszonego źródła i tym samym czynią ją strażniczką tego miejsca. Mimo starań ukochanego by ją uratować, dziewczyna umiera.

Niedowartościowanym przez bułgarskie literaturoznawstwo paradoksem w tym utworze jest to, że dokonany przez Gerganę wybór małego szczęścia jest kontrproduktywny; przynosi jej utratę wszystkiego, włącznie z życiem, a po śmierci czyni więźniarką źródła. Sięgając po topos wmurowanej kobiety, poeta przywołuje mroczny rytuał, by pokazać, że idylliczny świat posiada mroczną stronę i że projekt narodowej sielanki nie jest realny. Gergana umiera, a odprowadzająca ją do grobu wspólnota żałobników pokazana jest jako pogodzona z jej losem: „Rok nie minął/bogu duszę oddała.../ Wieś ją opłakała/ i wszyscy się zebrali,/ każdy świeczkę zapalił... / Dziewczyny uplotły wieńce/ Chłopcy zbili trumnę.../ Jak ją z domu wzięli/ po kolei nosili,/ do ciemnego grobu zanieśli, / zanieśli i tam zostawili (Славейков, 1873, tłum. GSG).

Pełnej skrupulatyzmu rytualności mieszkańców wsi zdaje się towarzyszyć cichy triumfalizm żywych, zdystansowanych już do ciała zmarłej i do jej ducha, wiodącego swe nowe życie-w-śmierci tuż obok źródła. Tylko Nikoła towarzyszy Gerganie, co noc wygrywając na fujarce swą tęskną melodię.

W bułgarskich ludowych pieśniach o wmurowaniu dziewczyny (ale nie matki!) opowieść z reguły na tym się kończy. U Sławejkowa jednak dowiadujemy się więcej o sytuacji Gergany *post mortem*. Widzimy ją w świetle księżyca, jak siedząc przy czeszmie przędzie nić, co bywa interpretowane jako metonimia jej spełnienia w roli kapłanki ogniska domowego (Колева, 2000). Wydaje się jednak, że bohaterka została w ten sposób upodobniona przez poetę do greckiej moiry Kloto, będącej prządką ludzkiego Losu. Tak oto bohaterka Sławejkowa, przed śmiercią tak zwyczajna, pełna lęków i złych przeczuc, przyjmuje swoje mistyczne przeznaczenie wraz z władzą, która z tego wynika. Czyją nić przędzie Gergana? Czy jest to nić życia wspólnoty cerkiewno-ludowej, której tak bardzo nie chciała opuścić? Czy też w ujęciu

³ Sławejkow wkłada w usta Gergany własną wizję modernizującego się wówczas na wzór zachodni Stambułu jako symbolu degeneracji i duchowej śmierci. Jak pisze Żeczew: „Wszystkie wspaniałe odpowiedzi Gergany na kuszące słowa Pasy są *przedkulturowe* i dlatego silne i nie do podważenia, jej moralność *poprzedza poznanie* i dlatego jest całościowa, wszystkie argumenty przeci miastu są do *wiejskie* i dlatego przekonujące. [...] Sławejkow [...] rysuje niegdysiejszy bułgarski raj, w którym jeszcze nie zostało posadzone drzewo poznania, raj pełen czystości, porządku, wierności i obrzędowości, gdzie wszystko się rodzi, rośnie, żyje i umiera błogosławione” (Жечев, 1980, ss. 571–572; tłum. GSG).

Sławejkowa nieszczęście Gergany zapowiada raczej rychły koniec tego „raju”? Nie zostaje to dopowiedziane, a w potocznej recepcji ten aspekt przemiany Gergany redukowany jest z reguły do funkcji ornamentacyjnej. Pozytywnie waloryzowany jest natomiast sam dokonany przez dziewczynę wybór.

Operowe uwznioślenie

W drugim dziesięcioleciu XX wieku poemat Sławejkowa stał się kanwą pierwszej bułgarskiej opery narodowej *Гергана*⁴ [Gergana] (1917). Kompozytor Georgi Atanasow⁵ (1882–1931) wzorował się na XIX-wiecznej późnoromantycznej operze włoskiej. Libretto opracował Ljubomir Bobewski (il. 1), dokonując daleko idących przeróbek pierwowzoru, co ponoć spotkało się z negatywną oceną samego Atanasowa, który nie akceptował trywialnych konceptów językowych Bobewskiego i banalizacji postaci scenicznych (Caraeb, 1976).

Jak wiadomo, tego typu spory wpisują się w historię libretta jako zjawiska międzygatunkowe, które z reguły jest deprecjonowane, podczas gdy dowartościowuje się warstwę muzyczną oper (Walczak, 2014, ss. 89–100). Niedoceniając wielorakich funkcji libretta w procesie interferencji sztuk w szczególny sposób się daje o sobie znać w przypadkach adaptacji wcześniej istniejącego tekstu literackiego. Dlatego warto interpretować je jako świadectwo recepcji pierwotnego tekstu, odwołujące się do gustów, preferencji intelektualnych i emotywnych danej epoki (Walczak, 2014, ss. 89–100). Spojrzenie na libretto Bobewskiego z tej właśnie perspektywy pozwala na pewien wgląd w struktury mentalne odbiorców, które warunkowały entuzjastyczny odbiór dzieła. A było ono, poczynając od 24 października 1917 roku, wielokrotnie wystawiane na deskach sofijskiej opery i scenach pozastołecznych teatrów (Stara Zagora, Jamboł, Burgas, Charmanli, Łowecz, Ruse, Chaskowo, Sliwen, Płowdiw, Plewen), ciesząc się mianem najbardziej bułgarskiej z oper⁶.

Zapewne nie bez znaczenia dla recepcji bywa scenografia, z tak cenionym przez publiczność barwnym etnograficznym dekorum. Inicjując spektakl sceny rodzajowe przedstawiają idylliczną wiejską codzienność, gdzie zdaje się rządzić logika pradawnego mitu,

⁴ Fragmentów opery można dziś słuchać na różnych stronach w Internecie. Zob. (692) onepara "Гергана" - откриване на ФОВИ 2015 - YouTube

⁵ <https://www.operasofia.bg/component/k2/item/2543-strashnata-sadba-na-maestro-georgi-atanasov>

⁶ „Wzruszająca fabuła tej ballady, w której centrum znalazła się czysta patriarchalna miłość Gergany i Nikoły, typowa idylliczna atmosfera starej bułgarskiej wsi, pełnej wobec magii i przesądów, dobrych i złych podziemnych sił, zamieszkujących lasy i polany żmijów i rusałek, a od czasu do czasu odwiedzanej przez paśów i bejów, czerkieżów i kyrdzałich – to jest krąg obrazów i relacji, z którymi liryczny talent mistrza musiał się zmierzyć i rozwinąć w całej jego pełni” (Кръстев, 1976).

tradycji i obdarzonego mocą sprawczą słowa. Odbiorca pozostający w zażyłej relacji z kulturą ludową, reaguje afektywnie już na pierwsze słowa ukochanego Gergany – Nikoły, który tłumaczy dziewczynie swe spóźnienie tym, że był na wyprawie po kamienie na budowę ich wspólnego domu. Leksemy „dziewczyna” i „kamień” prowadzą wyobraźnię odbiorcy ku znanym z folkloru motywom.



Il. 1. Okładka libretta Ljubomira Bobewskiego do opery *Gergana* (1917).

Źródło: Biblioteka Narodowa im. Św. Cyryla i Metodego w Sofii.

<http://digilib.nationallibrary.bg:8082/show-mu?id=304>

Libretto jest wszakże wariacją na temat podszytego romantyczną nastrojowością poematu Sławejkowa. Tok narracji zgadza się początkowo z pierwowzorem: spokojne życie narzeczonych, przyjazd osmańskiego wielmoży, próba uczynienia Gergany faworytą, jej odmowa i wielkoduszna reakcja beja Selima, który akceptuje wybór dziewczyny, a na pamiątkę spotkania poleca wybudować źródło. W tym miejscu fabuła opery zaczyna się oddalać od poematu. Na koniec aktu drugiego dwa odrębne chóry chrześcijan i muzułmanów zgodnie wyśpiewują (każdy w duchu własnej tradycji) słowa podziwu i błogosławieństwa dla Turka. Wprowadza to podniosły nastrój, któremu towarzyszy jednak przemilczana obawa, że równie piękne zakończenie w realnym świecie – gdzie „bardzo dobre nie jest dobre” (Стойкова, 2007, 163; tłum. GSG) – nie jest możliwe. I rzeczywiście, w trzecim akcie widz dowiaduje się, że dobroczynny gest Selima w sposób niezamierzony doprowadził do nieszczęścia. Kiedy Gergana zapada na zdrowiu, wśród przesądnych wieśniaków zaczynają krążyć domysły, że budowniczowie wmurowali jej cień w fundamenty czeszmy (Бобевски, 1917, s. 53). Zgodnie

z przewidywaniami bohaterka gaśnie, o czym w partiach solowych opowiadają jej przyjaciółki, ona sama bowiem już na scenę nie wraca. Nikola zaś na wieść o śmierci Gergany traci zmysły i umiera z rozpaczy.

Libretto, będące świadectwem recepcji poematu Sławejkova przez Bobewskiego (ale i jego postawy komercyjnej), wiele miejsca poświęca aspektom psychologicznym, pokazując lęki Gergany, jej niesamodzielność, mentalne zakorzenienie w świecie ludowych norm, zbanalizowanych wyobrażeń i przesądów („czarny kot na drodze niesie kłopoty”, „ciemność to sfera sił nieczystych”). Odbiorca, którego emocje są pobudzane przez słowo i muzykę, zostaje ukierunkowany na kontemplację tego, co w ludzkim życiu jawi się jako nieuchronne, choć niezawinione, co wynika z wyroków nieubłaganego Losu, ze swoistej predestynacji bohaterów, których „porowate ja” (Taylor, 2007, ss. 19–21) podlega wpływom zewnętrznych wrogich sił. Interesujący nas topos wmurowanej kobiety wspomniany więc zostaje najpierw w partiach solowych Gergany: „Nie, Nikola, idźmy stąd / Jeszcze słyszę słowa babci Weły, / O majstrach co wmurowali / Kobietę w fundamenty mostu... / To prawda, uwierz mi, / Ogrania mnie lęk, lęk straszliwy!” (Бобевски, 1917, s. 23; tłum. GSG).

Po wpływem złych przecuć dziewczyna namawia dziadka Nediałko, by opowiedział jej o wmurowaniach. Przytoczone przez niego historie stają się antycypacją przyszłych zdarzeń. Pierwsza z nich, wyeksplikowana na scenie w formie recytatywu, służy wywoływaniu u odbiorców afektu, niejako zadanego im przez zakorzenioną w folklorze pamięć kulturową; rzecz dotyczy mostu w Kamenowo, który podczas budowy rozpadał się dopóki nie wmurowano weń ofiary – żony najstarszego mistrza:

– No...to...słuchaj. Przypomina mi się Kamenowo. Tam stoi most. Opowiadają, że tam jest kobieta wmurowana w fundamenty. Zaczęli budowę, co za dnia zrobili, nocą się rozpadało... I tak dzisiaj, jutro, tydzień, miesiąc..., a most niedokończony... Powiedzieli, że most chce ofiary – żeby żywego człowieka wmurowali w fundamenty. Zrobili to... Wmurowali żonę starego majstra i most się zachował... (Бобевски, 1917, s. 29; tłum. GSG)

Druga historia wiąże się ze straszliwym losem pięknej córki dziadka Nediałko, wmurowanej w fundamenty młyna:

Kocham cię, Gergano, / jak własne dziecko, / bo przypominasz mi Radkę/ co tak wcześniej odeszła!/
Ona była jak wiotka gałązka/ ale spotkał ją zły los / W młyn Minceza / mistrz wmurował jej cień!/
[...] / Mówią, że stała się wampirem/ moja ukochana córeczka! / Widują ją w białej sukni
/ w białym stroju / Jak podłada księżyc śmiejący się na niebie!... / Ale koniec, nie chcę niepokoić / jej miłych kości;
/ Niech spoczywa w pokoju / Niech się Bóg nad nią zlituje! (Бобевски, 1917, ss. 29–30; tłum. GSG)

Występujący w tym fragmencie wątek pośmiertnej wampiryzacji Rady koresponduje z aluzjami do znanych w folklorze postaci *samodiw* (Георгиева, 2013, ss. 225–256), z kolei sposób mówienia o nich przywołuje asocjacje z wierszem Christo Botewa *Хаджу Димитър* [Hadzi Dimityr], gdzie towarzyszą one umierającemu junakowi (odziane w biel, księżyc...

uśmiechnięty). Od tego momentu poczynając, Gergana – osoba przypominająca starcowi jego córkę Radę – wydaje się predestynowana do tego, by stać się kolejnym duchem w bieli, *samodiwą* pląsającą w świetle księżyca, którą lud traktowałby z respektem. Taki właśnie obraz dziewczyny staje przed oczyma ogarniętego w chwili śmierci oblędem Nikoły (Бобевски, 1917, s. 62). W tej scenie muzyka do baletu rusalek jest uznawana za najmniej udany fragment kompozycji Atanasowa (Caraев, 1976). Można jednak pokusić się o tezę, iż ten (niewystępujący ani u Sławejkowa, ani w folklorze) motyw pośmiertnej, radosnej egzystencji wmurowanej, która cieszy się towarzystwem swych demonicznych siostr, w istotny sposób przesuwając akcenty semantyczne opowieści; zdejmując z narracji o ofierze zakładzinowej odium trwogi. Gergana nie jest już samotną ofiarą, lecz nieśmiertelną mieszkanką rzeczywistości nadprzyrodzonej. Synteza popularnych motywów w librecie Bobewskiego sprawia, że widz opuszcza teatr pokrzepiony, pozytywnie przeżywając własne zadomowienie pośród spersonalizowanych fantazmatów traktowanej z rozczuleniem świadomości zbiorowej.

Ćwiczenie duchowe dla inteligentów sto lat później

Kolejnym świadectwem społecznie nośnej recepcji poematu Sławejkowa, ale i pokoleniowego projektu formacyjnego, jest książka uznanego w okresie Bułgarskiej Republiki Ludowej (BRL) historyka literatury Tonczo Żeczewa (1929–2000) *Български Великден или страстунте български* [Bułgarska Wielkanoc albo bułgarskie namiętności] (1975). W warunkach braku swobód twórczych Żeczew przeprowadził próbę reaktywacji idei bułgarskiego liberalnego konserwatyzmu, dowartościowując XIX-wieczną walkę o niezależną cerkiew i szukając przyczyn niewykorzystania jej sukcesu w indyferentyzmie religijnym Bułgarów (Szwat-Gyłybowa, 2017). W opresyjnej epoce Żiwkowowskiej, obligującej obywateli do ateizmu i wierności ideom komunizmu, esej Żeczewa wydał się odbiorcom świadectwem intelektualnej i obywatelskiej odwagi, dziełem wywrotowym.

Skromny poemat Sławejkowa Żeczew poddał rewitalizacji w obszernym epilogu książki, ale uczynił to w taki sposób, by mógł się on stać fundamentem odnowionej tradycji. Zinterpretował ten XIX-wieczny utwór jako ewokację światopoglądu samego poety, który po wspomnianym tu rozczarowaniu środowiskiem działaczy narodowych, odnalazł sens życia i spokój ducha w kręgu rodzimych wartości rdzennych. Takemu pseudo-rousseauistycznemu podejściu (Warchala, 2006), służącemu ugruntowaniu iluzji człowieka drugiej połowy XX wieku co do nadzwyczajnych walorów wiejskiego, naturalnego stylu życia, zdaje się towarzyszyć pewna nieszczerość, która wynika z sytuacji komunikacyjnej humanisty doby

BRL-u. Dążąc do rewitalizacji ludowo-cerkiewnej tradycji bułgarskiej, Żeczew ignoruje blisko stuletni rozwój rodzimej humanistyki, zwracając się ku zaprojektowanemu jeszcze w okresie odrodzenia narodowego „autentyzmowi” kultury ludowej, co w bułgarskim teatrze życia codziennego wyraża się przywdziewaniem maski rustykalnej swojskości (Ciesielska, 2020, ss. 21–23). Otóż, jeśli by przyjąć argumentację Tonczo Żeczewa, ballada Petko R. Sławejkowa musiałaby nie nosić śladów zwrotu antropocentrycznego, a jedynie reprodukować główny imperatyw moralny swojej epoki, jakim była służba narodowi. Tymczasem wydaje się, że tak w przypadku poety nie było, a w utworze napięcie pojawia się nie tylko na linii swoje – obce, ale także w relacji władzy i podporządkowania wynikającej z hierarchii płci kulturowej (Чернокожев, 1999).

Tymczasem, aby wydobyć zakładaną mądrość kultury ludowej Żeczew posłużył się sztuczną opozycją Sławejkow – Dostojewski, skonstruowaną wokół pytań o ontologię zła. W odróżnieniu od Dostojewskiego, któremu nie udało się pokonać aporii, zawartej w pytaniu o odpowiedzialność Boga za cierpienie niewinnych (Жечев, 1980, s. 587), bułgarski poeta jakoby odrzucił teologiczny przymus szukania odpowiedzi na to pytanie. Żeczew, który powiązał metodę biograficzną z alegorezą, wydobył wyższość nad chrześcijaństwem (i jego nieporadną teodyceą) mądrości płynącej z pierwotnego bułgarskiego synkretyzmu religijnego. Wykonał tym samym znamieny gest, eksponujący terapeutyczną moc archaicznego mitu, który oferuje człowiekowi pogodzenie się ze światem „konieczności” (Жечев, 1980, ss. 588–589).

Związany z toposem wmurowanej kobiety motyw spokojnej akceptacji dla ofiary z życia ujawnia powinowactwa z przedwojenną myślą Mircei Eliadego. Budzi to wiele pytań, gdyż Żeczew nigdzie nie powołał się na tekst rumuńskiego filozofa. Potwierdzenie tego konceptu znalazł na poziomie folkloru jako wyraz archaicznej mądrości ludu, na poziomie tekstu literackiego jako efekt owocnego spotkania różnych idei, których splot sprzyjał integracji psychicznej poety bezradnego wobec etycznych problemów „bułgarskiego rozwoju”, i wreszcie – na poziomie metatekstu jako punkt odniesienia dla rzeczywistości lat siedemdziesiątych XX wieku, naznaczonej marksistowskim piętnem historycznej konieczności.

Bułgarski czytelnik epoki BRL-u, znękany szarżyzną i jałowością socrealistycznej monokultury, dzięki wyrażonym w języku ezopowym wskazówkom mógł się rozpoznać jako „bułgarski Odyseusz”, wolny od przymusu rozpamiętywania doświadczonych nieszczęść, wolny od opresji wstydu z powodu własnego konformizmu wobec politycznej przemocy i odnajdujący powrotną drogę do samego siebie, tj. do archaicznego jądra tożsamości sprzed

„fałszywej” kultury nowoczesnej. Dzięki temu przesłaniu książka Żeczewa mogła kształtować postawy całego pokolenia bułgarskiej inteligencji, spragnionej wody ze źródła Białonogiej, o czym pisał Krum Wyłkow w swoim wierszu *Посрещне ли ме бурята...* [Wyjdzie mi naprzeciw burza] ze zbioru *Взрадена сянка. Лурика. Сатира* [Wmurowany cień. Liryka. Satyra], który powstał w 1989 roku, a więc u kresu reżimu Żiwkowa. Poetycki motyw serca „wmurowanego jak cień” w wolność Bułgarów to przykład tego, jak głęboko głoszone przez Żeczewa idee bułgarskiego synkretyzmu religijnego mogły być w tej epoce kojarzone z uczuciami patriotycznymi: „w chwili śmierci / moje serce nie stanie... / Będzie biło zgodnie z pulsem ojczyzny. / Będzie znów piło ze źródła Białonogiej / wodę, / wmurowane jak cień w naszą wolność. (ВЪЛКОВ, 1989, s. 67; tłum. GSG).

Charmanli: erozja

Poetycko-ideologiczna historia Gergany nie ogranicza się jednak tylko do słów, ale ma swój wymiar materialny w mieście Charmanli, oddalonym czterdzieści cztery kilometry od granicy z Turcją. Obecnie mieszkają tam głównie Bułgarzy (68%), ale coraz większe znaczenie zyskuje mniejszość romska (w 2021 roku 7% ludności) oraz turecka (10%) (Национален Статистически Институт, 2022). W okresie panowania osmańskiego Charmanli było miejscem pobierania podatków w tej części Imperium. Usytuowane na szlaku z Sofii do Konstantynopola/Stambułu (albo jak dziś mówią mieszkańcy: z Europy do Turcji) wytworzyło infrastrukturę, która uwzględniała przepływ ludzi, towarów i idei. Szlak ten utracił znaczenie dopiero w ostatnich latach, po ukończeniu w 2015 roku budowy obwodnicy „Marica”. Marginalizacji uległa wtedy droga E-80 do Stambułu. Jednak przepływ ludzi nie ustał: obecnie tędy wiedzie szlak, którym uchodźcy z Syrii i Afganistanu próbują przedostać się do Europy. W okresie fali migracyjnych w 2013 roku na terenie byłej jednostki wojskowej w Charmanli powstał czynny do dziś największy obóz dla uchodźców na terenie Bułgarii. Ma on charakter otwarty, co sprawia, że miasto często staje się przestrzenią kontaktu między stałymi mieszkańcami i imigrantami.

Na obrzeżach Charmanli znajduje się czesza, zbudowana w XVI wieku z inicjatywy Siyavuşa Pashy, do dziś określana i po bułgarsku i po turecku jako „źródło Białonogiej” (bułg. Изворът на Белоногата, tur. Ak baldır çeşmesi). Znaczenie tego obiektu w bułgarskim imaginariusz kulturowym wynika ze związków z omawianym wyżej poematem Sławejkowa, znajdującym się w kanonie lektur szkolnych i omawianym w dziewiątej klasie gimnazjum.

Petko R. Sławejkow odwiedzał Charmanli w drodze do lub z Konstantynopola. Jak pisze krajoznawca Złatan Petrow, uczył on mieszkańców, jak nie ulegać groźnej w drugiej połowie XIX wieku grekomanii, odbieranej jako zagrożenie dla emancypacyjnych działań na rzecz języka i kultury bułgarskiej (Петров, 2010, s. 169). Poetę łączyła znajomość z miejscowym nauczycielem i działaczem odrodzeniowym Diałko Miłkowskim: to od niego usłyszał historię czeszmy i wmurowanego w nią cienia Gergany.

Miłkowski pisze, że już w 1868 Sławejkow zwracał się do niego z zapytaniem, czy nie ma w okolicy Charmanli jakiegoś znanego grobu (Ралов, 1929). Chodziło jednak nie o grób Gergany, lecz serbskiego władcy Vukašina Mrnjavčevića, który miał zostać ranny w bitwie pod Maricą w 1371 roku i pochowany w odległości 200–300 metrów od obecnej czeszmy. W tej bitwie zginęli nie tylko przywódcy Vukašin i Ugleša, ale wielu Bułgarów, którzy walczyli pod przywództwem serbskim: w tym sensie to także bułgarskie miejsce pamięci. Starcie między armią turecką i wojskami m.in. Serbów i Bułgarów umocniło pozycję Imperium, zwasalizowało południową Serbię i potwierdziło zwierzchnictwo nad Bułgarami. Zdaniem Miłkowskiego miejscowi wierzyli, że na polanie istniał dawniej grób, przez Turków nazywany *nalet mezar* (zdradziecki grób), a przez Bułgarów *namaz mezar* (grób modlitwy) i każdy przejeżdżający miał nakaz, aby rzucić w stronę grobu kamień, aż usypał się okazały stos. Kamienie następnie zebrano i wykorzystano podczas budowy drogi do Stambułu.

Jednak, jak dowiadujemy się od Miłkowskiego, Sławejkow nie mógł dowiedzieć się o grobie Vukašina w 1868, bo był to czas aresztowań rewolucjonistów, a sam Miłkowski był uwięziony w Płowdiwie i nie spotkał się ze Sławejkowem, jak planowali (Петров, 2010, s. 169). Tym niemniej, leżący w pobliżu czeszmy legendarny grób Vukašina stał się również inspiracją dla lokalnych legend: mowa o nich w artykule z pisma „Zora” z 1929 roku, którego autor przywołuje między innymi legendę o ikonie Matki Boskiej, mającej w cudowny zawisnąć w meczecie (dawniej cerkwi św. Bogurodzicy w Charmanli), mimo że wcześniej Turcy wrzucili ikonę w wody Maricy (Ралов, 1929).

Legendarny grób Vukašina i symboliczny grób zamurowanej Gergany łączy nie tylko umiejscowienie, ale i motyw ofiary zakładzinowej. Wmurowanie cienia Gergany sprawia, że dziewczyna zostaje duchem opiekuńczym miejsca, bohaterką pozytywną, która ginie wskutek działania niefortunnnych sił. Natomiast król Vukašin jest bohaterem (omawianej w tym tomie przez Marzenę Maciulewicz) serbskiej pieśni *Zidanje Skadra*, zawierającej wątek zamurowania żony najmłodszego z braci. Vukašin to w tej pieśni najstarszy z braci, łamiący złożoną przysięgę: wyjawia on swojej żonie zamiar budowniczych, chroniąc ją tym samym przed śmiercią, a jednocześnie typując na ofiarę żonę najmłodszego brata.

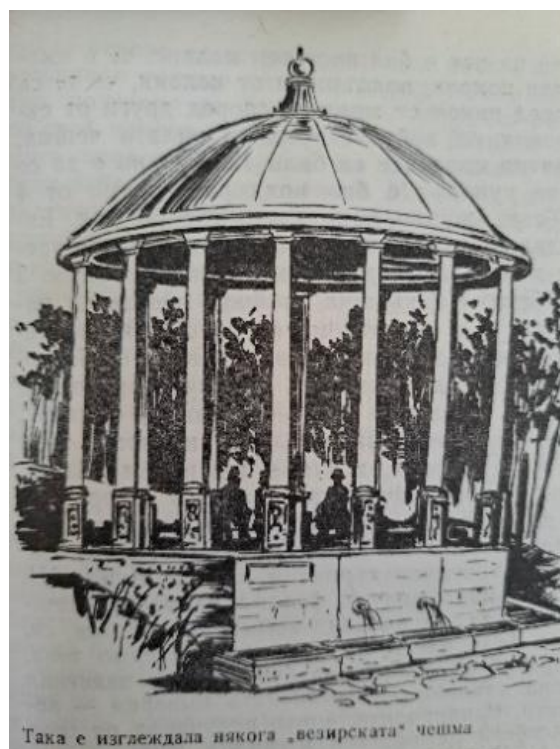
Legenda o Gerganie dzięki poematowi Sławejkowa stała się w lokalnej pamięci dużo bardziej znacząca niż legenda o grobie Vukašina (il. 2). Jednak tak bliskie umiejscowienie obu grobów w społecznej wyobraźni każe zadać pytanie o mechanizmy wypierania jednych opowieści przez inne: zwłoki serbskiego króla stanowią opowieść o wiele mniej nośną niż historia o dziewczynie, której cień wmurowano w fundamenty źródła. „Zwykła” bułgarska dziewczyna z ludu, która odważnie wyraziła swoją wolę bejowi, staje się istotniejszym elementem autoidentyfikacji niż „obcy” królewski grób.

Bezpośrednim impulsem do napisania poematu było dla Sławejkowa właśnie wspomniane źródło, zbudowane w 1585 roku. Jego fundator – mąż Fatmy (córkę sułtana Murada III) był z pochodzenia Chorwatem, który przeszedł na islam, by zachować majątek. Za zasługi dla armii janczarów otrzymał *wakf* charmanlijski, a wysokie dochody pozwoliły mu pokryć koszty budowy kilku obiektów użyteczności publicznej w Charmanli: Garbatego Mostu, łaźni, meczetu i wspomnianego źródła (Сакапски, 1930). Rozwój czeszm był w imperium ściśle związany z kultem wody, mającym swe źródła w Koranie, a władcy stawali się mecenasami i inicjatorami tego typu budowli. Tradycja ta pozostaje żywa (Миков, 2020, s. 95).



Il. 2. Rzeźba Białonogiej – symbol miasta przy południowej drodze wjazdowej do Charmanli (od strony granicy z Turcją). Fot. Sylwia Siedlecka, 2023.

Pierwotnie czeszma miała formę altany wspartej na kolumnach, ze sklepieniem pokrytym ołowiem lub dachówkami oraz ławkami dla podróżnych (il. 3), ponieważ to oni byli głównymi użytkownikami źródła (Миков, 2020, s. 94).



Il. 3. Grafika przedstawiająca pierwotny wygląd czeszy w Charmanli.
utor ilustracji: Г. Орошаков.

Źródło: Г. Ангелов, *Изворът на Белоногата*. Медицина и Физкултура, 1980, s. 50.



Il. 4. Źródło Białonogiej w Charmanli obecnie. Fot. Sylwia Siedlecka, 2023.

Znajdowały się na niej trzy napisy, z których zachował się tylko jeden: *Dzięki wodzie wszystko żyje. Dobroczynca, czcigodny Siyavuş Pasha. 1585*. Czeszma w obecnej formie jest efektem przebudowy dokonanej w XIX wieku. Obiekt jest ograniczony do prostokątnej platformy o szerokości 8,5 metra i 1,14 wysokości (il. 4), wykorzystywanej dawniej do prania ubrań, dywanów i chodników.

Położenie na szlaku podróżniczym i obrzeżach miasta sprawiło, że łatwo podlegała ona dewastacji i już w 1930 roku znawca regionu i miejscowy prawnik Marko Sakarski ubolewał nad stanem obiektu. Narzekał zwłaszcza na poszukiwaczy skarbów, których ściągala tu legenda mówiąca, że czeszma skrywa pozostawione przez karawany drogocenne kamienie (Сакарски, 1930). Zgodnie z mitologią ludową zakopany skarb strzeżony jest przez opiekuna (bg. *чмонан, таласъм*), który staje się nim w wyniku klątwy lub magii nałożonej przez właściciela drogocennych dóbr. Opiekunowi miejsca należy więc złożyć ofiarę ludzką lub zwierzęcą, stąd wiele opowieści o ludziach, którzy zachorowali, stracili rozum lub zmarli po tym, jak znaleźli skarb, a klątwa ciągnie się za ich przodkami przez całe pokolenia (Стойнев, 1994, ss. 158–159). Zła sława *imanjarów* (poszukiwaczy skarbów) trwa w Charmanli do dziś, w związku z cyklicznym płądrowaniem przez nieznane osoby ziemi w kompleksie Białonogiej. Właśnie ich jako sprawców szkód wskazała rozmówczyni podczas badań terenowych Sylwii Siedleckiej (Николова, osobista komunikacja, 24.04.2023). Siła oddziaływania legendy o ukrytym skarbie stymuluje wyobraźnię.

Oscylowanie między aktami degradacji a uwzniośleniem stało się stałym elementem praktyk związanych z tym miejscem. Proces dewastacji samej czeszmy rozpoczął się już pod koniec XIX wieku, po zjednoczeniu Wschodniej Rumelii (do której należało Charmanli) z Księstwem Bułgarii. Ciągnęło się to również w pierwszych latach po ogłoszeniu niezależności Bułgarii (1908). Ołowiany dach czeszmy skradziono, rozebrano kolumny (Динков, 1989, s. 37). Specyficzny status miejsca sprawiał, że po uzyskaniu niepodległości nie mogło być ono włączone w proces deosmanizacji Bułgarii, jak to bywało np. z niektórymi meczetami, które burzono lub przebudowywano, przywracając im wcześniejszy status cerkwi. W potocznym rozumieniu historii o Gerganie postać Turka nadal pozostaje figurą władzy, ale jednocześnie fundatora i osoby szanującej decyzję dziewczyny. Postaci Gergany i beja wciąż są wykorzystywane w dyskursie wizerunkowym miasta jako przykład współistnienia kultur, szanującego granice etnosów i pozytywny wyjątek w dziejach relacji bułgarsko-tureckich, jak

mówi jedna z moich (S.S) rozmówczyń, prof. Conka Kasnakowa, dyrektorka Muzeum Historycznego w Charmanli (komunikacja osobista, 25.04.2023)⁷.

Kiedy Sławejkow po raz pierwszy opublikował poemat *Изворът на Белоногата* [Źródło Białonogiej] w piśmie „Читалище“, w komentarzu pojawiła się nazwa miejscowości, będąca zarzewiem trwającego do dziś sporu co do umiejscowienia czesmy. W publikacjach historycznych, popularyzatorskich, w Muzeum Historycznym w Charmanli, w prasie i netosferze współczesnej można odnaleźć informacje na ten temat. Otóż Sławejkow używa nazwy „Bisercza”, do której prawo przypisują sobie zarówno mieszkańcy Charmanli, jak i pobliskiej wsi Biser. Większość jest zdania, że wieś Bisercza, nie ma nic wspólnego ze wsią Biser, która co prawda też ma swoją czesnę Gergany⁸, ale zbudowaną dopiero w 1876 roku, a więc trzy lata po ogłoszeniu poematu (Петров, 2010, s. 164). Aby zespolić właśnie to miejsce z legendą, w 1960 roku Michaił Czauszew stworzył malowidło ściennie *Гергана и везир* [Gergana i wezyr]. Emocje wokół tego sporu wiązały się nie tylko z walką o kapitał symboliczny. Za czasów Sławejkova wieś Biser nosiła nazwę Indželi i miała 120 domów z ludnością wyłącznie turecką; Bułgarzy zaczęli się tam sprowadzać dopiero po 1878 roku, czyli po wyzwoleniu. W dokumentach można trafić na informacje, że tamtejsi Turcy byli okrutni i mieli na sumieniu życie wielu Bułgarek i Bułgarów z terenów nad rzeką Maricą, które określano jako *момино поле* [pole dziewczyny] (Динков, 1989, s. 39). Założona pod koniec XVI wieku przez Indże Isufa wieś nosiła jego imię, a w 1906 komisja w Starej Zagorze do spraw zmiany nazw miejscowości utworzyła nazwę Biser (perła) jako dosłowny przekład z tureckiego. Zatem przyznanie wsi Biser prawa do legendy byłoby nie tylko anachronizmem, ale zakłóciłoby narrację o etnicznej „czystości” Gergany, a w dalszej kolejności – rozmyłoby kanoniczne interpretacje poematu Sławejkova (Динков, 1989, s. 58).

Rywalizacja między Charmanli a wsią Biser stała się w latach pięćdziesiątych XX wieku sprawą o randze państwowej. W jej rozwikłanie włączyło się Ministerstwo Kultury, Bułgarska Akademia Nauk i sam Todor Żiwkow. W 1960 roku w oparciu o wyniki badań archeologicznych spór rozstrzygnięto na korzyść Charmanli. Przyjęto, że Bisercza miała być nieistniejącą już pobliską osadą, nazywaną przez miejscowych Jutrisztata/Yutrishtata (z tur. Stara Wieś). To z niej miało pochodzić dziewiętnaście rdzennych rodów bułgarskich, których członkowie przeprowadzili się potem do Charmanli. A zatem mieli to być sami Bułgarzy, co

⁷ Jednocześnie ta sama osoba na moje (SS) pytanie, o to, kto zdjął miarę, aby wbudować cień Gergany, przypisuje to ludziom Siyavuşa Pashy, choć nie znajduje to uzasadnienia w utworze Sławejkova. Por. nagranie rozmowy z prof. Conką Kasnakową, dyrektorką Muzeum Historycznego w Charmanli. Charmanli, 25.04.2023.

⁸ „Coś pomiędzy kapliczką a tablicą na plakaty propagandowe” – napisał dziennikarz komunistycznego dziennika o czesmie we wsi Biser Ljuben Hubenov (Хубенов, 1961).

podtrzymuje hipotezę o pochodzeniu Gergany z jednego ze starych rodów bułgarskich z Charmanli (Динков, 1989, s. 39).

Zamknięcie tej sprawy stało się okazją dla władz municypalnych i państwowych do działania w przestrzeni lokalnej. W piśmie nr 1163 z 15 grudnia 1958 roku Ministerstwo Kultury uznało źródło Białonogiej za pomnik kultury o znaczeniu ogólnonarodowym, zapoczątkowując tym samym szeroko zakrojony projekt budowy kompleksu parkowego wokół czeszmy, w którym kumulować się miała pamięć wielu epok bułgarskiej historii, zwieńczonej w fazie finalnej komunizmem. Pierwotny, nie w pełni zrealizowany projekt stanowił utopijną próbę połączenia idei turystyczno-wypoczynkowej, sportowej i edukacyjno-patriotycznej. Sam motyw wmurowania dziewczyny nie odgrywał w nim żadnej roli⁹.

Była to inwestycja o ogromnym rozmachu, imponująca z uwagi na pobliską Turcję; liczono na obecność osób korzystających z przejścia granicznego w miejscowości Kapitan Andreewo, na kierowców ciężarówek przewożących towary, ale także na pracowników placówek oświatowych, uczniów i wojsko. Projekt kompleksu zakładał powstanie restauracji z salą dla 200 osób, pokoi hotelowych z 20 łózkami, tarasów, miejsca dla orkiestry i dansingów, kuchni restauracyjnej, garaży i magazynu. Obok restauracji miał znajdować się parking dla 50 aut osobowych. W parku zaplanowano dwa odkryte baseny (dla dorosłych i osobny dla dzieci), w tym jeden przeznaczony na zawody sportowe ze skocznią i trybunami dla 1000 osób. Przebieganie miały pomieścić 300 osób. Planowano również infrastrukturę do gier zespołowych, a w parku jezioro oraz fontannę. Przewidziano przystanek autobusowy, miejsce do parkowania 30–40 aut ciężarowych, 100 motocykli i 100 rowerów. Miał się tu znaleźć teatr letni dla 800 osób, sklepiki, budynki administracyjne i służbowe, jak również nieduży ogród zoologiczny i akwarium (Апостолов & Петров, 1961). Przewidywano również bazę obozową z myślą o wypoczynku i edukacji młodzieżówek komunistycznych. Część ogrodowa miała zawierać bazę sadzonek kwiatów oraz oranżerię (Желев, 1958). Obecność roślin w tym projekcie nawiązywała do poematu Sławejkowa; odrzucając wezyra, Gergana chwali bowiem swój ukochany ogródek, wymieniając nazwy lokalnych bułgarskich kwiatów.

W zakładanym projekcie wiele miejsca zajmowały pomniki historyczne ukontekstowane regionalnie. W miejscu, gdzie znajdować się miał legendarny grób Vukašina, planowano płaskorzeźbę upamiętniającą bitwę nad Maricą 1371. Projekt zakładał również wizualne wyobrażenie sceny między Gerganą a wezyrem, wraz z odpowiednim cytatem z poematu, gdzie Gergana stwierdza, że sułtan jest władcą jej życia, ale nie woli. W parku miały

⁹ Jedynie krajoznawca Złatan Petrow wspomina o przesądach budowniczych, którzy potrzebowali tej opowieści dla nadania większej wagi własnej pracy (Петров, 2010, s. 164).

również stanąć popiersia Petko R. Sławejkowa, Radiego Iwanowa (pierwszego naczelnika dworca Charmanli, który ukrywał powstańca 1876 roku Zacharego Stojanowa i walczył na rzecz wyzwolenia Bułgarii spod panowania osmańskiego), jak również popiersie samego Stojanowa. Ważnym elementem było też upamiętnienie pobliskiego miejsca straceń młodych komunistów: Iwana Gebeszewa (1943), Margarita Gogowa i Kosty Angelowa (1935) (Апостолов & Петров, 1961).

Ogromnej inwestycji towarzyszył zamysł polityczny. W dokumentacji projektu region Charmanli określany jest jako „południowe drzwi naszej ojczyzny” (Апостолов, Петров, 1961). Kompleks Białonogiej miał więc realizować postulat wizerunkowy, budować czytelny przekaz patriotyczny. Ale chodziło też o ekspozycję epoki socjalizmu: dokumentacja zakładała, że wszyscy odwiedzający powinni zobaczyć, w którym miejscu zaczyna się świat socjalistyczny (Апостолов, Петров, 1961). W tym sensie semantyka parku stanowiła antytezę tureckiego ustroju politycznego.



Il. 5. Pomnik Białonogiej autorstwa Mariany Zabunowej. Fot. Sylwia Siedlecka, 2023.



Il. 6. Płyta z fragmentem poematu Sławejkowa. Fot. Sylwia Siedlecka, 2023.

Udało się zrealizować tylko skromną część tych założeń: przede wszystkim park i pomnik Białonogiej wraz z tablicą zawierającą fragmenty poematu Sławejkowa. W latach sześćdziesiątych zbudowano też restaurację o nazwie Źródło Białonogiej, kemping i motel, z którego korzystali często kierowcy samochodów ciężarowych, potrzebujący noclegu w trasie do i ze Stambułu. Już na początku lat pięćdziesiątych powstała, zainicjowana przez gazetę „Отечествен фронт”, idea budowy w tym miejscu muzeum Bułgarki; miało być ono zmaterializowaną opowieścią o dzielnych bułgarskich kobietach i Gergany jako pierwszej spośród nich (Желев, 1958). Ostatecznie Gerganę upamiętniono w inny sposób: w 1960 podjęto decyzję, by na wycementowanym placu przy czeszmie postawić pomnik kobiety w stroju ludowym z regionu Charmanli z XV wieku, autorstwa studentki Akademii Sztuk Pięknych Mariany Zabunowej (il. 5). W pobliżu stanęła tablica z fragmentem poematu Sławejkowa (il. 6). Te inicjatywy miały na nowo wzbudzić zainteresowanie mieszkańców historią miasta i samą czeszmą (Димов, 2010, s. 650).

W opublikowanej w 1980 broszurze o Charmanli historyk Georgi Angełow pisze: „Miasto coraz bardziej przybliża się do czesmy”, dodając, że można dostać się tam autobusem albo piechotą. Na wyasfaltowanym parkingu przed hotelem zawsze stoi wiele samochodów i

autobusów wycieczkowych, informuje Angelow, chwając bujne rośliny w parku i polanę, na której czuć świeży powiew od pobliskiej Maricy, ale też słysząc odgłosy samochodów jadących drogą do Stambułu. Angelow zwraca uwagę na dostojne drzewa: jesion i wiąz oraz postument, na którym stoi pomnik wiejskiej dziewczyny z pojemnikiem na wodę w rękach i w stroju ludowym z regionu Charmanli (Ангелов, 1980, ss. 34–35).



Il. 7. Zdjęcie restauracji Źródło Białonogiej w albumie „Charmanli” z 1989 roku.
Autor zdjęcia: Karekin Karekinian. Źródło: (ba). *Charmanli*, Septemvri, 1989, brak numeracji stron.

Restauracja (projekt architekta Tenczo Dimowa) powstała w stylu powojennego modernizmu (il. 7), z dużą oświetloną salą górną i z dekoracyjnymi ściennymi mozaikami o ludowych motywach, z obszernymi tarasami i pięknym widokiem na zalesione zbocza. W restauracji przez kilka dekad wyprawiano uroczystości rodzinne, organizowano niedzielne obiady, spotkania klasowe, wesela. Park był też miejscem lokalnych praktyk, związanych z

momentem przejścia. Moja (SS) rozmówczyni, nauczycielka szkoły średniej w Charmanli opowiadała, jak po skończonym balu maturalnym udała się razem z uczniami pod pomnik Gergany i tam wspólnie powitali wschód słońca (Денка Ангелова, komunikacja osobista, 25.04.2023). W pobliżu pomnika Gergany odbywały się czytania poezji i terenowe lekcje z udziałem uczniów, publiczne recytacje. Zorganizowane po raz pierwszy w dniach 8–9 czerwca 1967 roku gminne święto Białonogiej stało się w ciągu kilku lat literackim świętem znanym w całym kraju. Z inicjatywy Urzędu Gminy Charmanli i Związku Pisarzy Bułgarskich ustanowiono państwową nagrodę literacką, której pierwszym laureatem został poeta Damian Damianow (Димов, 2010, s. 650).

W sposobie organizacji restauracji Źródło Białonogiej znalazło się wiele wizualnych odniesień do poematu Sławejkowa. Pod sufitem w sali głównej zamontowano drewniany rower, którego napędzane elektrycznie koło poruszało się, a przed oczami odwiedzających obracał się również umieszczony na kole cytat z utworu. W restauracji podawano m.in. bułkę (*pitkę*) o nazwie „Gergana”. Co pół godziny w lokalu uruchamiał się magnetofon z nagraniem głosów duetu aktorskiego Jordana Matewa i Wanczy Dojczewej, recytujących kwestie Gergany i Nikoły z poematu Sławejkowa. W sezonie letnim każdego wieczoru o 22.30 dwoje artystów w strojach tradycyjnych występowało na żywo, deklamując poemat przy akompaniamencie instrumentów ludowych. W obiekcie występowały orkiestry z całego kraju oraz z zagranicy, w tym także z Polski, ponieważ w Charmanli działała tylko jedna orkiestra dęta. Po włączeniu kompleksu do stu najważniejszych obiektów turystycznych w Bułgarii, zaczęły go masowo odwiedzać wycieczki szkolne z całego kraju, w związku z czym wyznaczono przewodnika po obiekcie. Kuchnia pracowała na dwie zmiany, a w celu podwyższenia jakości obsługi zwolniono dotychczasowych kelnerów i zatrudniono absolwentki technikum gastronomicznego w Chaskowie, które od 1968 roku obsługiwały gości w strojach ludowych (Спасов, 2020).



Il. 8. Plac z pomnikiem Białonogiej. Fot. Sylwia Siedlecka, 2023.

Zredukowanie pierwotnego projektu parku Białonogiej prowokuje do pytań o to, jak zakładany projekt miał się do ostatecznej realizacji. Zrezygnowano z bazy sportowo-edukacyjnej, w dużej mierze również z upamiętnień historycznych. Zachowano projekt parku, którego walory miały odsyłać do poematu Sławejkowa. Wzdłuż schodów schodzących od restauracji w dół do źródła zamontowano kaskadowe fontanny, co jest czytelnym odwołaniem do akwaticznej symboliki samej czesmy, znajdującej się w centralnym miejscu parku. Usytuowano też wzdłuż schodów kamienne płyty z wrytymi cytatami z poematu, by chętni mogli je po drodze czytać. W samym parku zachowano najstarsze drzewa, ale prawdopodobnie część z nich wycięto, by stworzyć betonowy plac wokół źródła, okolony miejscami do siedzenia (il. 8). W jakiś sposób idea tej nowej scenicznej przestrzeni odwoływała się do pierwotnej formy czesmy z XVI wieku, służącej komunikacji między podróżującymi, którzy odpoczywali w tym miejscu, pijąc wodę. Komunistyczny plac był przestrzenią prezentowania i oglądania wyreżyserowanych widowisk artystycznych i do dziś, choć rzadko, wykorzystywaną w tym celu.

Najważniejszą częścią tego placu-sceny była oczywiście czesma i stojąca po przeciwległej stronie rzeźba Gergany – idealnej Bułgarki, jedynej wyrazistej bohaterki tej opowieści. Legenda o niej, w przeciwieństwie do dominującej w bułgarskim folklorze tradycji, nie jest legendą o matce karmiącej, która choć straciła życie, to pozwolono jej przez jakiś czas karmić dziecko przez otwór w murze. Tutejsza historia to opowieść o dziewczynie, która umiera zanim poślubi swojego wybranka Nikołą. Życiodajna siła Gergany wiąże się nie z posługą macierzyńską, lecz wodą, która użyźnia ziemię, podtrzymuje bujną roślinność parku,

ale też (w przeciwieństwie do bohaterów zamurowanych w mostach i innych obiektach odgraniczających ofiary zakładzinowe od świata roślinno-zwierzęcego) ciało Gergany zostaje złożone w ziemi, ponieważ zamurowano jej cień/duszę, a nie fizyczną osobę. Mimo to Gergana zyskuje – wtórnie – społeczną funkcję karmicielki. Ta symbolika odzwierciedla się w zamyśle parku, użyźniającej symbolice wody, ale i w zinstytucjonalizowanym wymiarze, uwidocznionym w idei „karmiącej” restauracji Źródło Białonogiej.



Il. 9. Restauracja w kompleksie Białonogiej; stan obecny. Fot. Sylwia Siedlecka, 2023



Il. 10. Mozaiki wewnętrzne w kompleksie Białonogiej. Fot. Sylwia Siedlecka, 2023.

W połowie lat osiemdziesiątych XX wieku, wraz z erozją państwa komunistycznego, rozpoczął się kryzys kompleksu Białonogiej w Charmanli (il. 9 i 10), który stopniowo tracił znaczenie zarówno w wymiarze lokalnym, jak i ponadlokalnym. W latach osiemdziesiątych restauracja stała się własnością państwowego przedsiębiorstwa Bałkanturist, by po następnych kilku latach, w związku z przemianami 1989 roku, przejść w ręce wywodzącego się z mniejszości tureckiej przedsiębiorcy (jakoby byłego agenta bułgarskich komunistycznych służb specjalnych) Fuata Gyuvana. Jak pisze we wspomnieniach jeden z byłych szefów restauracji:

A potem przedsiębiorstwo „Bałkanturist”, z zarządem w Chaskowie, sprzedano za grosze. Właścicielem kompleksu Białonogiej został Turek. Jeśli czytał poemat, niech weźmie przykład z wielkoduszności wezyra wobec Gergany, który zarządził, żeby zbudować choszczę i niech odbuduje kompleks, żebyśmy, Bułgarzy i Turcy, mogli wspólnie czuć radość i dumę (Спаков, 2020; tłum. SS).

Owiana złą sławą działalność Gyuvana, będącego jednym z największych inwestorów w regionie, związana jest zwłaszcza z okresem prywatyzacji państwowego majątku, na którym wzbogacili się późniejsi oligarchowie. W rozmowach na temat losów restauracji po 1989 roku mieszkańcy rzadziej używali imienia i nazwiska Gyuvana, opowiadając o sprzedaży obiektu, częściej mówili: „Turek, który kupił restaurację, ale w ogóle się tu nie pokazuje”.

Restauracja zdobyła złą sławę w latach dziewięćdziesiątych jako przestrzeń spotkań grup przestępczych. Ulega też dalszej erozji: wybite szyby, drzwi, zdemontowane wyposażenie, kruszące się ściany. Stan obiektu tłumaczony jest przez miejscowych złą wolą inwestora i chęcią odwetu na kompleksie Białonogiej, ironiczny przypis „Turka” do dawnej chwały tego miejsca oraz drwina z fundacyjnej narracji o Gerganie i wezyrze: w potransformacyjnej Bułgarii turecki inwestor jako władca kapitału staje się wygranym, kpiącym z „południowych wrót Bułgarii”.

W narracjach na temat obecnego stanu tego miejsca wybrzmiewa więc upokorzenie, dla którego ramą pozostaje poemat Sławejkowa. Na popularnym lokalnym forum internetowym „Charmanli w fotografiach” obok rysunku źródła Białonogiej z 1585 roku rozwinęła się dyskusja mieszkańców miasta o godnym pożalowania stanie restauracji i winnym temu „Turku”. Pojawiły się też komentarze wpisujące ten wątek w szersze zjawisko wykupu bułgarskiej ziemi przy granicy przez obcych. Jedna z forumowiczek pisze: „Rozmaici Turcy i Rosjanie wykupują parcele, jedni budują meczety, inni kompleksy turystyczne i co tam jeszcze, a my stoimy i głupawo obserwujemy, czekając, aż nas doszczętnie wykupią??? A potem będziemy ich bezpłatną siłą roboczą... z tym naszym brakiem rozwagi i infantyлизmem” (Тихолова, 2023; tłum. SS).

W serwisie google.com spośród 116 opinii na temat obiektu „Źródło Białonogiej” zdecydowana większość napisana jest po bułgarsku. Użytkownicy chwalą jego dawny wygląd, ganią obecny stan, dokonując paraleli z kondycją współczesnej Bułgarii:

W chwili obecnej (sierpień 2018) restauracja i okolica nie są nawet wspomnieniem tego, czym były w przeszłości. Teraz są niejako lustrzanym odbiciem bułgarskiej i samego stanu umysłu Bułgarów. Jakie to smutne! Nie wiem, czy to piękne, romantyczne i wspaniałe miejsce kiedykolwiek odzyska zasłużoną dawną świetność. Ale jak to zrobić, skoro ponad połowa młodych ludzi z Charmanli wyjechała za granicę (Иванов, 2018; tłum. SS)¹⁰.

O ile restauracja i należący do niej parking pozostaje w rękach tureckiego przedsiębiorcy, o tyle przylegający do restauracji park wraz ze źródłem i pomnikiem Białonogiej od 2022 roku podlega gminie Charmanli. Taka decyzja zapadła po wieloletnich staraniach części mieszkańców, zwłaszcza aktywistki i radnej miasta Swetłany Nikołowej, która wielokrotnie informowała Ministerstwo Kultury o opłakanym stanie tego obiektu. Dopiero czwarty z rzędu minister kultury zainteresował się sprawą. Być może nie bez znaczenia jest fakt, że był to urodzony w pobliskim Chaskowie Atanas Atanasow, przedstawiciel demokratycznej partii Продължаваме Промяната [Kontynuujemy Zmianę] (z jej ramienia w wyborach parlamentarnych w 2024 kandydowała do Zgromadzenia Narodowego również Swetłana Nikołowa). We wrześniu 2022 roku decyzja o oddaniu terenu w dzierżawę gminie została ogłoszona przy źródle Białonogiej w obecności Ministra Kultury oraz ówczesnego wicepremiera i ministra finansów Asena Wasilewa (również pochodzącego z Chaskowa), stając się też częścią programu partii pod hasłem #Zmiany – w tym wypadku chodzi o korygowanie błędnych decyzji administracyjnych, które latami hamowały inwestycje w miejscach o nieuregulowanym statusie prawnym (Продължаваме Промяната, 2022). Podczas uroczystości nieobecna była burmistrz Charmanli Maria Kirkowa, co można odczytywać jako gest polityczny: władze gminy od lat popierają centroprawicową partię GERB, a na urzędowej stronie internetowej w kalendarzu kulturalnym nie widnieje ani festiwal „Oczy Białonogiej”, który odbywał się przy czeszmie przez ostatnich kilka lat, ani też żadne inne wydarzenie na terenie byłego kompleksu (Община Харманли, 2023).

Dzierżawa parku przez gminę dała nadzieję, ale hamowaną obawami, że renowacja parku może być pustą obietnicą wyborczą. Miasto boryka się z trudnościami takimi jak bezrobocie, relacje z ludnością romską zasiedlającą dwie dzielnice miasta (w tym biedną Małamar Dere, gdzie rozwija się przestępczość). Powszechnie znanym problemem w

¹⁰ Opinia w wyszukiwarce google dotycząca obiektu Źródło Białonogiej autorstwa lokalnego przewodnika Petyra Iwanowa (1 gwiazdka).

Charmanli jest to, że romskie pracownice seksualne przychodzą z klientami w okolice czeszmy, położonej na uboczu miasta i w pobliżu drogi, gdzie można zatrzymywać kierowców.

Czeszma nadal jest czynna – zwłaszcza starsi ludzie z okolic pobierają z niej wodę do plastikowych pojemników. Nie jest ona poddawana atestom, ale wierzą w jej walory zdrowotne (Николова, komunikacja osobista, 24.04.2023). Zdewastowany pomnik nie przyciąga wielu turystów, ale będąc tam wiosną 2023 roku, zauważyłam ekipę, która wzmacniała plac przy parkingu, co mogło być pierwszą od lat inicjatywą odnowienia obiektu przez władze miasta.

W Charmanli znajduje się największy w Bułgarii otwarty obóz dla uchodźców i uchodźczyń, wzbudzający cykliczne protesty mieszkańców, których deprymuje obecność osób z Syrii i Afganistanu na ulicach. Protestujący domagają się przekształcenia obozu w zamknięty, jak również wzmocnienia ochrony miasta, którą obecnie sprawuje prywatna firma. Mieszkańcy napisali do Zgromadzenia Narodowego wnioski o ochronę ze strony Ministerstwa Spraw Wewnętrznych (Кръстева, 2023). Tymczasem osoby uchodźcze zwykle nie traktują Charmanli jako miejsca docelowego, interesuje ich emigracja do Europy Zachodniej, głównie Niemiec.



Il. 11. Święto Oczy Białonogiej w Charmanli. Źródło: zbiory prywatne Swetłany Nikołowej.

Umiejscowiony w byłej jednostce wojskowej obóz stał się tematem filmu, artykułów naukowych, w tym krytycznych, m.in. na temat „polowań” na uchodźców, podejmowanych przez mieszkańców miasta (Ilieva, 2022). Miały tu miejsce także inicjatywy o charakterze integracyjnym, jak koncert filharmonii pleweńskiej w obozie, czy działania edukacyjne skierowane do dzieci. Aktywistka Swetłana Nikołowa, która jest wicedyrektorką szkoły zawodowej w Charmanli, a jednocześnie nauczycielką literatury, opowiadała mi, że przychodziła do źródła Białonogiej nie tylko ze swoimi uczniami (50% to Romowie), ale również z dziećmi uchodźczymi, by zapoznać je z poematem Sławejkowa (Николова, komunikacja osobista, 24.04.2023).

Organizowany od kilku lat festiwal Oczy Białonogiej jest inicjatywą pojedynczych osób, a zwłaszcza Nikołowej. Podczas imprezy odbywają się recytacje, występy grup folklorystycznych, wspólnie tańczone choro (il. 11). Jednak w rozmowach z mieszkańcami pojawiały się pod adresem przedsięwzięcia głosy krytyki, oskarżenia o amatorszczyznę nieestosowną w miejscu o tak wysokim statusie kulturalnym.

W 2021 roku podczas święta Białonogiej w Charmanli odbyła się premiera krótkometrażowego filmu *По стъпките на Белоногата* [Śladami Białonogiej], w którego powstanie zaangażował się zespół pracujący w lokalnej czytelni oraz mieszkańcy i mieszkanki Charmanli (il. 12). W sponsorowanym przez tutejszych przedsiębiorców filmie opłacony był jedynie operator kamery, reszta ekipy pracowała bezpłatnie. Reżyserką została pracownica miejscowej czytelni Paulina Weselinowa, autorką scenariusza – Swetłana Nikołowa, za obsadę posłużyli amatorzy i amatorki z Charmanli. W postać wezyra wcielił się miejscowy strażak, jedynym wyjątkiem wśród aktorów była odgrywająca postać Gergany dziewiętnastoletnia studentka aktorstwa. Film nie tylko przedstawia fabułę poe matu, ale też przybliża okoliczności powstania dzieła (akcentując powiązania Sławejkowa z miastem) oraz oficjalną interpretację utworu, dokonaną przez dyrektorkę Muzeum Historycznego, która podkreśla przynależność źródła do dziedzictwa miasta poprzez identyfikację obecnej w poemacie nazwy wsi Bisercza z Charmanli (Михайлов, 2021). Jak twierdzą twórcy, film można obejrzeć jedynie przy czeszmie, za pomocą smartfona i kodu QR, ale dwuminutowy trailer dostępny jest w Internecie (XNEWS, 2021).



Il. 12. Kadr z filmu „Śladami Białonogiej”, reż. Paulina Weselinowa, 2021. Źródło: www.haskovo.info

Park Białonogiej jako miejsce praktyk społecznych istnieje obecnie jedynie dzięki inicjatywom obywatelskim, które łączy postać Swetłany Nikołowej, dumnej ze swej przynależności do jednego ze najstarszych rodów Charmanli. W 2006 roku wróciła ona do miasta po dłuższym pobycie za granicą. I choć podkreśla, że wielokrotnie chciała ponownie wyjechać z Charmanli, „coś ją tu trzyma”. Na pytanie, dlaczego, mimo wielu przykrych doświadczeń tyle energii poświęca parkowi i pamięci o nim, Nikołowa mówi o swojej identyfikacji z postacią Gergany, łączących je rzekomo więzach krwi. We własnym aktywizmie widzi niezależność i sprawczość dziewczyny z legendy. Nikołowa postrzega kobiety jako sprawcze, co jej zdaniem poemat Sławejkowa również pokazuje. Natomiast w samych ludowych opowieściach o zamurowanych dziewczętach rozmówczyni widzi potrzebę społecznego uzasadnienia nagłej śmierci młodych kobiet – tego rodzaju legendy miały jej zdaniem nadać sens skandalowi przedwcześnie zakończonego życia. Nikołowa podkreśla również, że w samym poemacie nie wiadomo, kim byli majstrowie, którzy wmurowali Gerganę¹¹. Nie ma jednak wątpliwości, że przy tak ważnej budowli, konieczne było ustanowienie najcenniejszej ofiary (Николова, komunikacja osobista, 24.04.2023).

¹¹ Z dużym prawdopodobieństwem przebudową czeszy w XIX wieku zajęli się Bułgarzy – świadczy o tym odporność formy i ornamentów na zachodnie wpływy, charakterystyczna już w tego typu budownictwie osmańskim w XIX wieku (Миков, 2020, ss. 95–96). Nie natrafiłam natomiast na ślad wskazujący na to, kto mógł budować pierwotną bryłę w XVI wieku.

Nikołowa jest jedną z nielicznych osób reanimujących znaczenia symboliczne związane z kompleksem Białonogiej; organizuje tu lekcje, które przybliżają uczniom utwór Sławejkowa, ale także wiedzę o ekosystemach: miejscowych ptakach, gatunkach drzew i tradycyjnych bułgarskich, dziś już często zapomnianych kwiatów. Z jej inicjatywy w 2022 roku jesień w pobliżu Źródła Białonogiej, pod którym – zgodnie z lokalnym przekazem – miał powstać początek poematu Sławejkowa, uzyskał status pomnika przyrody, zaś na okolicznych drzewach pojawiły się budki dla ptaków. Ale nie zmieniło to miejscowych zwyczajów, nadal rozpalane są tu ogniska i pozostawiane śmieci po nocnych imprezach.

Większość moich rozmówców była zdania, że cheszma i kompleks Białonogiej od trzech dekad stopniowo traciły swój status. Uzasadniano to nie tylko przemianami po 1989 roku, ale i zmianą roli lokalności w zglobalizowanym świecie. Edukacja społeczna dotycząca źródła odbywa się najczęściej poza tym miejscem, omijającym ze względu na złą sławę. Jedną z moich rozmówczyń, która przez czterdzieści lat pracowała jako nauczycielka historii w szkole średniej im. Neofita Rylskiego w Charmanli, w trakcie swojej kariery zawodowej prowadziła lekcje terenowe przy cheszmie około 40–50 razy, mimo że w programie dla szkół średnich nie ma oddzielnych lekcji krajoznawstwa. Poświęcała źródłu Białonogiej zajęcia w bloku na temat odrodzenia narodowego, inicjując też dramatyzacje poematu przez uczniów. Zdaniem rozmówczynie lekcje o Białonogiej były okazją do rozbudzenia dumy narodowej, szacunku do rodu, religii i starszych pokoleń (Ангелова, komunikacja osobista, 25.04.2023).

Popularyzacja wiedzy o źródle jako jednym z kluczowych elementów historycznego wizerunku miasta, odbywa się również w miejscowym Muzeum Historycznym. W tym duchu wybrzmiewa narracja dyrektorki muzeum, Conki Kasnakowej, jednocześnie rektorki Uniwersytetu w Starej Zagorze i autorki podręczników do historii dla klas piątych i szóstych, które zapoznają się na lekcjach z literatury z balladą o zamurowanej niewieście. W rozmowie ze mną Kasnakowa kładzie nacisk na to, co najbardziej kształtuje światopogląd dzieci, a co odnosi się do jej badań terenowych jako pedagoga społecznej w regionach z mieszaną populacją. Zdaniem rozmówczynie, kluczowym czynnikiem jest nie tyle szkoła i nabyta w niej wiedza, ile środowisko rodzinne, które najgłębiej formuje przekonania. Kasnakowa użyła pojęcia „rodowej energii”, przekazywanej z pokolenia na pokolenie. W tym sensie tradycyjna kultura (a w jej ramach małe wspólnoty rodzinne i regionalne) stanowi jeden z filarów rozwoju jednostki. W rejonach o mieszanej populacji należałoby zatem, jej zdaniem, pracować nad transformacją myślenia ludzi, wpływać na wartości rodzinne i etniczne poprzez opowieści zbliżające do siebie poszczególne etnosy. W powszechnej interpretacji taką opowieścią jest poemat Sławejkowa, wykorzystywany jako znak relacji respektującej granice etniczne,

religijne i kulturowe (Kachakova, komunikacja osobista, 25.04.2023). Jednak jeśli uwzględnimy niedookreślone miejsca poematu Sławejkowa, zyskujemy perspektywę, wskazującą raczej na wielowymiarowy wysiłek i często pełen napięcie dramatyzm stojący za współlistnieniem etnosów w transgranicznych obszarach, który dzisiaj widać równie mocno jak za czasów autora, a który jest namacalną, żywą codziennością, manifestującą się też w kryzysie uchodźczym, poczuciu zagrożenia przed „obcym kapitałem” i ekonomiczną zapaścią miasta.

Sposoby interpretacji poematu wskazują na porządki symboliczne, w jakich zakotwiczone są poszczególne narracje. Aporie lokalnej pamięci manifestują się w praktykach zogniskowanych wokół źródła Białonogiej, które w perspektywie długiego trwania wyrażały się w aktach naprzemiennych uwzniośleń i degradacji, jakim poddawane było to miejsce. W okresie komunizmu kompleks stał się projektem łączącym sielską wizję przyrodniczego zacisza z dynamiką i transferowym charakterem drogi szybkiego ruchu. Niepamięć o tym miejscu w ostatnich dekadach była zinstytucjonalizowana. Czasowa dzierżawa kompleksu przez miasto Charmanli przywraca go więc w pole instytucjonalnej widzialności i możliwych zagospodarowań: realnych i symbolicznych. Pewne nadzieje budzi też wniosek o dofinansowanie renowacji Źródła Białonogiej, złożony w Programie "INTERREG Bułgaria – Turcja 2021–2027" przez Gminę Charmanli na wniosek radnej Swetłany Nikołowej.



Il. 13. „Mała Gergana” we wsi Biser. Fot. Katrin Najdenowa.

Źródło: <https://aquaiarte.com/wp-content/uploads/2024/01/DSC06676-11-scaled.jpg>

A spór o lokalizację źródła dalej trwa: mieszkańcy i mieszkanki nazywają swoją czeszmę Dużą Gerganą, a biserczanie swoją – Małą Gerganą (Христов, 2014) (il. 13). W

trakcie mojego (SS) pobytu w Charmanli na jubileuszu 55-lecia Muzeum Historycznego dyrektorka wspomniała o tym w przemówieniu inauguracyjnym. Poświęciła sporo miejsca utworowi Sławejkowa i postaci Gergany, podkreślając – z uśmiechem, ale stanowczo – przynależność utworu do dziedzictwa miasta Charmanli. Ten gest publiczny w obecności m.in. reprezentacji wsi Biser oraz władz gminy Charmanli pokazuje, że choć spór przeszedł w skonwencjonalizowaną formułę, jest elementem autoidentyfikacyjnym, a legenda o Gerganie obsługuje współczesne lokalne interesy miasta.

W praktykach związanych ze źródłem Białonogiej tkwi sprzeczność, wynikająca z wysokiego statusu symbolicznego poematu Sławejkowa i niskiego statusu zdegradowanego obecnie obiektu. Pozostając ważnym elementem autoidentyfikacji miasta, miejsce to na przemian ulega erozji i poddawane jest rekonstrukcjom. Choć niekontrolowanemu rozpadowi sprzyja położenie kompleksu na uboczu, wyjaśnianie to nie wystarcza.

W katalogu stworzonym na potrzeby wspieranego przez Unię Europejską programu rewitalizacji obszarów wiejskich z 2013 roku gmina Charmanli wymienia wszystkie obiekty o potencjale rewitalizacji w trzystopniowej skali (średni – niski – wysoki): średniowieczne źródło Białonogiej zostaje tam przedstawione jako miejsce o niskiej wartości historyczno-kulturowej, niskim potencjale turystycznym i badawczym (!), niskim stopniu wartości autoidentyfikacyjnej dla lokalnej społeczności; „średnią” wartość przyznano mu jedynie w rubryce „możliwość ekspozycji”. Zarazem obiekty z okresu panowania osmańskiego są waloryzowane wysoko, na czele z tzw. Garbatym Mostem w centrum miasta (Рафаилова, Спиридионов, 2013, ss. 10–11). Kolejne lata potwierdziły zresztą kierunek inwestycji w mieście. W 2022 roku Garbaty Most został odrestaurowany w ramach współpracy transgranicznej między gminą Charmanli a tureckim miastem Edirne (głównym inwestorem była bułgarska strona). W przemówieniach podczas otwarcia mostu, z udziałem władz miasta, dwóch konsuli miasta Edirne, jak również przedstawiciela Bułgarskiej Cerkwi Prawosławnej, pojawiały się metafory mostu jako symbolu komunikacji, mediacji i współpracy. Współcześnie w realnym wymiarze uwidacznia się to dobitnie: na moście mieszkańcy Charmanli mijają się z mieszkającymi w obozie migrantami z Syrii i Afganistanu. Od niedawna widnieje tu nawet nielegalne graffiti w języku arabskim (hasło ma charakter neutralny, jak twierdzi jedna z moich rozmówczyń) (Николова, komunikacja osobista, 24.04.2023).

Most stał się obiektem uwznioślonym poprzez współczesne praktyki, zapewne nie bez znaczenia było usytuowanie obiektu w centrum miasta, w odróżnieniu od źródła Gergany, gdzie trzeba specjalnie się wybrać. To most, a nie czeszma stał się zmaterializowaną figurą transgranicznej mediacji. Wraz z wyremontowanym budynkiem Muzeum Historycznego

tworzy on wyrazisty przekaz symboliczny. Nieistotne przy tym jest nawet to, że pod Garbatym Mostem w dawnym korycie rzeki Charmanlijskiej nie płynie już woda (po powodzi, która podtopiła również pobliskie Muzeum Historyczne, przekierowano nurt w bardziej odległe miejsce). Zaś dramat Białonogiej, rozgrywający się przy czeszmie w Charmanli, nadal wymyka się kojącym symbolicznym domknięciom, czego wyrazem jest również obecny stan materialnej przestrzeni tego dramatu, czyli parku Białonogiej wraz ze źródłem, który popada w ruinę, wypchnięty poza sferę społecznej widzialności.

MODUŁ PODSTAWOWY. NIE-MATKI. WERSJA MODERNISTYCZNA I JEJ PÓŹNE KONTYNUACJE

Mądrość i Muza

Na antypodach tej etycznej i ontologicznej orientacji, którą reprezentuje poemat Sławejkowa i powiązane z nim teksty kultury, sytuuje się historyczny dramat *Зудапу* [Murarze] (1902) pióra Petka Todorowa, jednego z najwybitniejszych modernistów, należącego do etalitarного grona bułgarskich modernistów, czyli tzw. czwórki „Myśli” (Dąbek-Wirgowa, 1980, ss. 132–138). Osadzona w dobie panowania osmańskiego akcja utworu osnuta jest wokół budowy świątyni. Perypetie wynikają z kryzysu wewnętrznego (wpisującego się w Girardowski model rywalizacji mimetycznej) oraz kryzysu zewnętrznego (ataki band rozbójników). U Todorowa, który rozwija wątek rywalizacji dwóch mężczyzn równocześnie o prestiż społeczny i względy tej samej dziewczyny, nie narzeczony lecz zawiedziony zalotnik jest tym, który wydaje Radę na ofiarę zakładzinową (Иванова-Гиргинова, 2010). Budowniczkowie cerkiewki dokonują mordu, wierząc, że po ich stronie stoi mądrość pradawnego obyczaju, który błędnie interpretują w kluczu chrystologicznym.

D r a g a n. Bóg chce najpierw wypróbować naszą wiarę; zmusić nas, żebyśmy odkupili nasze grzechy, a potem na zdrowym miejscu wylali fundament swojego imienia! [...] Chce ofiary! By odkupiła wszystko. Ofiary z człowieka – by umocniła naszą wiarę.

(...)

M a j s t e r B r a j n o. Kiedy nie ma jedności między murarzami, ofiara musi ich połączyć.

D r a g a n. Tak jest. To prawo murarzy, jak świat światem. Ofiara jest próbą od Boga: zbiera, uspokaja, jednoczy. Trzymaj fundamente i budowlę (Тодоров, 1968, ss. 133–134; tłum. GSG).

Wbrew oczekiwaniom ponoszą jednak klęskę. Co prawda udaje im się dokończyć cerkiew w wyznaczonym czasie, ale nie integruje to wspólnoty. Świątynia postrzegana jest jako

grób Rady i nieszczęsnego mściciela Doncza, który – jak przystało na Judasza – powiesił się na wieńczącym kopułę krzyżu. Z punktu widzenia interesów społeczności bohaterka zginęła więc nieproduktywnie, z jej śmierci nie zostały wyprowadzone nowe formy życia, czy sprawczej, komunikującej się z ludźmi energii. Magia okazała się nieskuteczna. Jedynie ukochany dziewczyny – Christo – snuje rozpaczliwe marzenia, iż odnajdzie kiedyś jej „cień” – duszę. Widzi się w roli budowniczego wolnego świata „prawdziwych wartości”, a zamordowaną narzeczoną postrzega jako źródło przyszłego natchnienia:

C h r i s t o. [...] Nikogo nie mam, nikogo nie chcę. Sam wyruszę w świat, żeby szukać cienia Rady. Zbiorę gdzieś kamienie, a ona mnie nauczy, jak z wiarą w siebie zbudować kościół... Nowy kościół, mój kościół! (Тодоров, 1968, s. 176; tłum. GSG).

Interpretując duchowe dylematy artysty, Todorow nie sięga po typową dla neoromantyzmu symbolikę lucyferyczną, lecz posługuje się wyobrażeniem kobiecej duszy, jako uosobienia Mądrości Bożej (Sofii); nadaje jej przy tym cechy schrystianizowanej muzy (Brzozowska, 2015, ss. 171–248). Ten symbol angażuje nie zmysł wzroku, lecz słuchu. Aby uchwycić cichy głos, artysta musi odrzucić wynikający z kolektywizmu konformizm i podjąć samotną pracę tytana. Wtedy niesłyszalny dla innych szept Rady będzie pełnił swą intymną funkcję doradczą.

W dramacie Todorowa dziewczyna, która *post mortem* ma pełnić rolę mistycznej Sofii, za życia odbiega od tego ideału. Piękna, przyciągająca pożądlivy wzrok mężczyzn, szczerze oddana narzeczonemu, jest dosyć opryskliwa i obsesyjnie owładnięta myślą o rychłym ślubie, którego termin jest zależny od ukończenia cerkwi. Zajądło walcząc o swoje prawo do miłości, w gruncie rzeczy pozostaje osobą nie-wolną. Mentalnie spętana jedną myślą, w gruncie rzeczy w pełni podlega normom społeczności, aż po fatalny finał. To dlatego ona przed i po śmierci to dwie odmienne postaci, które łączy moment przejścia; to co dla jednej jest końcem życia, dla innej stanowi jego początek.

Teatralne realizacje spektaklu *Зудапу* z reguły nie odzwierciedlały subtelnych intencji Todorowa, a często pogłębiały dysonanse. Spośród stosunkowo nielicznych recenzji tylko niektóre podają informacje na temat scenicznych rozwiązań dla motywu wmurowanej kobiety. W recenzji z 1908 roku autor publikujący pod pseudonimem Johannan podaje szczegóły sceny przedstawiającej zgon Rady: „nieszczęsna dziewczyna przybiega, wdziera się do cerkwi, gdzie padające rusztowanie zagłusza głos przerażenia i miażdży jej młode, wdzięczne, przez wszystkich kochane ciało” (Johannan, 1908, ss. 2–3; tłum. GSG). Autorzy innych recenzji unikają tego tematu (np. Ангелов, 1908, ss. 215-22; zob. [ЗИДАРИ | Дигитална библиотека](#)

[HT "Иван Вазов"](#)), kładąc nacisk na urok odtwarzanego kolorytu lokalnego (Иванова, 1990, ss. 44-46.). Szerzej natomiast wypowiada się darzony autorytetem krytyk literacki i artystyczny, współtwórca pierwszej fali bułgarskiego modernizmu Krystio Krystew w artykule „*Зидари“ на сцената на Народния театър* [„Murarze” na scenie Teatru Narodowego] (1919), w którym wysoko ocenia przedstawienie z 1908 roku (kiedy dyrektorem teatru był jeszcze Penczo Sławejkow), a krytykuje spektakl z 1918 roku tak dalece, że nawet nie wspomina nazwiska reżysera Sawy Ognianowa (Кортеиска, 1988, ss. 34–37). Zarzuca mu błędną interpretację postaci, niezamierzone efekty komiczne, przesłaniające powagę głównego w dramacie problemu narodowej niezgody: „Wydaje mi się, że rozumiem jak doszło do tej niestosownej gry aktorów – zapewne pod wpływem niekulturalnej części dzisiejszej publiczności w Teatrze Narodowym, która się śmiała w najbardziej poważnych, a nawet najbardziej tragicznych momentach w sztuce (na przykład gdy zawala się rusztowanie)” (Кръстев, 1919, s. 2; tłum. GSG).

Opisom zachowania publiczności, rozbawionej sceną „katastrofy budowlanej” i niewrażliwej na dramat ginącej dziewczyny, towarzyszą pozytywne uwagi Krystewa na temat odegranej przez Rajnę Talinską roli Rady jako kobiety nowoczesnej. Dalej jednak wywód ojca bułgarskiego modernizmu ulega zmąceniu, gdy ujawnia swój skrywany za pochwałą konserwatyzm: jawna i zaborcza miłość Rady jest jego zdaniem obca uczuciowości i zwyczajom „skromnej, czystej i niewinnej bułgarskiej dziewczyny” (Кръстев, 1919, s. 2; tłum. GSG). Krystew czyni tym samym bohaterkę dramatu kimś obcym, kto narusza normę obyczajową.

Kwestia normy pozostaje ważna także w późniejszym okresie. Z surową oceną krytyków spotkał się spektakl wystawiony w Teatrze Narodowym w Sofii w sezonie 1981/82, a więc epoce, kiedy w Bułgarii obowiązywała komunistyczna autocenzura. Ekaterina Wasilewa-Petrowa zarzuciła twórcom (reż. Wili Cankow, scen. Swetłana Cwetkowa) zimną rytualność, operowanie sztucznymi symbolami i metaforami. Ostro skrytykowała oprawę sceniczną (wypełniające scenę szafy – domy przypominały jej zdaniem ikonostasy, zwieńczone bydlęcą czaszką w miejscu krzyża, co nasuwało konotacje demoniczne), ale nade wszystko piętnowała ahistoryczne myślenie twórców spektaklu (Василева-Петрова, 1982). Wyrażało się ono według autorki recenzji w ignorowaniu głębi ludowej koncepcji ofiary i zastąpieniu jej łatwymi trikami, jak na przykład spływający z nieba zaraz po uśmierceniu Rady cerkiewny dach. Wydaje się, że kontestując tę estetykę, recenzentka odrzucała nade wszystko podsuwane przez reżysera konotacje ludowego mitu z naiwnie rozumianym chrześcijaństwem. Krytyczka stanęła po stronie mitu, ale kwestia dysonansu poznawczego, płynącego z niemożności

rozdzielenia tych dwu warstw rytuału ofiarniczego pozostawała w latach osiemdziesiątych XX wieku nierozpoznana w refleksji o dramacie Todorowa (Тенев, 1984, ss. 34–53).

Pneumatofora

Motyw przenikania się tego co materialne i duchowe powraca po blisko stu latach w popularnej historycznej powieści Wiktorii Beszlijskiej *Глина* [Glina] (2020), dla której topos wmurowanej kobiety (nie-matki) ma charakter fundacyjny. Wprawdzie autorka poddała go znaczącej metamorfozie (obiektem kreacji artystycznej w powieści jest gliniane naczynie), ale zachowany został sam paradygmat transsubstancjacji kobiecego ciała i ducha, ich przemiany w finalny produkt męskich rąk.

Bohaterem zbiorowym powieści są mieszkańcy XVII-wiecznej, żyjącej z garncarstwa bułgarskiej wioski. Gdy w europejskich prowincjach imperium osmańskiego pojawiają się rabusie, nasila przemoc i chaos, rzemieślnicy postanawiają wybrać się do sułtana z darem, który miałby go zaskoczyć swym pięknem i tym samym dopomóc w uzyskaniu gwarancji władcy dla prowadzonego przez nich obwoźnego handlu. Pomysłodawcą tej wyprawy jest Weliko, utalentowany garncarz, który jako dziecko został uratowany przez przybyłą do wsi zielarkę i szeptuchę. Dzięki swym umiejętnościom Zewna uleczyła go, ale pośrednio przyczyniła się do śmierci jego rodziców, którzy w drodze powrotnej ze świętych źródeł fizycznego i duchowego umocnienia wpadli w odmęty górskiej rzeki. Osierocony chłopiec dorastał w trudnych warunkach, ale stał się silnym człowiekiem, a dzięki życzliwości jednego z najlepszych mistrzów garncarstwa poznał najgłębsze tajniki tego fachu. Do rodzimej wsi powrócił jako dorosły mężczyzna, naznaczony stygmatem wyjątkowości.

W świecie przedstawionym oprócz szeptuchy Zewny i Welika status outsiderów (akceptowanych, ale traktowanych z dystansem) posiada również pozostała dwójka bohaterów pierwszoplanowych: córka znachorki Żara oraz młody buntownik Bojko, któremu Żara podarowała swoje serce zanim ogarnęła ją namiętność do Welika. Tak więc Beszlijska przywołała ten sam trywialny motyw trójkąta miłosnego, który Petko Todorow uczynił zarzewiem katastrofy w dramacie *Зудару*. Topos ten uległ jednak u niej wysubtelnieniu, psychologiczny rysunek postaci stał się bardziej wiarygodny niż u Todorowa, motywacje działań bohaterów złożone i nieoczywiste, a quasi-biblijna i pozabiblijna mistyka ujawniła swą głębię, gdy archaiczne wierzenia skonkretyzowały się w ich osobistym doświadczeniu.

Powieść Beszlijskiej łączy z dramatem Todorowa społeczno-historyczna motywacja zdarzeń, jaką w warunkach „niewoli tureckiej” (Szwat-Gyłybowa, 2011, ss. 190–197) jest

narastająca przemoc i groźba utraty przez wspólnotę podstaw egzystencji. Podobnie jak w *Зудapu* dobrostan zbiorowości jest tą wartością, która nadaje kierunek poczynaniom powieściowych bohaterów, w tym Welika, któremu zależy na stworzeniu tak pięknego naczynia, by mogło pozyskać dla wioski przychylność sułtana. Po szeregu prób wprowadza w życie swój zamiar, ale staje się to możliwe dopiero dzięki intymnemu związkowi z Żarą, której imię odsyła do symboliki ognia, a tym samym Ducha (Paprocki, 2012). Dziewczynę zachwyca wewnętrzna siła artysty; pod wpływem impulsu przychodzi do jego domu, by pożegnać się i ofiarować mu przed wyprawą do Stambułu talizman, pomagający pokonać wszelkie przeszkody. Być może to pod jego magicznym działaniem dochodzi do fizycznego zbliżenia tych dwojga. Akt seksualny, będący w życiu dziewczyny sytuacją liminalną, przedstawiony zostaje przez Beszlijską w poetycki sposób, za pośrednictwem metaforyki akwatywnej (żywołu krwi i wody). Poprzedza go zainicjowana przez Welika pieszczota, która nasuwa skojarzenia z biblijnym opisem stworzenia człowieka, gdy Bóg tchnął w glinę ducha:

Oddychaj!

Wciągnął powietrze i powoli je wypuścił ustami do jej rozchylonych ust, jakby chciał udzielić jej tchnienia, a potem długo całował. Zachwiała się, bo ogień, który wszedł przez jej gardło, zapalił się w brzuchu, ogarnął kolana i poparzył stopy. Gdy poczuł, że dziewczyna staje się ciężka jak kawałek mokrej gliny w jego rękach, Weliko pochylił się, wziął ją na ręce i przeniósł na posłanie (Бешлийска, 2020, s. 193; tłum. GSG).

Ogień, powietrze, woda i ziemia uczestniczą w akcie miłosnym, który najpierw prowadzi do unii mistycznej tych dwojga, a następnie staje się początkiem na poły alchemicznej transmutacji dziewczyny w dzieło sztuki garncarskiej. Głębia doświadczonych przez oboje emocji czyni Żarę źródłem natchnienia dla Welika, ale i bezbronną gliną w jego dłoniach. Oszołomiony urodą kochanki tworzy on piękną stągiew, odwzorowującą linie ciała Żary (Бешлийска, 2020, s. 196–198), a następnie udziela własnego tchnienia wnętrzu tego naczynia (Бешлийска, 2020, s. 198), przekonany, że każdym jego gestem kieruje sam Bóg. W powieści jedynym świadkiem tego rytuału jest podglądający kochanków Bojko. Wspólnota nie ma o niczym pojęcia, Być może dlatego nikt nie kojarzy nagłej choroby Żary z aktem twórczym Welika. A on sam zaczyna rozumieć, co się wydarzyło, dopiero po powrocie z udanej misji do Stambułu, gdy odkrywa, że jego ukochana gaśnie. Dopuszcza wówczas do siebie myśl, iż bezwiednie wypełnił magiczny rytuał¹², który przyniósł jej śmiertelne zagrożenie, czym dzieli się z matką dziewczyny:

Zszedłem do pracowni, wziąłem kulę gliny i zasiadłem przy kole. I, Bóg mi świadkiem, ciociu Zewno, on mną kierował, a ja toczyłem. Pamiętam tylko... – tu przerwał, by spojrzeć w oczy matce Żary i pozwolić jej dojrzeć przerażenie w jego własnych oczach: – Pamiętam tylko, że robiłem stągiew, jej wewnętrzną część toczyłem tak, jak zapamiętałem jej kształty. Zostawiłem część ciała Żary wewnątrz, w diabelskiej stągwi. [...]

¹² Bezwolną sprawczynią czarów zostawała zwykle kobieta (Douglas, 2007, s. 137 i nast.)

Jeśli to tylko to, nic jej nie grozi. Nie wzięłeś przecież jej cienia? Czy jesteś pewien, że to wszystko? – zapytała szeptucha, a jej usta drżały w oczekiwaniu na odpowiedź. Nie wiem... Kiedy zrobiłem stągiew i postawiłem ją, by schła, dmuchnąłem w jej gardło. To było to samo tchnienie, które poprzedniego wieczoru dzieliłem z Żarą (Бешлийска, 2020, ss. 328–329; tłum. GSG).

Tak oto w świadomości bohaterów ożywa budzący przerażenie topos kobiety, która ulega magicznej inkorporacji w dzieło męskich rąk. W tym przypadku nie zdjęcie miary z ciała Żary okazuje się fatalne, lecz przekazanie stągwi jej tchnienia, a tym samym jej ducha¹³. Gliniane naczynie, przynoszące wspólnocie wybawienie z opresji, może spełnić swą funkcję dzięki połączeniu talentu mężczyzny z płynącą z miłości kobiecą energią. A jednak nie sposób tego paradygmatu uznać za Chrystopodobny, gdyż w odróżnieniu od umierającego na krzyżu Jezusa Żara do końca zdaje się nieświadoma swego udziału w ofierze.

Tymczasem dręczony poczuciem winy Weliko za radą szeptuchy postanawia zrezygnować z własnych prób ratowania dziewczyny i powierza ją opiece Bojka, mając nadzieję, że miłość chłopca przyniesie jej uzdrowienie. Starania Bojka nie przynoszą zmiany na lepsze, a sytuacja komplikuje się, gdy Żara (kolejny raz uprzedmiotowiona) zostaje porwana do haremu sułtana, który zapragnął piękności, będącej inspiracją dla twórcy „diabelskiej stągwi”.

Życie dziewczyny za dobro wspólne – w ten oto sposób zaktualizowany zostaje przez pisarkę inny obiegowy w kulturze bułgarskiej topos porwanej kobiety, zasilający fundacyjny dla narodowego kanonu mit niewoli tureckiej (Апетов, 1999, ss. 135–146; Апетов, 2006, ss. 55–68). Beszlijska, składając w ten sposób daninę zbiorowym imaginariom Bułgarów, szuka nowych relacji między rewitalizowanymi w utworze fantazmatami. Kluczowa jest w tym kontekście postawa matki dziewczyny wobec tragedii. Wyposażona w nadzwyczajne umiejętności i rozumiejąca korespondencję sił rządzących światem przyrody, magii i Boskiej cudowności szeptucha z bólem akceptuje własną bezsilność wobec Losu. Co więcej, ma bolesne poczucie utraty dotychczasowej więzi z Żarą, zerwania łączącej je pępowiny. Wciąż żywe i budzące współczucie ciało dziecka staje się wyobcowane. Cóрка zdaje się już bowiem należeć do innego wymiaru rzeczywistości. Szeptucha dopatruje się sensu dokonującego się unicestwienia ludzkiej postaci dziewczyny w jej transformacji i z teurgiczną mocą Welika wiąże nadzieję na jej dalsze mistyczne istnienie. Nakazuje mu wręcz, by nie przestawał

¹³ Jak wiadomo, zakorzeniona nie tylko w bułgarskiej tradycji ludowej myśl, że dusza ludzka powiązana jest z oddechem (Стойнев, 1994, ss. 105–106), w starożytności i średniowieczu była powszechna, przewijała się u myślicieli tak różnych jak np. Porfiriusz i św. Augustyn, stanowiła ośnowę chrześcijańskiej/pseudo-chrześcijańskiej demonologii (Lombardi, 2004, ss. 153–156) czy alchemii (von Franz, 2015).

tworzyć, by wciąż replikował piękno Żary, przedłużał jej życie w obdarzonych technieniem ich miłości glinianych przedmiotach, które będą cieszyć oczy ich przyszłych użytkowników.

– Weliko, ja nic nie mogę zrobić. I ty też nie możesz jej zwrócić... Słuchaj, synku! Dopóki wciąż jeszcze jej technienie jest w tobie, tocz! Każda stągiew i każda misa niech noszą jej cząstkę. Pozostaw ból łzom, a w glinę wlej tylko swoją miłość. Świątynią są twoje ręce, które trzymają glinę. I Bóg tam jest, dziecko. Tocz, żeby nie ugasł ogień. Tocz, żeby istniał świat. Tocz, żeby Żara w nim pozostała. (Бешлийска, 2020, s. 330; tłum. GSG).

Gliniane naczynia, zdawałoby się, nie potrzebują do swego magicznego istnienia ciała Żary, lecz ducha. Stają się jej pneumatoforami (Domańska, 2016, ss. 347–363). A jednak szeptucha uznaje sprawę za domknietą dopiero wtedy, gdy porzucone przez osmańskich żołdaków zwłoki nieszczęsnej zostają znalezione. Powierza je miejscowej ziemi i wtedy na powrót sprowadza do wsi Welika, by ten z tego właśnie tworzywa wykonywał swe dzieła. Tak oto dziewczyna staje się i humicznym, i duchowym zaczynem materializującego się pod jego rękami piękna.

Choć Weliko nazwał swą stągiew „diabelską” (mając na uwadze jej skomplikowaną z racji wielu ustników formę), insynuowany początkowo w utworze lucyferyczny charakter jego twórczości zostaje zakwestionowany. Beszlijską pochłania zakorzeniony w kulturze europejskiej problem naśladowania Stwórcy przez twórczego człowieka, ale prowadzi swego czytelnika ku ujęciom kompromisowym z perspektywy chrześcijańskiej teologii pracy. Chodzi o motywację do działania.

Alexandre Ganoczy w swojej książce *Stworczy człowiek i Bóg Stwórcą* (1976, wyd. pol. 1982) zwraca uwagę na przewijający się na kartach Biblii antropocentryzm stwórczego działania Boga i pożądaną przezeń teocentryzm ludzkiego stwarzania. Człowiek, współuczestnicząc w procesie kreowania świata, urzeczywistnia wypaczoną *praxis* zawsze wtedy, kiedy motywuje go żądza posiadania i panowania, a nie miłości i służby (Ganoczy 1982, ss. 186–192). W tym rozumieniu Weliko wybiera prawidłową *praxis*. Interpretowana w kategoriach racjonalności i zarazem magii (Tambiah, 2007, ss. 127–177) jego twórczość, uwarunkowana wieloaspektową partycypacją mistyczną, wypływa z najwłaściwszej etycznie motywacji, jaką jest miłość i pragnienie poddania się woli Bożej.

W ten oto sposób Weliko (wcielenie mistrza Manóla) zostaje na kartach powieści Beszlijskiej usprawiedliwiony i w pełni oczyszczony z zarzutu wiarołomstwa. Dziewczyna natomiast pozostaje technieniem i gliną w jego rękach, ale z perspektywy potęg niebieskich jest ukrytą iskrą, która należy do Słońca. Pisarka nie rozwija tego iście kabalistycznego motywu (Scholem, 2020), zamykając powieściową narrację ironiczną konstatacją Księżyca, iż to są

„tylko garnki”. Jej celem nie wydaje się też popularyzacja koncepcji neoanimistycznych, lecz raczej próba poetyzacji odległego mentalnie świata, niegdyś otwartego na duchowy aspekt każdego bytu (w tym także wytworów ludzkich rąk). Symbolicznie składając jego losy w ręce wybrańców – posiadaczy wiedzy ezoterycznej, Beszlijska potencjalnymi beneficjentami czyni wszystkich ludzi, wrażliwych na piękno i zdolnych do przekroczenia granic zbiorowych rytuałów, by zawierzyć intymnej przestrzeni ludzkich serc.

Humiczna podstawa świata

Modernizm z początku XX wieku przyniósł też jednak bardziej krytyczną interpretację ludowego mitu i jego kulturowych transgresji. Anton Straszimirov w swoim dramacie historycznym z 1916 roku *Над безкръстните гробове* [Na grobach bez krzyży] (drugi tytuł: *Лобната скала* [Skała straceń]), podjął polemikę z *Зидару* Todorowa. Kreując obraz esencjalistycznie rozumianej kobiecości posłużył się toposami kultury cerkiewno-ludowej w taki sposób, by wydobyć ich wieloznaczność. Straszimirov, choć odsłonił mechanizmy uprzedmiotowienia kobiet w społeczeństwie patriarchalnym, głosu im właściwie nie udzielił.

Pisarz nawiązuje w swym utworze do legendy o męczeńskiej śmierci czterdziestu dziewięciu na Półwyspie Kaliakra (zob. История и легенди за нос Калиакра), do ludowego mitu o narzeczonej Słońca i toposu wmurowania kobiety. Ten ostatni zakodowany jest m.in. w tytułowej metaforze „nieoznakowanych krzyżem grobów” oraz często powracającym w wypowiedziach bohaterów leksemie „wmurowanie”, np. w znaczeniu trwania w oporze wobec wroga (Страшимиров, 2008, s. 21), dosłownie rozumianego ukrycia się (Страшимиров, 2008, s. 45) czy zmagania z klątwą (Страшимиров, 2008, s. 30).

Pierwszym semantycznie ważnym w dramacie „nieoznakowanym grobem” jest grób matki zantagonizowanych braci, z których jeden (w momencie akcji mistrz sztuki budowlanej Nikoła) wiele lat wcześniej uwiódł narzeczoną drugiego (Georgiego, dziś pustelnika i strażnika latarni morskiej). Matka, przeklinając za wyrządzone krzywdy przyszłego budowniczego cerkwi opętanego manią wielkości, postanowiła skryć się i spędzić życie w pobliżu skrzywdzonego syna. Po śmierci rodzicielki winowajca wykradł z cmentarza jej zwłoki i potajemnie wmurował w najwyższy punkt skalistego półwyspu, jako podwalinę latarni morskiej (Страшимиров, 2008, s. 24). Wyniesione wysoko ciało kobiety, będące miejscem emanacji światła, przywołuje na myśl tradycję gnostycką, gdzie żeński aspekt bóstwa personifikuje „pierwszą ideę”, znajdującą się u podstaw wszechrzeczy (Quispel, 1988, ss. 118–127). Jednak pomimo aluzji do popularnych w literaturze modernistycznej idei gnostyckich,

Straszimirow nie rozwija semantyki tego toposu w dramacie, a jedynie ją sygnalizuje. Dla odbiorcy ta nekropersona (Domańska, 2017) stała się wszakże symbolem siły, płynącej z głębi zdolnego do poświęceń kobiecego serca.

Drugi przypadek wmurowania dotyczy ciał dziewcząt wyrwanych z rąk najeźdźców. Po traumie, jaką przeżyły, ukrywając się pod ociekającymi posoką ciałami martwych współmieszkańców napadniętej wsi, właściwie od chwili pojawienia się na scenie zdają się one należeć do Thanatosa (Страшимиров, 2008, s. 37). Tym, który w obliczu postępującej inwazji zadecyduje o ich losie, sugerując zbiorowe samobójstwo jako ratunek przez pohańbieniem, jest Nikoła, wyrodny brat Pustelnika i formalnie ojciec jednej z dziewcząt. Niespełniony artysta, którego ambicje rosną pod wpływem odnowionej rywalizacji z bratem, coraz bardziej frenetycznie marzy o zbudowaniu świątyni nie materialnej lecz mistycznej. Nie wystarcza mu sprawność rzemieślnika: „[...] ja całe życie... skały kruszyłem... budowałem świątynie... lepiłem kamienie błotem i wapnem... Boże, błotem i wapnem lepiłem kamienie... Udziel mi Wszechmocny swej woli, bym wznosił świątynię niematerialną – bym przez śmierć tworzył życie” (Страшимиров, 2008, s. 43; tłum. GSG).

Pragnie on postrzegać siebie jako współtwórcę nadprzyrodzonego dzieła Boga, ale jego rozumienie Stwórcy tylko z pozoru osadzone jest w chrześcijaństwie. To dlatego nie waha się, by skłonić przerażone dziewczęta do skoku w przepaść, wprowadziwszy je uprzednio w pseudomistyczną ekstazę, podczas której upodobniają się do otoczonych nimbem światłości dziewic zaślubionych Słońcu. Niedługo potem, sam będąc w malignie, w quasi-prorockim uniesieniu Nikoła zapowiada ich powrót pod postacią łabędzi. Jak wiadomo, w literaturze modernistycznej ptaki te symbolizują m.in. czystość i pełnię doświadczenia mistycznego (Podraza-Kwiatkowska, 1975, ss. 182–192). Przyjmując postawę mediatora między Bogiem i ludźmi, Nikoła tym samym prorokuje cud. Po odejściu Tatarów on sam jednak umiera, cerkiewka jest w ruinie, ludzie zostają wymordowani. Na przybrzeżne skały morze wyrzuca trupy dziewic; biel ich ciał nasuwa ocalałym skojarzenia z przepowiednią. Straszimirow zakłóca jednak alegoryczną interpretację. Ciała dziewcząt są już bowiem skalane, wplecione w inne nie-ludzkie formy życia: „ich włosy splotły się z morskimi trawami” (Страшимиров, 2008, ss. 48–49). Wydają się ogarnięte nekrotyczną przemianą i nie należą już do Słońca, lecz do ziemi, a wydany na pastwę śmierci świat traci kontury.

Dramat posiada dwa zakończenia. Pierwsze, pokrótce tu przedstawione, wieszczy totalną klęskę. Drugie powstało w 1929 roku (trzydzieści lat po pierwszym wydaniu dramatu) i ma formę krótkiego dwustronicowego epilogu. Na „skale straceń”, w miejscu dawnej tragedii stoi tętniący życiem monaster. Centrum pątniczych rytuałów jest pieczara ze szczeliną

wychodzącą na przepaść, u której stóp ulokowano groby dziewcząt. Nie znamy imienia głównego moderatora kultu, który snuje swą więziotwórczą, pełną przekłamań narrację. Jego „twarz mumii” odsyła wszak do wymiaru nekrotycznego. Nie ma pewności, kim jest ten człowiek – czy dawnym Pustelnikiem, a może to naiwny uczeń Nikoły, wpatrzony w swego mistrza. Ów mnich w swym nauczaniu w centrum uwagi stawia nie męczennice, lecz patrona monasteru – mistrza Nikołę, wystylizowanego teraz na sługę Bożego. To ten, który jakoby z natchnienia Ducha Świętego uratował najpierw życie doczesne dziewcząt, a potem także ich życie wieczne: „dzieci Chrystusowe, przebijcie ciałami skałę, odkryjcie światłość Bożą i zjednoczcie się z nią” (Страшимиров, 2008, s. 51; tłum. GSG).

Uważny czytelnik dramatu doświadcza tu dysonansu poznawczego. W drugim zakończeniu bowiem triumfuje fałszywa legenda i kłamstwo hagiografów. To wszystko, co w *Зудапу* Todorowa pozostawało w sferze onirycznej potencjalności i opierało się na zaufaniu do jednostki genialnej, w *Над безкръстните гробове* się wydarza, ale nosi znamiona demoniczne. „Niematerialny kościół” powstaje w wyniku uwznioślenia tego, co w sercu mistrza wyrosło w strefie cienia. Artysta prezentowany jest jako jednostka skuteczna, ale o złe skierowanych popędach. Zaś uwięzione w skałach, wmurowane w kamienne szczeliny ciała dziewcząt-labędzi stają się milczącym humicznym fundamentem męskiego świata, podobnie jak niegdyś „płonące” ciało matki bohaterów. Tym trupom nie przypada u Straszimirowa żadna inna rola jak tylko zneutralizowanych obiektów męskiej nekropolityki historycznej, obiektów, które – choć nie jest im oddawana cześć – nie zostały też poddane desakralizacji i wciąż budzą *tremendum et fascinosum*. Zarazem jednak, niejako wbrew modernistycznej fascynacji postacią wolnego artysty-mężczyzny-geniusza, na mocy paradoksu jest on prezentowany jako podmiot zależny zarówno od esencjalistycznie rozumianej kobiecości słabej, ale dysponującej metafizyczną siłą, jak i od zbiorowości, która finalnie może być beneficjentem jego działań i nadać im stosowną rangę. Ostatecznie wszystko okazuje się grą społeczną i tylko śmierć ofiar jest nieodwracalna.

Pod koniec XX wieku tego rodzaju intuicje potwierdzi inny tekst, obnażający mechanizmy przemocy powiązane z kulturą złą. Chodzi o krótki wiersz Konstantina Pawłowa *Българо-вавилонско стихотворение* [Bułgarsko-Babiloński wiersz], który przytaczam w całości:

Майстор Маноле,
Аз
ще построя една висока кула.
Много висока кула.
Най-високата кула!

От върха й
с бог ще разговарям
и ще се надпявам с космонавтите.
За да бъде вечна
и неразрушима,
в нейните основи ще зазидам -
сянката на моята жена,
сянката на твоята жена,
сенките на майките ни,
сенките на нашите деца...
Нужни са ми сенките на цялото човечество!
Майсторе,
ела да чиракуваш! (Стихове, ss. 21–22)¹⁴

W ujęciu Konstantinowa ambitny lokalny mistrz Manoł przyciąga uwagę innego mistrza, kogoś o aspiracjach globalnych, o pragnieniu nieskończonej władzy, uzyskanej nawet za cenę życia milionów kobiet i dzieci. Wprawdzie posiada on ludzkie atrybuty (jest żonaty, ma matkę, dzieci, docenia kosmonautów, śpiewa), ale pycha i brak skrupułów moralnych czynią go istotą demoniczną. Wydaje się, że to sam Szatan proponuje Manołowi naukę rzemiosła, do czego bułgarski mistrz z jego konformizmem i manią wielkości zdaje się w szczególny sposób predestynowany.

Choć Konstantinow nawiązuje do biblijnego motywu Wieży Babel, w jego wierszu nie dochodzi do pomieszania śmiałkom języków, lecz ich praca bez przeszkód trwa. Rzecz jasna, ten tekst nie powinien być interpretowany w oderwaniu od kontekstu politycznego chwili jego powstania (Gołek Sepetliewa, 2011). Przesłanie wiersza nie odnosi się jednak li tylko do warunków w bloku komunistycznym lat osiemdziesiątych, lecz zachowuje swój uniwersalny wymiar jako niegasnący głos sprzeciwu wobec nieskończonego łańcucha przemocy, której alegorią pozostaje u poety lokalny topos wmurowania kobiety.

Spoiwo

W 2012 roku Państwowy Teatr Lalek w Płowdiwie zrealizował spektakl *Вграждане* [Wmurowanie]¹⁵ zainspirowany w pewnym stopniu omawianym tu w dalszej części tekstu utworem Marii Stankowej *Мъртвата глава ми проговори* [Przemówiła do mnie martwa głowa] oraz nade wszystko neoromantycznym sporem o moralne powinności twórcy. Reżyserka Wesełka Kunczewa odeszła od drapieżnej estetyki groteski, charakterystycznej dla

¹⁴ Zob. tłumaczenie: K. Pawłow, Bułgarsko-Babiloński wiersz, przeł. W. Medyńska, [w:] Antologia współczesnej poezji bułgarskiej, (red.) W. Medyńska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, ss. 147–148.

¹⁵ Reżyseria Wesełka Kunczewa, scenografia i kostiumy Marieta Gogomechowa, muzyka Christo Namliw, choreografia Stefan Witanow. Z udziałem Marii Atanasowej, Michaeli Andonowej, Tatjany Etimowej, Żiwka Dżuranowa, Rosena Rusewa, Aleksandra Karamanowa, Christa Takowa.

„minidramatu” bułgarskiej pisarki, na rzecz prostoty przekazu, by wydobyć targające bohaterami emocje przez pełną ekspresji grę urywanym słowem, szeptem, ruchem, dźwiękiem. Obraz ludzkiej kondycji współtworzą jako tło pierwotne elementy rzeczywistości materialnej, jakimi są kamień i woda.

Szukając uniwersalnego wymiaru inscenizowanej w spektaklu historii poświęcenia ukochanej w imię stabilności własnego dzieła, twórcy zachowali czytelne związki i z folklorem, i z jego literackimi interpretacjami. Zdecydowali się na modyfikację postaci dwojga bohaterów Stankowej, przejmując od autorki jedynie osobne frazy i oprawę muzyczno-rytmiczną. Na scenie literacka postać bez głowy (pastuch Manoł) na powrót stał się budowniczym, a jego będąca matką żona Neda upodobniona została do nie-matek z pieśni ludowej. W centrum uwagi twórcy postawili postać budowniczego i jego moralne dylematy. Równocześnie podjęli próbę uniwersalizacji głosów tradycji, stawiając je w obrębie nowoczesnej estetyki scenicznego minimalizmu.

Zastosowano tu rodzaj ekranu częściowo przesłaniającego scenę; dla widzów stała się w ten sposób widoczna tylko wąska, punktowo oświetlona ciepłym żółtym światłem szczelina poniżej dolnej krawędzi tej swoisty kurtyny. Zdawać by się mogło, że ta otoczona przez ciemność, jakby dwuwymiarowa przestrzeń w sugestywny sposób reprezentowała sztuczny świat ujęty nie w ramy teatralnej sceny pudełkowej, lecz współczesnych mediów – telewizji lub filmu. Szczelinę-ekran wypełniają kamienie, woda oraz ukazywane fragmentarycznie ludzkie ciała – najczęściej pozostające w ciągłym ruchu nogi. To one opowiadają historię miłości, zdrady, przemocy, cierpienia, śmierci, a ich funkcja narracyjna pozostaje w intertekstualnej relacji ze współczesną sztuką filmową, m.in. z jedną z sekwencji filmu *Artysta* (2011) Michela Hazanaviciusa, który swym bohaterem uczynił odchodzącego w przeszłość aktora kina niemego.

W spektaklu Kunczewej swoista defragmentacja bohaterów nie przeszkadza w przedstawieniu piękna predestynowanej do wmurowania młodej kobiety, która jako nie-matka (co podkreślam) ma niższy status społeczny niż bohaterka *Мъртвама глава ми проговори*, będąca matką. Bohaterowie spektaklu Kunczewej posługują się mową ciała i urywanym scenicznym szeptem; ich gestom po wielokroć towarzyszą frazy zaczerpnięte z utworu Stankowej. Do uszu widzów docierają jedynie fragmenty wypowiedzi, które sugerują determinację zbiorowości („potrzebny nam most”), męską dominację („żeby mężczyźni mogli po nim chodzić w swoich sprawach”), hipokryzję kobiet-matek, tylko z pozoru biernych obserwatorek zdarzeń, a w rzeczywistości współuczestniczek przemocy („Boże wybacz, tak będzie lepiej”, „ona nie ma dzieci”).

Demoniczność w tym spektaklu wpisana jest w samą strukturę ludzkiej rzeczywistości: czai się w relacjach, w zjadłej determinacji budowniczych, w ich okrucieństwie, w konformizmie kobiet, ich bogobojnym i złowrogim szepcie, strachu, ucieczce od prawdziwej odpowiedzialności w małe dobroczynne gesty („upiekę dzieciom banicę”), w celebracji zbrodni. Macierzyńska troska realizowana jest w tym wypadku za cenę przyzwolenia na mord, odwrócenia spojrzenia. W scenicznej „szczelinie istnienia” wszystko co składa się na doświadczenie życia jest w jednej chwili mocne i słabe, twarde jak kamień i miękkie jak woda, kruche jak człowiecze ciała i nieugięte jak ludzka (męska, kobieca?) wola.

W recenzji spektaklu *Майстор Манол, поваленият* [Mistrz Manoł, pokonany] (2012) Minko Nowkow zwraca uwagę na genderowy aspekt wolności i podporządkowania, a dla jego zobrazowania posługuje się symboliką akwaticzną jako domniemanym nieodłącznym elementem esencjonalnie i po Eliadowsku rozumianej kobiecości:

Kobiecy żywioł można opanować tylko, jak się go wmurowuje [...], wpisze, sklasyfikuje, przesłoni, ponumeruje i zwiąże w budowlu, w systemie męskiej władzy. Duch Boży unosi się nad wodami i mówi: „Niech się stanie”, mistrz Manoł unosi się nad prymordialną kobiecością i mówi: „Tkaj!” – i ona tka, „Rób na drutach” – i ona robi, „Przynieś!” – i ona przynosi. Mistrz Manoł w ogóle nie jest tragiczną postacią, mistrz Manoł jest postacią demoniczną i spektakl go ukazuje właśnie takim – jest czymś opętany, owładnięty, zafascynowany... Ale nie swoją ukochaną, a tym co mu miłe – by chwycić silnymi rękoma żywioł wody, ścisnąć i obezwładnić go na zawsze. By stać się panem, a ją podporządkować: PAN i służąca... (НОВКОВ, 2012; tłum. GSG)

W spektaklu ciało i dusza wmurowywanej symbolizowane są przez białą szatę z czerwonym brzegiem, która bez oporu poddaje się czynnościom mężczyzn i zostaje wkomponowana w kamienną budowlę, stając się jej prawie niewidocznym spoiwem. Osaczający ją ze wszystkich stron kamień (Żyromski & Skoczylas, 2007) symbolizuje tu ujarzmienie żywiołu żeńskiego przez obdarzonego władzą mężczyznę (Bourdieu, 2004). W ujęciu Nowkova to nieuznające granic męskie pragnienie dominacji nie może być zaspokojone. Ostatecznie Manoł ponosi nieoczywistą klęskę, gdyż, zdaniem krytyka, okiełznanie rzeki może nastąpić jedynie za jej przyzwoleniem. Pełen aktywizmu, początkowo dominujący *homo erectus* nieuchronnie staje się błagalnikiem (*homo prostrates*), co w spektaklu odzwierciedla transgresja bohatera, czołgającego się w szczelinie-ekranie w wyrazie słabości i rezygnacji.

Nogi podnoszą się, wchodzą do wody, podskakują, stąpają ostrożnie, opuszczają i wznoszą – nogi to fundament człowieka. Ale w spektaklu są niestabilne, podobnie jak niestabilny jest most mistrza Manoła. Jeszcze: jeśli na początku te nogi-baza-i-fundament są ruchliwe, lekkomyślne, przykuwające uwagę swą wesołością, wraz z upływem czasu coraz częściej wychodzą z kadru, stają coraz bardziej uległe i bohaterów, których powinny prawidłowo nosić, widzimy już w pozycji horyzontalnej, a nie wertykalnej – leżących, pełzających, skurczonych na ziemi (i wodzie) – nogi ich nie trzymają, nogi się poddają, nogi nie wytrzymują. Zamiast *homo erectus* [...], *homo prostrates* (...). (НОВКОВ, 2012; tłum. GSG)

W swojej interpretacji Nowkow zbliża się do problematyki ról kulturowych w sferze prokreacji, ale ostatecznie ignoruje falliczną symbolikę kamienia i nie rozwija tego tematu. Postać Manoła przyciąga jego uwagę z racji upadku, jakiego budowniczy doświadcza z powodu własnej dezorientacji moralnej (Plešu, 2019, ss. 11–25). To jawne opowiedzenie się przez krytyka po stronie „żywiołu kobiecego” i jego praw.

Warto jednak dodać, że finalna scena spektaklu, domykająca opowieść o wmurowaniu kobiety, zawiera przesłanie daleko bardziej uniwersalne, bo dotyczące statusu binarnie pozycjonowanych płci kulturowych w teatrze życia codziennego. Otóż po podniesieniu ekranu-kurtyny widać na scenie aktorki i aktorów (w tym grających rolę Manoła i wmurowanej) wreszcie nie w pozycji horyzontalnej, lecz wertykalnej. Widzowi może się wydawać, że samodzielnie stoją i że jest to po prostu moment pożegnania zespołu z widownią, chwila oklasków i przewycięzania teatralnej iluzji. Kiedy jednak w tym swoistym *post scriptum* głowy aktorów gwałtownie opadają na znajdujący pod ich brodami garderobiany pręt-gilotynę, pojawia się wrażenie, iż są to pozbawione życia marionetki, odwieszane po spektaklu do teatralnej szafy lub też zdekapitowane. Można to odczytywać jako podsumowanie sytuacji uczestników scenicznej zbrodni, ale można także widzieć w tym aluzję do rzeczywistości pozasceniczej, gdzie małe i wielkie kompromisy z własnym sumieniem czynią ludzi niezdolnymi do wyrwania się apatii moralnej.



65 години
Държавен куклен театър Пловдив
и Контраст филмс

ПРЕДСТАВЯТ
„ВГРАЖДАНЕ”

*Спектакъл за възрастни,
посветен на 65-ия юбилей на
Държавен куклен театър
Пловдив*

на 28 септември 2012 г., от 19.00 ч.

Режисура и сценичен вариант: Веселка Кунчева
Сценография и костюми: Мариета Голомехова
Текст: По "Мъртвата глава ми проговори" от Мария Станкова
Етнолог-консултант: Веселка Тончева
Музика: Христо Намлиев
Хореография: Стефан Витанов

Участват: Христо Таков; Татяна Етимова;
Михаела Андонова; Живко Джуранов;
Наталия Василева; Росен Русев;
Александър Караманов

Моля, потвърдете
вашето присъствие до 27.09.2012
на gsm: 0889 / 718183, тел. 032 / 63 11 47
e-mail: pptheatre@abv.bg

Il. 14. Материал промоционен авторства Марини Dodowej i Daniela Raszewa do спектаклу „Wmurowanie”, реж. Веселка Кунчева. *Źródło:* Archiwum Biblioteki Narodowej Akademii Sztuki Teatralnej i Filmowej (Sofia).

Pewne światło na intencje twórców spektaklu rzuca towarzyszący mu plakat teatralny, autorstwa dwójki znanych artystów – Mariny Dodowej (plastyczki i scenografki) i Daniela Raszewa (fotografa). Materiał przedstawia obraz kobiecej twarzy umieszczonej w szczelinie kamienia strukturą przypominającego ludzkie włosy. Oczy kobiety są przymknięte, rzęsy powleczone warstwą kurzu, a usta zatkane kamieniem. W tym ujęciu kobieta została całkowicie uprzedmiotowiona i pozbawiona nie tylko sprawczości, ale także głosu. Tak oto piękna twarz kobiety przyciąga wzrok i zachęca do kontemplacji tego, co niewypowiedziane: niewybrzmiałego kobiecego głosu, zdławionego przez niosący ciszę kamień (Marin, 2011, ss. 394–411).

Pogodzona

Piękny i wstrząsający plakat teatralny oddaje pewną tendencję we współczesnej sztuce bułgarskiej, która przejawia się w dążeniu do kontemplacji piękna bohaterki, pogodzonej w wyrokami Losu. W 2012 roku w galerii w Starej Zagorze odbyło się trzecie quadriennale, poświęcone mitom krajów bałkańskich. Pośród przedstawionych tam dzieł aż dwa (bułgarskie i rumuńskie¹⁶) dedykowane były postaci mistrza Manola, a jedno wmurowanej niewieście. Autorką obrazu zatytułowanego *Вградена невеста* [Wmurowana niewiasta] (olej, 100x80 cm) jest Rumiana Jotowa. Artystka umiejętnie operuje barwną plamą (różne odcienie szarości, biel, czerwień); w przedstawionej na pierwszym planie nieforemnej bryle widoczne jest potężne pęknięcie, mówiące o katastrofie budowlanej. Oko patrzącego musi jednak wykonać spory wysiłek, by odnaleźć maleńką kobiecą postać, usytuowaną w podwójny sposób „na krawędzi”: nad przepaścią i na obrzeżach przedstawienia, w prawym górnym rogu obrazu. Jak wiadomo, obiekty „na krawędzi” obrazów porządkują ich symbolikę (Marin, 2011) i tworzą miejsce, w którym oko „wnika” w obraz (por. Arasse, 2012, ss. 25–42). Odziana w symbolizującą czystość biel i otoczona przez ciemne męskie sylwetki kobieta na coś czeka. Obeznany z folklorem bułgarski odbiorca wie, co wydarzy się za chwilę i kontempluje dysproporcję między potęgą kamienia, a delikatnością jego przyszłej strażniczki. Sytuacja „na krawędzi”, słabo widoczna i marginalna, jest decydująca dla losów tego, co usytuowane centralnie.

Nie napotkałam (GSG) innych dzieł malarskich interpretujących sam akt wmurowania. Częściej niż krwawy rytuał uwagę artystów przyciąga postać bohaterki, jej spokojne mimo tragicznego położenia piękno. Współczesny malarz Rumen Stankow stworzył liczącą

¹⁶ Maria Bianka (Rumunia) – *Легенда за Майстор Манол* [Legenda o Mistrzu Manole], Wasil Karadimow (Bułgaria) – *Възнесение на Майстор Манол* [Wniebowstąpienie Mistrza Manola].

kilkadziesiąt obrazów serię dedykowaną temu tematowi. W różnych konfiguracjach na przestrzeni ostatnich lat pokazywane są one w galeriach bułgarskich np. w Burgas (2011), czy Sofii (2023). Obrazy te wydają się silnie osadzone w prawosławnej tradycji sakralnej oraz w opartej na folklorystyce poetyce tzw. sztuki rodzimej, reprezentowanej m.in. przez wybitnego malarza międzywojnia Władimira Dimitrowa-Majstora. Na obrazach tego patrona wielu pokoleń artystów bułgarskich postaci roślących i urodziwych bułgarskich wieśniaczek zastygają w spokojnym bezruchu, stając się ikoną tego co odwiecznie rodzime i rdzenne (Аврамов, 2011, ss. 272–317).



Il. 15 i 16. Wmurowana I i II autorstwa Rumena Stankowa. Materiały ze zbiorów artysty.

Kompozycje Stankowa nawiązują do tych przedstawień, ale nade wszystko przywołują skojarzenia ze sztuką ikonograficzną i ortodoksyjnymi wizerunkami Matki Bożej Hodegetrii. Twarze wmurowanych kobiet są spokojne, zwrócone *en face* ku patrzącemu, zatrzymują na nim wzrok (il. 15 i 16). Wybór bieli i złota jako dominującej tonacji może być interpretowany jako przejaw na poły zsekularyzowanego neobizantynizmu (Rogozińska, 2009, ss. 19–50), ale też jako aluzja do folklorystycznych i literackich przedstawień narzeczonej Słońca.

Choć aureole (czasem przybierające formę korony lub czepca), które otaczają głowy bohaterów obrazów Stankowa (il. 17 i 18), są potrzaskane, stanowią obligatoryjny atrybut przedstawianych postaci, a zarazem budzą niepokój, wrażenie kognitywnego dysonansu. Stanowią bowiem wyraźny ślad doświadczonej przez wmurowane przemocy.

Spośród udostępnionych przez artystę obrazów jeden zawiera dodatkowe wskazówki, naprowadzające na opresyjny charakter przywoływanego zdarzenia czy też stanu „bycia wmurowaną” (il. 19). W tym wypadku wyrazista rozpadlina w kamieniu, w której umieszczona jest twarz kobiety, spojona jest jakby płóciennym szwem, stanowiącym dodatkowe więzienne

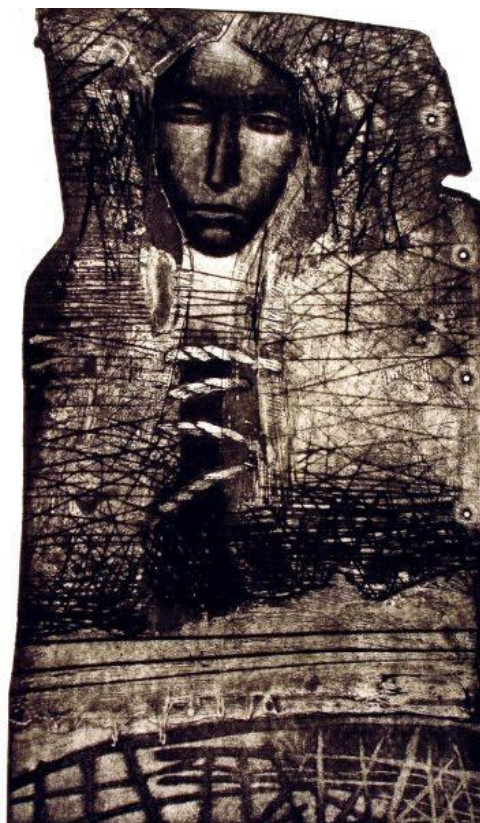
zabezpieczenie. Zastosowanie w kompozycji obrazu tkaniny ni to otulającej, ni to broniącej wmurowanej powrotu do świata może przywoływać na myśl ikonograficzne wyobrażenia Zaśnięcia Matki Bożej, gdzie podtrzymywana przez Jezusa dusza Maryi owinięta jest pasami materiału, jednak te konotacje idą – jak sądzę – za daleko.



Il. 17, 18 i 19. Wmurowana III, IV i V autorstwa Rumena Stankowa. Materiały ze zbiorów artysty.

Kobieca twarz na obrazach Stankowa wyraża spokój. Nasuwają się więc pytania: czy ofiara osiągnęła wyższy stopień bytu, według Eliadego gwarantowany przez nagłą, ale spokojnie przyjętą śmierć, czy bohaterki omówionych dzieł są w sferze mistycznej spełnione? Odpowiedzi na te pytania, jak zawsze w przypadku sztuki, zależą od indywidualnych interpretacji. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, iż artysta daje wyraz potrzebie przekazu tego, co w kobiecie piękne, a co postrzega po neoplatonisku jako odbłask świata nadmysłowego w zmysłowym. Powraca to w jego twórczej wyobraźni jako transcendentny wzór odcisnięty w materii świata widzialnego.

Inny artysta tego pokolenia Krasimir Todorow w swojej utrzymanej w tonacji czerni i szarości grafice występującej pod dwoma tytułami *Взрадена невеста* [Wmurowana niewiasta] i *Легенда* [Legenda] sięgnął po podobne rozwiązanie (il. 20). W jego przedstawieniu o charakterze sepulkralnym kobieta ma skupiony wyraz twarzy i przymknięte oczy; nie wiadomo, czy jeszcze należy do świata żywych, czy już do świata umarłych. Pęknięty kamień, w którym uwięzione jest jej ciało, umacniają różnej grubości sznury zszywające oba brzegi szczeliny.



Il. 20. Krasimir Todorow, *Вградена невеста* [Wmurowana niewiasta], 1987, technika mieszana, 58 x 38 cm.

Fotografia była dostępna na stronie Biblioteki BAN. Obecnie można ją znaleźć na stronie Galerii im. Ilii Beszkowa w Plewen pod nr 39 w zbiorze prac artysty w folderze Плевенски художници [Pleweńscy artyści].
Źródło: <https://plevengallery.com/плевенски-художници/>

Wmurowana kobieta Todorowa otulona jest kamieniem niczym płaszczem, który nadaje jej tajemniczości i dostojeństwa, ale cztery otwory po prawej stronie przedstawienia, z wyraźnymi prześwitami na zewnątrz, sugerują, iż widz uległ iluzji wynikającej z jego własnego kulturowego wyposażenia i że wmurowaną otacza nie kamień lecz metalowy pancerz. Jego słabej jakości postronki korespondujące z lichymi żerdziami mostu, mogą być rozerwane, jeśli tylko ofiara tego zechce, lecz ona wybiera kontemplację własnego bezruchu.

MODUŁ PODSTAWOWY. NIE-MATKA. WERSJA SUBWERSYWNA

Samobójczyni. Kosmiczna cząstka

Jedną z odpowiedzi symbolizowane przez kamień zniewolenia może być kryzys suicydalny. Staje on w centrum uwagi w powieści obyczajowej Jany Jazowej *Ана Дюлгерова* [Ana Djułgerowa] (1936), która w okresie międzywojennym zasilila rodzący się w Bułgarii nurt pisarstwa kobiecego (Кирова, 2009).

W 2019 roku w swoim komentarzu do nowego wydania tekstu redaktor Petyr Weliczkow wydobył biograficzne wątki z życia Jazowej, które miały wpływ na kształt powieści. I tak na przykład przeniesienie miejsca akcji z rodzinnego miasta pisarki – Łomu do Płowdiwu zinterpretował jako rodzaj kamuflażu, pozwalającego odwrócić uwagę czytelników od prawdziwych prototypów bohaterów jej książki i jej własnych osobistych doświadczeń (Величков, 2019, ss. 117–120). Krytyka historyczno-literacka jest zgodna co do tego, iż Jazowa demaskuje hipokryzję społeczeństwa bułgarskiego, funkcjonujące w środowisku mieszczańskim mechanizmy, które pozbawiają kobiety sprawczości (Пелева, 2010). Pisarka w centrum uwagi stawia elity Płowdiwu i Sofii; ostrze krytyki kieruje przeciw nim, a nie ludowi i jego nawykom kulturowym. A jednak, w swojej powieści Jazowa naprowadza czytelnika na znane z folkloru tropy wspomagające interpretację rzeczywistości. Nie są to jawne aktualizacje interesującego nas tutaj toposu wmurowanej kobiety, lecz przewijające się w tkance narracyjnej utworu aluzje. Już sam tytuł powieści, którym obok imienia głównej bohaterki jest jej nazwisko – Дюлгерова – budzi skojarzenia z rzemiosłem budowlanym (Дакова, 2012, ss. 10–11), jako że *dülger* to po turecku cieśla, a w języku bułgarskim, gdzie odrobinę zmodyfikowano znaczenie, to tyle co budowniczy – *zudap* (Гефов, 1975, s. 394). Nazwisko to, noszone przez wszystkich członków rodziny, wydaje się wpisane w samo jądro ich tożsamości, jako niezmywalny stempel przynależności.

Fabula powieści sprowadza się do intrygi miłosnej, której bohaterką jest Ana, córka żyjącego w separacji małżeństwa, chwiejnego ojca i bezwzględnej matki, bezlitośnie podporządkowującej córkę zasadom życia w mieszczańskiej społeczności Płowdiwu. Dziewczyna mentalnie wyrasta ponad standardy określone przez to środowisko. Wrażliwa na sztukę, sama obdarzona talentem malarskim i intelektualnie rozbudzona, darzy uczuciem o wiele starszego od siebie mężczyznę – popularnego pianistę, człowieka żonatego, przyjaciela ojca. Nosi on znaczące nazwisko – Bogumił Dionisow. Imię odsyła do założyciela bogomilskiej gnozy (w myśl niektórych teorii wywodzącej się z orfizmu), nazwisko – do ważnej dla orfizmu postaci Dionizosa. Jak wiadomo, jego czcicielki pozbawiły Orfeusza życia i wrzuciły jego odciętą głowę do rzeki Maricy, której wody w powieściowym świecie Jazowej obmywają ściany domostwa Diułgerowów.

Dionisow to wielbiony przez kobiety muzyk, któremu dopiero miłość Any i brak nadziei na wspólną przyszłość pozwoliły zrozumieć, jak lekceważący stosunek miał niegdyś do kobiet (Язова, 2019, s. 96). Odwzajemnia uczucia Any, ale jego nieuporządkowane życie osobiste, sytuacja rodzinna, roszczenia żony, poczucie lojalności wobec przyjaciela, i szereg innych prawdziwych lub wydumanych obaw sprawiają, że nie decyduje się na wspólne z nią życie,

lecz w uzgodnieniu z ojcem Any wyjeżdża z kraju. Jego pożegnalny list nie przynosi dziewczynie ukojenia. Wybiera ona samobójczą śmierć w odmętach tej samej rzeki, w której niegdyś zginął Orfeusz.

Jazowa prowadzi czytelnika przez wszystkie etapy kryzysu suicydalnego (Améry, 2007, ss. 137–257), który staje się udziałem Any, aż po finalny akt odebrania sobie przez nią życia. Pomimo podsuwanych w narracji wątków mitycznych śmierć bohaterki nie jest wynikiem archaicznego rytuału wmurowania. A jednak zbiorowa, różnorako przejawiająca się wobec dziewczyny przemoc i zdrada, jak również wielokrotnie przywoływana w tym kontekście metaforyka kamienia, zamknięcia, separacji pośród niewzruszonych murów, także wspomniane wyżej aluzyjne posługiwanie się nazwiskami znaczącymi upoważniają do postawienia pytania o charakter związków powieści z toposem wmurowania kobiety. Wydaje się bowiem, że wyłania się on na horyzoncie wyobraźni Jazowej, gdy mówi o kondycji kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, w którym podmiotami stosującymi przemoc wobec nieprzystosowanej są obie płcie kulturowe, a ich narzędziem – osaczenie. Choć Jazowa nie pozostawia złudzeń co kondycji moralnej społeczeństwa, unika w swej powieści zarówno jednoznacznego dowartościowywania, jak i deprecjonowania którejkolwiek z grup tego układu. Ofiarami i katami są i kobiety, i mężczyźni, uwikłane/uwikłani w mechanizmy wzajemnej zależności, choć władza ekonomiczna i prawo wyboru partnerki z pozoru znajdują się w rękach mężczyzn.

W tym świecie to właśnie bohaterka – nonkonformistka obdarzona wyjątkową wrażliwością i inteligencją, konstruuje w swej wyobraźni mury oddzielające ją od świata: „**Chiński mur** ich ograniczonego życia dławił w niej okupione cierpieniem pragnienie, żeby sztuka utorowała sobie drogę w jej życiu, by mogła się udać dużo dalej, poza to miasto i tych ludzi” (Jazowa, 2019, s. 29, tłum. GSG). W innym zaś miejscu: „Między nią i jej przyjaciółkami pojawiały się szerokie ramiona Dionisowa i oddzielały ją jak **ściana** od całego świata” (Jazowa, 2019, s. 89). Ta separacja jest przez nią pożądana. Szuka jej po wielokroć w zaciszu swojego pokoju aż do momentu desperackiego skoku w odmęty rzeki: „Ana [...] zamykała się w swoim pokoju. Szerokie okno oferowało widok na rozległą panoramę, głęboką i dużą rzeką, tonący w zielonych wierzbach przeciwny brzeg, wartki nurt wody” (Jazowa, 2019, s. 29; tłum. GSG) I dalej: „**Pod samą ścianą**, nisko przy wysokim brzegu, niosły się powoli głębokie i żółte wody Maricy” (Jazowa, 2019, s. 27; tłum. GSG)

To ciekawe, że Jazowa, wielokrotnie podkreślająca wyjątkowość Any, jej samoformacyjny żar, w końcowych fragmentach tekstu stylizuje ją na wzór otoczonych symboliką solarną bohaterek narracji ludowych m.in. o wmurowanej kobiecie czy narzeczonej

Słońca (Георгиева, 1983; Стойнев, 1994, ss. 335–336). Sama Ana intuicyjnie wybiera taką stylizację – tuż przed śmiercią przywdziewając białą, dającą złociste odbłaski suknię (Язова, 2019, s. 114). W ostatnich chwilach przyjmuje też pozdrowienie Słońca, które otula ją swoim ciepłem i blaskiem. W starciu „samoformującej się” Any z wywierającym na nią presję otoczeniem ostatecznym zwycięzcą okazują się jednak żywioły ziemi: woda i kamień. Pod wpływem rozmów z Dionisowem bohaterka kojarzy te elementy rzeczywistości materialnej z wieczną potęgą wszechświata i wolnością:

To jest najpiękniejsza śmierć. Być daleko od ludzi, na małej grudce ziemi pośród oceanu [...] Któregoś dnia przestaniesz oddychać i twoje ciało będzie leżało na jakimś kamieniu lub drzewie, powoli zjednoczysz się z prochem ziemi, a potem z Kosmosem. [...] Tam poczujesz nawet wielkość wilgoci, która pokrywa kamienie na wyspie, bo wiesz, że [...] wiąże cię ona z bezkresem [...]. (Язова, 2019, ss. 81–82; tłum. GSG)

Tak rozumiana wolność oznacza wszakże wybór radykalnego nieistnienia, samowykluczenie najpierw ze społeczeństwa, a potem z życia po to, by przekształcić własne ciało w element kosmosu z jego niejasną obietnicą wszechjedności rzeczy.

Rozczłonkowana

W sposób nie mniej oczywisty nawiązuje do toposu wmurowanej kobiety powieść Emilii Dworjanowej (Врина-Николов, 2015), która wydaje się ważnym głosem we współczesnych sporach o tożsamość *Kobiety*¹⁷, głosem dokonującym rozliczeń z różnymi warstwami tradycji, także feministycznej i rewolucyjnej. Mowa o *Земните градини на Богородица* [Ziemskie ogrody Bogurodzicy] (2006). Milena Kirowa w swoim tekście o twórczości Dworjanowej, który powstał w 2002 roku, a więc jeszcze przed publikacją powieści, zwraca uwagę na niektóre aspekty jej „kobiecego pisania” (Cixous, 1993, ss. 147–166), wiążące się z potrzebą wyrażenia kobiecości wolnej od normatywnego myślenia patriarchalnego, ukonkretnionej i ucieleśnionej (Kirowa, 2002). Zdaniem Kirowej dążenie Dworjanowej do przewyciężenia odziedziczonego po starożytności dualizmu wyraża się m.in. w swoistej walce o uznanie normotwórczego statusu kobiecej „ciałoduszy”. Wśród elementów kulturowej tradycji, które w tym kontekście Dworjanowa poddaje przewartościowaniu, znajduje się według badaczki traktowany metaforycznie ludowy motyw wmurowanego kobiecego ciała:

¹⁷ Za Rosi Braidotti rozumiem ten podany kursywą termin jako utrwalony w kulturze Zachodu konstrukt (Braidotti, 2009) – GSG.

Myślenie folklorystyczne na Bałkanach rozpowszechnia motyw wmurowanego ciała kobiecego z upartą wiarą w jego sens symboliczny. Ale jak lepiej nazwać obiekt ofiarny? Czy dla umocnienia budowli-domu wspólnotowego istnienia potrzebne było ciało, które dalej karmi przez litościwie pozostawiony otwór, czy dusza zdolna udzielić technienia życia? I jak oderwać pierś od duszy wmurowanej kobiety? Symbolika ofiarnicza nie pozwala oddzielić tych rzeczy: właśnie z racji swojej przedfragmentacji kobieca ciałodusza zapewnia mityczny fundament umowie społecznej. Raz ofiarowana w imię idei wmurowania, pozostaje niewidoczna, martwa dla świadomości. Wyobrażenie symbolicznie martwego ojca wydaje się późniejszą wersją wcześniej skonstruowanego mitycznego paradygmatu (Кирова, 2002; tłum. GSG).

Przesłanie powieści *Земните градини на Богородица* potwierdza badawcze intuicje Kirowej co do kierunku ideowych poszukiwań Dworjanowej i ich relacyjności z folklorem oraz tradycją prawosławia. W świecie przedstawionym powieści, w głębokich strukturach mentalnych bohaterów konkurują ze sobą sprzeczne modele świata, osadzone w ortodoksji prawosławnej, kulturze ludowej Bałkanów, liberalizmie i współczesnych nurtach ideowych chrześcijańskiego feminizmu. Pełnią one funkcję swoistych systemów operacyjnych; reprezentują porządek hegemonicznej androcentrycznej władzy i konkurencyjnych wobec niej projektów emancypacyjnych. Jak jednak słusznie zauważa bułgarski filozof Władimir Gradew, „wyprowadzony z ciała” język Dworjanowej sprawia, że każda próba przełożenia znaczeń na system pojęć współczesnego humanisty-czytelnika z reguły musi prowadzić do banalizacji, do uproszczenia subtelного i wieloznacznego przesłania tej prozy (Градев, 2007). Próba interpretacji podejmowana jest więc tu z nadzieją, że mimo tych zagrożeń uda się intencje Dworjanowej ocalić.

Przestrzenią, w której i wokół której rozgrywają się powieściowe wydarzenia jest Święta Góra Athos, Republika Mnichów, będąca szczególnego rodzaju symbolem separacji kobiet w świecie patriarchalnym (Dymczyk, 2017, ss. 165–194; Стойкова, 2009, ss. 262–270). Do Świętej Góry nie mają one wstępu na mocy prawa *avatonu*, które musiało obowiązywać na długo przed X wiekiem (Talbot, 1996, s. 69). W książce *Kobiety Świętej Góry Athos. Nieobecna obecność* (2017) Rafał Dymczyk dowodzi, iż zasada *avatonu* nie miała charakteru mizoginicznego, lecz wynikała z praktyk monastycznych, z potrzeb życia duchowego mnichów i ich lęków przed pokusami cielesnymi (Dymczyk, 2017, ss. 49–68). Jako formalny powód separacji kobiet podawano jednak nie względy prewencyjne, lecz wolę samej Matki Bożej (Naumow, 2009, ss. 21–23). W myśl legendy założycielskiej nie chciała tam widzieć innych kobiet, gdyż kierowała się pragnieniem posiadania na wyłączność podarowanej jej przez Jezusa ziemi. Jak pisze Dymczyk, historycy dokumentują przypadki legalnego pobytu kobiet na Świętej Górze, z reguły motywowanego ich wysokim statusem społecznym, zasługami dla Republiki Mnichów lub zagrożeniem życia. Były to jednak wyjątki. Obecność zasłużonych chrześcijanek z reguły konkretyzowała się w codzienności w inny sposób. Otóż w monasterach

Athosu objęto religijną czcią nie tylko ikonograficzne przedstawienia Bogurodzicy i innych świętych kobiet, ale także ich liczne relikwie (Kracik, 2002).

Z perspektywy współczesnych badań nad antropologią śmierci (Domańska, 2017), religijna cześć oddawana martwym pokawałkowanym kobiecym ciałom wydawać by się mogła swoistym nekrotycznym rewersem *avatonu*. W powieści Dworjanowej te relikwie odgrywają ogromną rolę, stając się aktywnymi i pełnymi afektu obserwatorami zdarzeń. Szczątki męczennic, anachoretów, orędowniczek zachowują swą cudowną moc, która w świecie powieściowym co prawda objawia się z pewnym naddatkiem¹⁸, ale hiperbola nie służy tu bluźnierstwu, lecz poetyckiej stylizacji przeżywanego ciałem doświadczenia mistycznego. Szukając możliwości nie-bipolarnych odczytań tradycji, pisarka porusza się na granicy blasfemii, ale jej nie przekracza. Uczyniwszy miejscem akcji Górę Athos i okolice, Dworjanowa podejmuje wszakże taką próbę reinterpretacji legendy tego świętego dla prawosławia miejsca, by – jak się okazuje – niejako wbrew intencjom spetryfikowanej instytucji religijnej ocalić najgłębszy przekaz czytanej współcześnie Ewangelii.

I tak, na Półwysep Chalkidiki przybywa grono Bułgarek i Bułgarów realizujących związany z Athosem projekt badawczy¹⁹. Zgodnie z planem mężczyźni udają się na Świętą Górę, a Maria i druga-Maria²⁰ pozostają poza murami świętej przestrzeni, w jednym z portowych hotelików Uranupoli, z nadzieją na ciekawe wakacje połączone z pracą. Sprawy się jednak komplikują. Wbrew zapowiedziom mężczyźni nie przysyłają regularnie swoich codziennych raportów; ich milczenie staje się coraz bardziej zagadkowe. Początkowo bagatelizujące ten fakt obie Marie, zaczynają się niepokoić i podejmują kolejne próby wyjaśnienia sytuacji. Mężczyźni wysyłają niejasne komunikaty, jakby zniewoleni mistyczną tajemnicą miejsca pobytu. Podczas wędrówek po okolicy Maria ulega fascynacji pobliską wyspą Amuliani, skąd codziennie przyływa statkiem enigmatyczna kobieta w bieli, która bezskutecznie próbuje przedostać się na Athos²¹. Miejscowi nazywają ją „szaloną z Amuliani”. Kiedy odbywająca tajemnicze wędrówki Maria któregoś dnia nagle znika, druga-Maria wzywa

¹⁸ Np. relikwie reagują poruszeniem na akt płciowy odbywający się u stóp Athosu, na jego wodach.

¹⁹ Co warto podkreślić, pierwowzorem pozaliterackim mógł się stać dla Dworjanowej rzeczywiście realizowany od 2005 roku projekt badawczy, którego owocem jest dziś opracowana przez Michaiła Nedelczewa wieloautorska monografia *Света Гора Атон: място, единствено в света. Учебно помагало* (2012). Zob. https://ebox.nbu.bg/aton2012/view_lesson.php?id=1

²⁰ Tego rodzaju określenia bohaterów, które są imienniczkami (Maria, druga-Maria, Maria-druga) stanowią nawiązanie do Ewangelii św. Mateusza 28, 1: „Po upływie szabat, o świcie pierwszego dnia tygodnia przyszła Maria Magdalena i druga Maria obejrzeć grób”. W języku bułgarskim słowa „дъщеря” ma też znaczenia „inna”.

²¹ W folklorze bałkańskim i apokryfach opis przybycia Matki Bożej na Athos stanowi leitmotiv (Drzewiecka, 2009, ss. 282–289)

do przyjazdu z Sofii trzecią z przyjaciółek – Marię-drugą, która wcześniej odmówiła udziału w tej wyprawie.

Noszące to samo imię i w ten sposób wstępnie zunifikowane bohaterki są jednak różnialne, reprezentują różne style życia, odmienne sposoby myślenia, a to sprawia, że inaczej rekonstruuja zdarzenia, niejako „pisząc” ich własną wersję. Każda z nich opowiada o własnej potrzebie partycypacji mistycznej, o miłości, o niespełnieniu, o wykluczeniu. Ciągła zmiana perspektywy narracyjnej sprawia, że z pozoru te same sytuacje wyjściowe prowadzą ku różnym rozwiązaniom fabularnym. W tym stylizowanym na powieść postmodernistyczną utworze, w którym wątek kryminalny splata się z miłosnym, religijnym, mistycznym, wreszcie – autotematycznym, wydaje się, że mamy do czynienia z autoteliczną grą konwencjami. Nawet finał powieści posiada dwa warianty, o czym jeszcze będę mówić. A zarazem, jakby wbrew założeniom postmodernizmu, gdzie wszystko ma być grą. Dworiana nie zostawia czytelnika w aksjologicznej pustce, lecz prowadzi go ku strefie ontologicznego pójnienia²², ku obietnicy (mirażowi?) świata wartości, które w utworze symbolizuje bohaterka z pozoru drugoplanowa, wspomniana tu już szalona z Amuliani, jak się w końcu okazuje – Matka Jezusa.

Prowadząc swoisty dialog z legendami związanymi z Górą Athos Dworiana konstruuje tę postać, w sferze wizualnej odchodząc od estetyki ikonograficznej. Odziana w białe szaty (symbolizujące obecność Ducha Świętego), zawsze osłaniająca głowę uboga mieszkanka skleconego z patyków i liści szałas w niczym nie przypomina bohaterki średniowiecznych ikon, apokryfów i legend. Zwłaszcza te ostatnie kreowały obraz zwycięskiej Maryi, która w czasach apostoelskich przybyła na półwysep statkiem, gdyż ten podczas burzy zboczył z kursu na Cypr. Wyposażona w królewskie atrybuty (orszak, złoto) i czyniąca cuda Maryja wedle przekazu została wówczas gorąco przyjęta przez lokalnych czcicieli Apollona, którzy rozpoznali w niej Matkę Boga i krzewicielkę prawej wiary (Drzewiecka, 2009, ss. 286–288). Z równym entuzjazmem wiele wieków później powitano w klasztorze Iwirskim cudowną ikonę Bogurodzicy, która według legendy miała tam przybyć sama, w pozycji pionowej unoszona przez fale (Drzewiecka, 2009, s. 286).

W powieści Dworianej szalona z Amuliani/Maryja tak jak inne kobiety znajduje się w sytuacji osoby niepożądanego na Athosie. Jako nierozpoznana przez swych czcicieli dokonuje bezskutecznych prób przedostania się do swych ogrodów. Wciąż powtarza niegdyś już pokonaną drogę, przepływając statkiem strefę morskiego chaosu, ale dalej napotyka opór. W konfrontacji z ukształtowaną przed wiekami Tradycją ponosi zatem porażkę i nie może spełnić

²² Kategorię tę stosuję za dwójką autorów (Merz & Merz, 2017).

swojego pragnienia, by nacieszyć oczy widokiem ogrodów. A jednak jej obecność zaczyna wzbudzać zaniepokojenie nie tylko okolicznych mieszkańców (zwłaszcza kobiet), ale i mnichów, którzy próbują ją odnaleźć na Amuliani, gdzie pobytowi „szalonej” towarzyszy nadzwyczajny rozkwit rzadkich kwiatów (Цочева, 2018) i dziwna aktywność nadmorskich żółwi. W powieści zostają więc Bogurodzicy nadane także cechy pogańskiej bogini natury (Георгиева, 2000, ss. 36–53), czulej opiekunki kwiatów i zwierząt, pełnej zmysłowej wrażliwości na piękno świata. Tylko imię i historia jej macierzyństwa wiążą ją z bohaterką prawosławnych ikon. Sztafaż szalonej z Amuliani pociąga Marię i otwiera jej wyobraźnię na mistyczną głębię chrześcijaństwa uwolnionego od balastu pisanej w dużej literze Tradycji prawosławnej. Maryja staje się dla niej duchową przewodniczką; jej postawa życzliwej troski, wolna od lęków i religijnych przesądów uruchamia proces duchowej transgresji bohaterki.

Niemniej, Bogurodzica Dworianowej, dążąc do przekroczenia *avatonu*, nie porzuca swych ról Orędowniczki, Przewodniczki i Matki, które prawosławna tradycja jej przyznała jako osobie „duchonośnej” (Florenski, 2009, ss. 255–310), lecz wnosi do nich własne rozumienie wolności. Jak pisze Julia Kristeva w eseju *Stabat Mater* (1976): „Funkcja zasady Macierzyństwa jako przestrzeni, w której dokonuje się przemiana, została szczególnie uwypuklona przez wschodnie chrześcijaństwo, nazywające Marię „połączeniem”, „sercem”, „przestrzenią pomiędzy” [...], nadając jej tym samym przymioty Ducha Świętego i otwierając drzwi mniej lub bardziej heretyckim interpretacjom tej postaci” (Kristeva 2021, s. 336).

Maria Dworianowej, która z racji swego stylu życia wydaje się nowoczesnym wcieleniem Marii Magdaleny sprzed jej nawrócenia, przez jedną noc wchodzi z Maryją w relację wymiany. Staje się jej uczennicą i zarazem przewodniczką, która pomaga władczyni Ogrodów w nielegalnym przedostaniu się do jej włości. Rozpoznawszy w szalonej z Amuliani Matkę Jezusa, podejmuje się tej samej misji, którą przed wiekami spełniła „kobieta o czystych rękach”, gdy pomogła przybywającej na ziemię włoską bogini Kybele zejść na ląd (Drzewiecka, 2009, s. 289). Fakt, iż Maryja – jak sama mówi – na taką kobietę od dawna czekała, sprzyja tego rodzaju konotacjom i mówi o dyskretnej u Dworianowej rewitalizacji archaicznego mitu w kolistym czasie powtórzeń:

[...] Powiedziała jej, że właściwie od dawna wiedziała, że któregoś dnia przyjdzie kobieta i Ją zaprowadzi na powrót do Jej Ziemskich Ogrodów, to było pewne, bo naprawdę bardzo chciała wrócić, z głębokim pragnieniem, nieuniknionym, ale nie po to, żeby tam zostać – tam Ona nie ma co robić i oczywiście wróci do Nieba, na swoje miejsce przy Synu – ale pragnienie, by popatrzeć na Swoje Ziemskie Posiadłości, choćby tylko przez jedną noc, było naprawdę nie do przewyciężenia i musiało zostać zaspokojone. (Дворянова, 2006, ss. 351–352; tłum. GSG).

Drogę na Athos obie Marie pokonują wszakże nie statkiem czy łodzią, lecz pieszo. Odbywają spacer po morskiej toni, podobnie jak przed wiekami ikona Matki Boskiej Strzegącej Wrót, której nadzwyczajne przybycie mnisi uznali za cud i – odpowiadając na wówczas wyrażone życzenie Bogurodzicy – umieścili cudowny obraz w bramie Klasztoru Iwirskiego:

Łatwo jest chodzić po wodzie, gdy nie ma wątpliwości, a Ręka cię dotyka, wtedy dana jest na morzu droga, bezpieczna ścieżka pośród jego fal.

Spacer był długi i słodki, Ziemskie Ogrody przybliżały się z każdym krokiem – tam kwiaty z niecierpliwym oczekiwaniem otwierały i zamykały swoje kielichy, soki w wiecznie zielonych drzew buzowały, ptaki odmawiały snu a ich pieśń rozbrzmiewała tej nocy.

Maria i Maria szły po powierzchni morza, ryby śmigały wokół nich, a ich rozmowa była wesoła (Дворянова, 2006, s. 351; tłum. GSG).

Pątniczki, świadome obecności Boga i jego władzy nad żywiołami, wiedzą też, że są sobie wzajemnie potrzebne w tej drodze, aby plan mógł się powieść. Przy tym ich dwuosobowy „spisek” nie jest skierowany przeciwko zarządcom Ogrodów. Jak zapowiada Maryja, *avaton* zostanie mnichom wybaczone, gdyż wziął się z pomyłki: „[...] nie martw się o nich, będzie im wybaczone, bo wszystko było przez pomyłkę...” (Дворянова, 2006, s. 353; tłum. GSG). Ta lapidarna konstatacja wydaje się kluczowa dla dalszego przebiegu zdarzeń, w świetle których wszystko, co mówiono o naruszeniu zakazu, okazuje się nieprawdą. Wkroczenie obu kobiet na Świętą Górę nie powoduje zapowiadanego przez mnichów pożaru; pogrążeni w głębokim śnie w ogóle nie są świadomi ani cudownego (a jakże realnego) nawiedzenia przez swą Panią, ani naruszenia *avatonu* przez intruzkę. Tylko athoskie relikwie i ikony rozpoznają Gościa i okazują swą radość (Дворянова, 2006, s. 354). Lapidarny opis tego podniosłego wydarzenia, zamyka zbanalizowany w kulturze Zachodu obraz wznoszącej się ku niebu na obłoku Maryi. Jej towarzyszka natomiast pod osłoną nocy wchodzi do morza, którego wody zamykają się nad nią na zawsze (Дворянова, 2006, s. 354).

Przemiana, której doświadczyła Maria podczas swego kilkudniowego pobytu u stóp Świętej Góry, wyrażała się nie tylko w rosnącej otwartości na doświadczenie mistyczne, ale także w zmieniającym się podejściu do samej przestrzeni Athosu. Z wypowiedzi mężczyzn związanych z tym miejscem bohaterka wnioskowała, iż również i w ich oczach sprawy są skomplikowane. W rozumieniu jednego z nich zakaz zbliżania się kobiet do Świętej Góry wynika z przekonania, że „ciało półwyspu” jest kobiece, przeto nie powinno ono doświadczać dotyku innej kobiety. Rolą mężczyzn jest zatem, by strzec tego miejsca przed tego rodzaju świętokradztwem i seksualną perwersją:

[...] ta ziemia jest świętym ciałem, a Ciało jest kobiece i kobietom zakazane jest dotykać kobiecego ciała, ono do nich nie należy. Nie możesz dotknąć samego siebie, twoje drogi prowadzą naokoło, ale i nam nie wolno z innych

powodów i na inny sposób, mimo że wchodzimy tam. My tylko chronimy zakazane miejsce, przed nim samym chronimy, żeby samo się nie dotknęło (Дворянова, 2006, ss. 237–238; tłum. GSG).

Domniemany „kobiecy” charakter tej ziemi sprawia jednak, że staje się ona obiektem erotycznego pożądania ze strony mężczyzn, co karane jest wygnaniem.

To są ogrody Bogurodzicy i ty nigdy się tam nie znajdziesz, wiecznie zielone, pełne soków, pogrążone w aromatach, zobacz jak wodospad wylewa się na skały jak z otwartego wnętrza, ale nie myśl, że to woda, tylko tak wygląda, bo wydobywa się z dna, gdzie rozlewa się ognista magma, z kobiecych źródeł, które udzielają daru, otwierają ziemię, jak dojrzałą gruszę, gdy dzielisz ją na pół i lepki sok wypływa, i smak wody jest taki, słodko-odły, tak że wpływa w ciało jako balsam, powleka wnętrze i człowiek nie potrafi się pohamować – ja też nie wytrzymałem, dlatego już nie mogę być mnichem i patrzeć w niebo, poddałem się zapachowi lauru (Дворянова, 2006, s. 240).

W podszytym erotyką namiętym związku mężczyzny z mistyczną ziemią Ogrodów Bogurodzicy przejawia się mroczne napięcie między „wniosłym” a „niegodnym”, o którym pisała Roudinesco w książce *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji* (Roudinesco 2009, ss. 15–41). W opinii athoskiego mędrca i spowiednika jest to upadek tak pospolity, że aż wybaczalny (Дворянова, 2006, s. 240). Tymczasem Maria, przyjmując oparte na dychotomii płci kryteria opisu półwyspu, początkowo postrzega go jako ontologicznie „męski”; jego kształt raz przypomina jej ciało wylegującego się Tytana, kiedy indziej jego penis:

To ciało [...] jest męskie, wystarczy popatrzeć na mapę i człowiek widzi ciało Tytana, może zobaczyć członek w erekcji, który podjął drogę pośród wód, gotowy osiąść morze, ale może też ujrzyć wylegujące się ciało, napięte w najważniejszym miejscu, gdzie jak pieprzyk usiadło sanktuarium (Дворянова, 2006, s. 239; tłum. GSG).

Jednak w chwili, gdy wyrusza w drogę do Amuliani, a potem już z Maryją na Athos, przyjmuje „męską” perspektywę i widzi półwysep jako „żeński” – jego kształt przypomina jej nabrzmiałe mlekiem krowie wymię (Дворянова, 2006, s. 348), co sugeruje jego macierzyńską i karmicielską moc (Zajac, 2013, ss. 109–146). Ta zmiana (w kontekście utrzymywanej w obrazie świata binarnej opozycji kobiece–męskie) wydaje się kluczowa dla dalszych partii utworu, w których na plan pierwszy wysuwa się inna z powieściowych bohaterów, zakochana w Marii Maria-druga, co istotne – lesbijka.

Przedstawione dotąd wydarzenia stają się częścią onirycznej wizji, której Maria-druga doświadcza w gmachu athoskiej policji, gdzie (podobnie jak druga-Maria) przesłuchiwana jest w roli świadka w sprawie zaginięcia przyjaciółki. Coraz bardziej agresywny śledczy żąda od kobiet zidentyfikowania znalezionej podczas poszukiwań Marii (lub jej zwłok) domniemanego fragmentu jej ciała – ręki, którą na wzór relikwiarzy złożono w zamkniętym futerale. Obie kobiety rozpoznają rękę zaginionej, ale przyznaje to tylko Maria-druga, która

podczas kontemplacji przerażającego ją i jednocześnie budzącego czułość obiektu, oczyma wyobraźni śledzi przebieg kilku ostatnich dni życia ukochanej. W reakcji na jej zeznanie komisarz podejmuje niezrozumiałą decyzję o zmianie statusu Marii-drugiej ze świadka na podejrzaną i osadzeniu jej w piwnicach komisariatu: „i sprowadził ją na dół po schodach [...] na dolny, podziemny poziom budynku. Wrzucił ją do pustego pokoju o ścianach z obrabianego kamienia“ (Дворянова, 2006, s. 356; tłum. GSG). Bohaterka zostaje brutalnie wrzucona do kamiennych piwnic budowli, przylegającej do athoskiego „muru” (*de facto* dość lichego w tym miejscu płotu). Wkomponowane w strukturę narracji świadectwa bezimiennych świadków na temat miejsca uwięzienia Marii-drugiej przedstawiane są jako niepewne i niejednoznaczne, ale potwierdzają one fakt umieszczenia jej w celi głęboko wkopanej w ziemię, w obrębie kamiennych murów.

Pokój [...] nie miał nawet okna, był jak cela głęboko wkopana w ziemię, znaczy Maria-inna zewsząd była oddzielona ścianami (Дворянова, 2006, s. 357)
[...] naprawdę została wrzucona na dół, ale nie całkiem pod ziemię, a do suteryny, gdzie pokój jednak miał wysokie okno, przez które widać było tylko niebo (Дворянова, 2006, s. 357; tłum. GSG)

Jako najbardziej wiarygodna zostaje przyjęta perspektywa Marii-drugiej, która stanowi swoistą syntezę tych opowieści, ale i tak jest opowiedziana w właściwym językowi bułgarskiemu trybie nie świadka, który sugeruje niepewność przekazywanej informacji:

Maria-druga [...] po tym jak mężczyźni rzucili ją na podłogę, rozejrzała się i zobaczyła małe okienko, przez które widać było skrawek nieba, albo okrągły księżyc [...] ponieważ okno było tak wąskie, jak okno strzelnicy, że trzeba by się zmieniła w żmiję, jaszczurkę albo w jakiegoś mięczaka, żeby stamtąd wypełznąć nieuszkodzoną i odzyskać wolność (Дворянова, 2006, s. 360; tłum. GSG).

W powieści Dworjanowej opisom kamiennej pułapki, które wywołują asocjacje z ludową pieśnią o wmurowaniu kobiety, towarzyszą informacje o pełnej sprzeczności formie tego miejsca: niezniszczalności głównego tworzywa i towarzyszącej mu prowizorce (rozpadające się kraty, odpadające tynki, dziurawa siatka [Дворянова, 2006, s. 357]). Niewzruszony kamień (Bartmiński, 1999, ss. 235–246) koegzystuje z budowlanymi niedoróbkami, które przywołują myśl o niestabilności tej – rozumianej dosłownie i metaforycznie - budowli, jej przygodności:

Maria-inna naprawdę została wrzucona na dół, ale nie całkiem pod ziemię, a do suteryny, gdzie pokój jednak miał wysokie okno, przez które widać było tylko i wyłącznie niebo, a krata nie była w nim dość mocna, bo wszystko w w budynku było nietrwałe, kruszące się i niepewne, jak ona sama powiedziała, a świadkowie mogą wskazać to okno z całkiem byle jaką siatką, co sprawiło, że jednak mogła uciec (Дворянова, 2006, s. 357; tłum. GSG).

W ludowych pieśniach żona Manoła nie podejmuje prób wydostania się z opresji. Ginie, by konstrukcja przetrwała. Zgodnie z zasadami magii zakładzinowej staje się duchem opiekuńczym miejsca, a niewielkie okienko w murze to dla niej jedyne źródło pociechy, gdyż w czasie powolnej agonii może przezeń karmić dziecko. Maria-druga w powieści Dworjanowej nie jest matką karmiącą, i nie przyjmuje bezzasadnego wyroku, lecz decyduje się na próbę ucieczki z podziemi. Solidarnie wspomaga ją druga-Maria, która wykonuje wszystkie wskazówki uwięzionej. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z sytuacją odmienną niż w pieśni ludowej, gdzie od kobiety przewidzianej na ofiarę odwraca się cała społeczność. Dworjanowa rozwija wątek ucieczki, w przewrotny sposób przekraczając granice absurdu. Plan Marii-drugiej polega na własnoręcznym rozcłonkowaniu własnego ciała, którego części podaje przyjaciółce z zaleceniem, by zaniósła je wszystkie na Górę Athos; spodziewa się bowiem, że ulegną tam cudownemu scaleniu:

[...] ja mam plan: stłukę szybę, rozerwę siatkę, w tym mi pomożesz, z zewnątrz będzie ci łatwiej, a potem rzuć mi duży nóż, największy, i tym nożem sama siebie rozcłonkuje. Wyjmij mnie w częściach, nie bój się mojej śmierci, bo nie będzie ona prawdziwa, bo ty mnie zaniesiesz na Atos, a tam na powrót się scalę (Дворянова, 2006, s. 360; tłum. GSG).

Tak oto przez okienko w murze przenika do zewnętrznego świata nie karmiąca pierś wmurowanej matki, lecz pokawałkowane ciało kobiety owładniętej rozpaczą, ale i nadzieją na ocalenie. Po ścianach budowli spływa nie życiodajne mleko lecz krew, co zmienia niosące przez te płyny symboliczne przesłanie (Harrell, 1981, ss. 796–823). Drastyczna autodefragmentacja, której dokonuje Maria-druga, jest metaforą rozpadu jej osobowości, doświadczenia śmierci dawnego „ja”, któremu towarzyszy zaskakująca pewność antycypowanego cudu – wskreszenia za wstawiennictwem Maryi Wspomożycielki. Akt samounicestwienia stanowi też subwersywne odwrócenie procesu powstawania relikwii: pobożne życie – męczeńska śmierć – cuda – rozcłonkowanie korpusu. Oczekiwanie cudu nie zostaje zawiedzione, choć czytelnik dowiaduje się o tym z wplecionych w narrację niepewnych zeznań świadków. Jedni twierdzą, iż widzieli w Uranupoli obie Marie, z których jedna miała na ciele ledwie widoczne blizny (Дворянова, 2006, s. 361). Inni, że nadal przebywają one na św. Górze Athos, wędrując po najmniej dostępnych miejscach półwyspu. Powiadają, że druga-Maria pragnienie odnaleźć męża, zaś Maria-druga ma plan wyniesienia z bram Klasztoru Iwirskiego ikony Matki Bożej Strzegącej Wrót (*Враматруца*), by tym – z punktu widzenia mnichów bluźnierczym – aktem otworzyć wrota Ogrodów Bogurodzicy dla wszystkich kobiet.

Co wydarzyło się potem, nie wiadomo, bo z trudem człowiek pojmuję to, co zdarza się na Atosie, tamtejsze tajemnice i sakramenty są wielkie, ale pewne jest, że obie nadal są w Zakazanym Miejscu, bo od tamtej pory, według świadectwa, nikt ich nie widział. Nie jest rzeczą trudną się ukrywać, zwłaszcza jak zdobyły jakieś habity, tam jest wielu błędzących, o niejasnych rysach twarzy, a oczy mnichów są słabe od wpatrywania się w innym kierunku, tak więc ich pobyt tam jest prawdopodobnie bezproblemowy; tyle że człowiek pyta, jak to się stało, że ziemia pod ich nogami nie zapłonęła, jak jej ciało nie wypaliło się... pewne jest jednak, że akurat to się nie wydarzyło, bo nie było słychać, żeby jakiś wielki pożar wybuchł na Atosie, a w dodatku taki z wnętrza ziemi, nie było też słychać o żadnym wywróceniu się Świętego Rękawa półwyspu na dno samego siebie, z czego wynika, że Maria-inna jeszcze nie wyniosła Strażniczki Wrót (Дворянова, 2006, ss. 363–364; tłum. GSG).

A jednak nic się nie dzieje. Nie następuje ani feministyczna rewolucja religijna (Adamiak, 1999), ani zapowiadana przez Tradycję apokalipsa (Дворянова, 2006, s. 180). Świat znaków, symboli, zakazów i nakazów trwa w niezmienionej z pozoru postaci; tylko na poziomie lokalnej plotki Athos staje się areną już niekontrolowanej przez mnichów cielesnej obecności kobiet i ich „duszocieleśnej” partycypacji mistycznej. Otoczeni relikwiami athoscy mnisi trwają co prawda w obrębie Ogrodów Bogurodzicy, oddając cześć religijnym fetyszom (Böhme, 2012, ss. 143–180), ale w powieściowym świecie ich duchowe kompetencje zostają po części zakwestionowane. Prawdziwa władza nad przyszłością tego miejsca wydaje się złożona w ręce athoskich nomadek w ich „ciele na bis”, by przywołać kategorie myślowe Rosi Braidotti (Braidotti, 2009, ss. 219–225). Transformacja, przez którą przechodzi Maria-druga i towarzysząca jej przyjaciółka, nie prowadzi wszak ku ich uwolnieniu z obsesji Athosu. Przeciwnie. Ceną za użytkowanie Ogrodów Bogurodzicy jest utrata rysów twarzy, ukrycie kształtu ciał, rezygnacja z relacji ze światem zewnętrznym, zniknięcie, wtopienie się w porządek stworzony przez mężczyzn. Poprzez to swoiste odcieleśnienie bohaterki Dworianowej stają się własnymi cieniami. Ich życie-nie-życie upodobnia się do pośmiertnego losu wmurowanej kobiety z pieśni ludowych, która przekształca się w nieśmiertelnego ducha opiekuńczego wykreowanej przez mężczyzn budowli. Będąc orędowniczkami feministycznej rewolucji na Athosie obie Marie wpadają w pułapkę, gdy przyjmują (jakby mimowolnie) rolę pątniczek. W ten oto sposób zakorzeniona w prawosławiu, a zarazem już nie konfesyjna (i nieheretycka) odpowiedź Dworianowej na dyktowane przez Tradycję wykluczenie zawiera w sobie intuicję, której wyrazicielką stała się swego czasu Rosi Braidotti. Wedle włoskiej filozofki każdej próbie naprawy przez kobiety rzeczywistości androcentrycznej prędzej czy później zagraża właśnie homologia, wchłonięcie przez fallogocentryczne kategorie postrzegania świata i w ślad za tym wtórne (i bardziej wysublimowane) podporządkowanie (Braidotti, 2009).

Alternatywną odpowiedzią na tę sprzeczność jest drugie zakończenie powieści, z pozoru racjonalizujące tajemnicze zdarzenia. Wydaje się, że wszystko wraca do zdroworozsądkowej normy: zniknięcie Marii spowodowane było jej wyjazdem, a opowiedziana historia z jej

cudownością i fantastyką to fabuła pisanej przez bohaterkę powieści o Bogurodzicy. Uprawdopodobnienie – ten zbanalizowany, zdawałoby się, zabieg – otwiera perspektywę powrotu bohaterek do „normalnego” życia sprzed wyprawy na Górę Athos. W tym życiu stanowią one na co dzień przyjacielską grupę kobiecego wsparcia, której siłą jest jedność. Ale ta warstwa narracji także okazuje się strefą „ontologicznego półcienia” za przyczyną kamieni Bogurodzicy znalezionych przez Marię u podnóża Athosu i wysłanych na sofijski adres Marii-drugiej. W świecie przedstawionym te wyrzucane przez morze wyobrażenia Matki Bożej stają się najskromniejszym, a zarazem natarczywie oddziałującym na zmysły bohaterek dowodem działania mistycznych sił w przestrzeni Góry Athos, sił, którym kobiety nie potrafią się oprzeć. Pisane przez naturę zgodnie z przyjętymi w ikonografii ujęciami, przywołują na myśl „nie ludzką ręką malowane” wizerunki Jezusa, których pierwowzorem stał się legendarny odcisk jego twarzy na tkaninie mającej uzdrowić króla Abgara. Dworianowa czyni te „cudowne” obiekty sensotwórczym komponentem wyobrażeń na temat zbawczej roli „duchonośnej” Maryi, która w teologicznej myśli prawosławia bywa utożsamiana z Sofią – Mądrością Bożą (Florenski, 2009, ss. 282–310). O ile reprodukcje przywoływanej tu ikony Jezusa kojarzone są z nietrwałym z natury rzeczą materiałem, jakim jest tkanina (choć ta pierwsza miała być niezniszczalna) (Lubańska 2019, ss. 270–271), w powieści miejscem widocznego dla ludzkiego oka uobecnienia Maryi/Sofii staje się kamień – byt „niezmienny, odwieczny i nieposzkodowany”²³. Powieściową narrację zamyka tym samym oparta na aporii sugestii sofilogicznej ontofanii kamienia, przez którą objawia się mistyczna jedność bytu, niewyraźna i wymykająca się racjonalnemu poznaniu, ale wolna od (odbierającego ludzkiej myśli wolność) dualizmu.

Terapia przez sztukę

W 1975 roku został opublikowany wiersz Petji Jordanowej *Взраждане* [Wmurowanie], który pomimo lekkiej formy zawiera pesymistyczne przesłanie o uwarunkowaniach kulturowych

²³ Jak mówi Agata Bielik-Robson: „W metafizyce Greków byt jest odwieczny i ku niczemu nie dąży: spełnia się w zamkniętym kręgu powielania tego, co jest. Porządek tej metafizyki dobrze oddaje metafora «kamienna»: ontofania kamienia stoi u podstaw całego greckiego *logosu*. Mówię to w polemicznym nawiązaniu do Derridy, który w «Białej mitologii», oczywiście nawiązując do Platona, dowodzi, że wiodącą metaforą *logosu* jest słońce. No, może i słońce, ale obok niego i jeszcze przed nim – kamień. Na tym właśnie polega zadłużenie filozoficznego *logosu* w doświadczeniu mitycznym, świetnie opisanym przez Eliadego, wedle którego kamień to doskonały pojaw bytu niezmiennego, odwiecznego i nieposzkodowanego, tj. takiego, którego nie sposób umniejszyć. Okazuje się przy tym bardzo spolegliwym elementem ładu metafizycznego: spośród wszystkich bytów kamień «jest najbardziej» i właśnie dlatego nieruchomy poruszyciel to u Arystotelesa byt kamienny. Nie słoneczny” (Bielik-Robson & Stroiński 2009).

sprzyjających świadomości, iż w związku z mężczyzną kobiecie przypada podległa rola. Bohaterka – podmiot liryczny prosi ukochanego, by wmurował ją w swoje serce, myśli, codzienność, łzy, pieśni, pory roku i nawet najtrudniejsze chwile, a wtedy ona sama stanie się dla niego magią (Йорданова, 1975). Metaforycznie użyty topos wmurowanej kobiety współtworzy w wierszu obraz oczekiwania dziewczyny co do miłosnego zaangażowania partnera, które ma się wyrażać w pełnej integracji, we współobecności w każdym momencie i miejscu ich wspólnego życia. Zaklinanie rzeczywistości poprzedza wszakże tylko z pozoru żartobliwe nawoływanie, w którym pobrzmiewa lęk przed tym, by „nie był jak mistrz”.

W 1979 roku wiersz stał się kanwą szlagieru Mimi Iwanowej, bułgarskiej gwiazdy pop czasów Żiwkowowskich. Muzykę do wiersza Jordanowej skomponował Iwan Karaczinow, a piosenka znalazła miejsce w albumie „Диско пакета” [Disco rakieta] – BTA 10382. Dynamiczne wykonanie w stylu disco w połączeniu ze słabą dykcją wykonawczyni (zob. Дженков, 2020) sprawiały, że w piosence zagłuszeniu uległ liryzm poetyckiego apelu i – paradoksalnie – kobiecy głos został zagłoszony przez muzykę.

W 2009 roku w berlińskiej Akademii der Künste pochodząca z Bułgarii kosmopolityczna artystka feministyczna Boryana Rossa przedstawiła performance *The Vitruvian Body* (we współpracy z Olegiem Mavromattim) (il. 21). Został on szczegółowo udokumentowany i opisany na stronie internetowej artystki. Na oczach asystującej publiczności artystka pozwoliła się zakuć w metalową konstrukcję nawiązującą do słynnego rysunku Leonarda da Vinci wizualizującego obliczenia proporcji ludzkiego ciała dokonane przez Witruwiusza. Jej ciało kobiety, nie odpowiadające Witruwiańskiej, stworzonej dla mężczyzny normie, nie zmieściło się w instalacji. Proces usadawiania Boryany w kolistej machinie miał na celu unaocznienie tego „defektu” i pełnego okrucieństwa „przystosowywania” jej ciała do ideału. Zabieg ten przeprowadził Oleg Mavromatti, który zakuwał ręce i stopy artystki, przeciągając je przez specjalne otwory i zszywając niemi chirurgicznymi. Rossie towarzyszyły ból i krwawienie z nogi i zaszytych ust, czemu mogli się przyglądać obecni. Zdaniem artystki, w ten sposób widzowie mogli wejść w osobiste doświadczenie artystyczne (Гярова, 2012, ss. 227–229).

Performans ten, którego przekaz dotyczył opresyjności androcentrycznego modelu świata, w jaki kobiety są wtłaczane przemocą, pod wieloma względami odwoływał się do twórczości performerki Mariny Abramović. Sprofanowane, udręczone kobiece ciało stawało się w nim nośnikiem przesłania o kondycji ludzi, znajdujących perwersyjne (niekiedy ukrywane za sztafażem biernego świadka) upodobanie w przemocy.



Il. 21. Kadr z performansu „The Vitruvian Body” autorstwa Boryany Rossy i Olega Mavromattiego. 2009.
Źródło: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/boryana-rossa/> (acc. 21.07.2022). Zdjęcia dostępne również w książce (Гяурова, 2012, ss. 227–229).

Nasuwa się tu pytanie, czy ten koncept mógł się zrodzić w wyobraźni artystycznej Boryany Rossy w następstwie jej pierwotnej bułgarskiej socjalizacji, która wyposażała artystkę w określoną pamięć kulturową. Trudno jednoznacznie orzec, czy w tym wypadku mamy do

czynienia ze zrewitalizowanym pod względem artystycznym aktem wmurowania, który przez przywołanie Witruwiańskiego koła został wyjęty z lokalnego kontekstu folklorystycznego i w ten sposób zuniwersalizowany. W odpowiedzi na moje zapytanie w tej sprawie otrzymałam (GSG) komentarz artystki, iż w trakcie prac nie myślała o toposie wmurowanej kobiety, ale że jest on kompatybilny z jego przesłaniem.

W tym kontekście interesująca wydaje się m.in. rola przypisana mężczyznom w tym performansie i towarzyszące każni spojrzenia publiczności, składającej się z ludzi o różnej płci biologicznej i kulturowej. Rossa, podobnie jak bohaterka folkloru, zwróciła się w pewnej chwili do jednego z obecnych widzów z zachętą, by ją uwolnił. Tak też się stało. Komentator performansu Val Phoenix napisał „obserwowaliśmy i byliśmy współwinni jej bólu, ale mogliśmy również uczestniczyć w jej wyzwoleniu” (zob. Phoenix, 2009). Rodzi się pytanie – my, czyli kto.

Motyw wmurowania kobiety jako metafora władzy jednej płci kulturowej nad drugą, wciąż powraca w sztuce współczesnej. Jako swoiste *memento* może w tym kontekście posłużyć instalacja bułgarskiej artystki Kapki Kynowej, zaprezentowana w sofijskiej galerii Pakypci w 2022 roku, a zatytułowana *Пространства на сенките* [Przestrzenie cieni]. Składała się ona z prac nawiązujących tematycznie do bułgarskiego folkloru. Wykonane zostały z aluminium w technice ażuru; istotnym elementem tej „wycinanki” jest światło, które pochodzi z kilku źródeł i jest zmienne. Odbiorca (rozumiany jako współtwórca) może mieć wpływ na sposób podświetlania instalacji. Laserowo wycięta aluminiowa płyta osadzona została w metalowym korpusie obrazującym książkę. Wybór miejsca podświetlenia i koloru światła wpływa na kształt rzucanych na ścianę/kartkę cieni, a tym samym na semantykę dzieł. Jak mówi sama autorka:

Można uogólnić, że wizje generowane przez tę zasadę są analogiczne do tradycyjnych azjatyckich teatrów lalek cieni, popularnych od wieków. Jednak podczas gdy teatr cieni zwykle opiera się na ekranie, który oddziela widza od procesu wykonywania „magii” oświetlania obiektu i generowania cienia, w przestrzeniach świetlnych art-booków koniecznym warunkiem jest, aby widz miał widok na całą konstrukcję, wraz z osadzonym w niej tajemniczym obiektem. Co więcej, jest on wezwany do przeniknięcia go, nadania mu sensu i zmiany. Moim pragnieniem jest, aby rozwiązania art-booków, tj. instalacje świetlne były faktycznie zamieszkwane, a znajdujące się w nich ażurowe obiekty były poddawane manipulacjom i doświadczane (b.a, 2022; tłum. GSG).

Wśród przedstawianych na wystawie prac znalazła się jedna zatytułowana *Вградена невеста* [Wmurowana kobieta] (il. 22). Do chwili obecnej zaistniała ona w kilku wersjach; jako kartonowy prototyp typu artbook, jako omawiany tu obiekt z aluminium (200 cm x 100 cm), jako ilustracja w tomiku poetyckim, wreszcie jako element psychoterapeutycznej gry planszowo-tekstowej.



Il. 22. Zdjęcie makiety instalacji Kapki Kynewej *Взрадена невеста*. Fot. Grażyna Szwat-Gyłybow

W 2022 roku Kynewa wzięła udział w projekcie bułgarskiej Fundacji Emprove, prowadzącej programy terapeutyczne mające na celu przezwyciężenie bezradności przez osoby doświadczające przemocy, terroru lub żałoby. Artyści zostali zaproszeni do stworzenia prac, będących odpowiedzią na kilkudzaniowe wyznania uczestniczek terapii. Osoba, której wypowiedź otrzymała Kynewa, wywołała w artystce skojarzenia z toposem wmurowanej niewiasty. Powstał obraz kobiety uwikłanej w związek z dominującym partnerem, który za najdrobniejsze „przewinienia” miał zwyczaj karania jej wielomiesięcznym milczeniem:

ANNA – NOWY DZIEŃ

Wszedł do kuchni i podrapał się po brodzie. Jego zamglone spojrzenie jej towarzyszyło.

„Dzień dobry”, powiedziała. Nie odpowiedział, tylko nalał sobie herbaty i wrócił do pokoju z komputerem.

Nie odzywał się do niej od dwóch miesięcy. To był jego sposób, żeby ją karać.

Wyszła na taras, rozejrzała się wokół i uśmiechnęła. Kwiaty w ogrodzie i widok na góry były jedynymi rzeczami, których byłoby jej brak (Анна, 202, karta do gry; tłum. GSG).

Jak przyznaje artystka, po lekturze tej wypowiedzi jej własna pamięć kulturowa przywołała analogię z bohaterką folkloru. Nawiązując do tego toposu, zdecydowała się na jego rewolucyjną interpretację. W swojej instalacji umieściła bohaterkę w klatce, którą tworzy zarys męskiej głowy oraz torsu – to mężczyzna stał się więzieniem dla „wmurowanej” weń kobiety. Dominuje

nad nią całkowicie, choć on sam wydaje się pozbawiony życia, unieruchomiony w stworzonej przez siebie sytuacji. Pręty klatki rzucają cień na twarz kobiety, która podlega w ten sposób fragmentacji – taka wizualizacja odzwierciedla jej poczucie dezintegracji, typowe dla osoby w kryzysie psychicznym.

Kynewa nie zatrzymuje się jednak na diagnozie umierania, lecz ukazuje bohaterkę w momencie, kiedy uświadamia ona sobie, iż wolność zależy tylko od niej. Proces uwolnienia bohaterki to, jak mówi Kynewa, bolesny ale konieczny *coming out*, związany – chcielibyśmy dodać – z transgresją ze stanu dezintegracji negatywnej do stanu dezintegracji pozytywnej (Dąbrowski, 2019):

Fizyczna agresja, aktywna dominacja, jednoznaczne próby podporządkowania to nie jedyne formy przemocy znane ludzkości. Strach i niepewność mogą subtelnie zmienić nas w niewolników – w naszej niechęci do odrzucenia kogoś, w czyją miłość zdecydowaliśmy się wierzyć, czasami znosimy niewyobrażalne rzeczy. Wierzę, że wiele osób obojga płci musi przemyśleć swoje związki i partnerstwa; uznać i szanować własne potrzeby oraz pozwolić sobie na szukanie pomocy w celu otrzymania wsparcia (Кънева, Минева, 2022; tłum. GSG).

Fotografia *Wmurowanej kobiety* z instalacji Kapki Kynewej stała się częścią dwujęzycznego zestawu trzydziestu kart w wspomnianej tu grze terapeutycznej *Пробуждане между редовете*/*Awakening Between the Lines*. Fundacja Emprove udostępnia ją osobom szukającym wsparcia w kryzysie (zob. <https://emproveproject.eu>). Ludowa historia wmurowanej kobiety staje się tym samym elementem praktykowanej współcześnie terapii przez sztukę, której gwarantem okazuje się kulturowa pamięć Bułgarów, w tym wypadku przekraczająca granice języka.

MODUŁ DRUGI. KARMICIELKA

W bułgarskim folklorze topos wmurowanej kobiety w przytłaczającej większości przypadków wiąże się z konceptualizacją macierzyństwa ofiary. Tymczasem literackie wariacje na jego temat preferują inny status bohaterki – narzeczonej lub jeszcze bezdzietnej żony. Z końca XIX wieku i początku XX pochodzą dwa utwory, przywołujące motyw wmurowanej matki-karmicielki, które dają początek drugiej linii rozwojowej literackich interpretacji toposu. W opinii Arnaudowa oba mają charakter imitatorski. I rzeczywiście w balladzie *Павле Кьопрюсю на Марица, според народното верование* [Pawle Köprüsü na Maricy, według wierzenia ludowego] (1875) Petyr Iwanow odtwarza detale narracji ludowej, a w finale zamieszcza informację na temat śladów pośmiertnej obecności zamordowanej karmicielki w tym miejscu:

jest nim głos, dopytujący o los synka oraz spływający po sklepieniu mostu pokarm z jej piersi. Oba te motywy w późniejszym okresie powrócą, by zasilić lapidarium kultury popularnej i stronie materiałów edukacyjnych.

Inną translacją omawianego toposu z języka folkloru na język literatury popularnej jest rymowany wierszyk N. D. Jurdanowa *Маїстор Манол* [Maistrz Manoł] (1901). Autor powieła wymienione tu wcześniej motywy: zmowa, dotrzymanie przez Manoła słowa danego murarzom, poranne prace jego żony, kłamstwo sąsiadki, pierścień jako mamidło, błaganie ofiary o litość i jej trzydniowy płacz. U Jurdanowa nie pojawia się jednak motyw szczeliny, przez którą wmurowana mogłaby karmić dziecko, a w finale wybrzmiewają słowa potępienia dla okrucieństwa budowniczych.

И три дни се чува сподавений вик,
На никого не дожаляло, -
Нехаят дюлгери и зидат, градят,
Че тъй се кале задържало (Юрданов, 1901, s. 35).

I przez trzy dni słyhać było zdławiony krzyk
Nikogo nie ogarnęła litość, -
Nie zwracają uwagi murzarze i murują, budują,
I tak się twierdza utrzymała (tłum. GSG)

Zostawiam tekst w oryginale z uwagi na jego specyfikę językową w tym fragmencie. Zastosowany przez poetę w ostatnim wersie modalny tryb tzw. nie świadka w języku bułgarskim używany dla podkreślenia niepełnej wiarygodności przekazywanej informacji, zdaje się tu służyć podważeniu wiary w efektywność magii zakładzinowej, a tym samym w jakikolwiek sens zaistniałej przemocy.

Żywa pierś trupa

Podobne zwątpienie leży w osnowach dramatu Stiljana Czilingirowa *Мост на Струма* [Most na Strumie] (1930). W utworze tego niepokornego, idącego własną drogą pisarza, magia nie działa. Tytułowy most pozostaje nieukończony, a główny budowniczy popełnia samobójstwo po tym, jak nie zdołał zapobiec wmurowaniu żony, które wyreżyserował rywalizujący z nim architekt/budowniczy i jednocześnie odrzucony adorator Mileziny. Wszystkie przejawy kryzysu budowlanego mają w tym utworze charakter pozorowany, a śmierć żony Manoła następuje w wyniku intrygi, której celem nie jest umocnienie budowli czy zażegnanie konfliktu, lecz podszywająca się pod archaiczny rytuał osobista zemsta. W tym zakresie Czilingirow, pokazując niskie psychologiczne podłoże tragedii, idzie tropem dramatu Petka Todorowa.

Obrazom upadku wznoszonej przez ludzi budowli w dramacie *Моста на Струма* towarzyszy oryginalna próba rekonceptualizacji roli kobiecej. Dla wzmocnienia dystansu wobec tradycji autor sięga po fantastyczną pseudo-ludową ramę, umieszczając scenę opowiadania w muzeum etnograficznym, gdzie co noc ożywają manekiny, z których jeden jest uwielbianym przez dzieci gawędziarzem. To na ich prośbę relacjonuje on przebieg odległych zdarzeń, których ofiarą pada piękna, dobra i uczciwa Milezina. Ta idealna członkini społeczeństwa patriarchalnego, w jednej chwili pokorna wobec męskiego rozumu kreatywnego i krytyczna wobec uczuciowego ubóstwa mężczyzn, tak oto określa swoje rozumienie roli kobiet w świecie:

Nie wiem... Gdyby ludzie słuchali tylko rozumu mistrzów, budowałiby mosty, murowaliby domy, wznosiliby pałace, ale czeladzi by nie chowali... My, kobiety, jesteśmy proste i wielkich spraw nie pojmujemy... Pojmujemy tylko jedno, że trzeba kłaniać się mistrzom i kochać ludzi (Чилингиров, 1930, s. 89; tłum. GSG).

Świadomość własnych intelektualnych ograniczeń i wierność wobec misji macierzyńskiej czynią z niej wzór kobiety świadomie wkomponowującej się w androcentryczny świat, ale też zachowującej osobistą godność w obliczu nakazów i zakazów tradycji. A jednak właśnie ona musi ponieść klęskę.

Rekonstruując w epilogu dramatu pośmiertne życie swej bohaterki, Czilingirow nie idzie drogą ani romantyków ani modernistów. Nie czyni z niej odkupicielki świata, czy choćby (jak Todorow) wcielenia Sofii. Śmierć bohaterki nie przynosi umocnienia budowli, nie staje się ona duchem opiekuńczym mostu, jak by tego chciał folklor. Milezina, dostępując po tragicznej śmierci nowej formy swego życia-w-nie-życiu, zachowuje pierwotną samoświadomość, a wraz z nią dawne troski o dziecko, o ludzi i o most. Tymczasem w oczach towarzyszącego jej w tej formie istnienia/nieistnienia Manola, który służy wmurowanej żonie i dziecku, oboje obsługują już tylko własną niemoc:

G ł o s. Manole... czy most połączył obie ziemie strachilowskie?...

M a n o ł. Połączył nasze cienie, Milezino... Cienie, tylko cienie! (Чилингиров, 1930, s. 280; tłum. GSG)

Nie jest to jednak jedyna prawda o ich sytuacji. Pozostają sobie oddani, a ich wspólna troska o dziecko (głodne, ale nie wiadomo, czy jeszcze należące do świata żywych) upodabnia ich w tej misji do Świętej Rodziny. To sprawia, że w finalnym obrazie bohaterki wybrzmiewa nie tylko jej słabość, ale także uwarunkowana płcią metafizyczna godność, wyrażająca się właśnie w nieustępliwej etyce troski. Szczególnego znaczenia w tym kontekście nabiera scena karmienia niemowlęcia przez Milezinę, dla której dziś można szukać racjonalnego oparcia w interdyscyplinarnych badaniach nad trupem i stopniowalnością śmierci (Thomas, 1991, ss. 9-

27), ale przywołany przez Czilingirowa motyw laktacji u nieboszczki znany jest z pieśni ludowych (Моллов, 2012). W folklorze proces wytwarzania mleka nigdy nie ustaje, a pokarm spływający po kamiennych murach staje się lekiem dostępnym dla każdej potrzebującej osoby.

Wydaje się, iż motyw ten można uznać za ślad pierwotnego prawa partycypacji w obrębie animizmu głoszącego mistyczno-materialną jedność rzeczy, zwierząt i ludzi. Występował on nie tylko w folklorze, ale też w apokryficznej literaturze bizantyńskiej, gdzie ten nieco perwersyjny sposób wizualizowania pośmiertnej laktacji miał swoje usytuowanie w opowieściach *O cudach Bogurodzicy*, np. „Cud Trzeci” zawiera relację *O martwej kobiecie, która karmiła dziecię przez cały jeden rok, a potem ożyła* (Чудесата, 1995, ss. 8–11). W formującym chrześcijańską wyobraźnię bizantyńskim tekście trwająca w letargu na bezludnej wyspie i nieświadoma niczego matka za sprawą Bogurodzicy wciąż wydzielala pokarm, dzięki czemu przez wiele miesięcy karmiła swoje dziecko, podtrzymując je przy życiu, by w końcu odzyskać przytomność i wrócić do życia. Los wmurowanej bohaterki Czilingirowa jest jednak odmienny. Laktacja i przekraczająca śmierć miłość do dziecka nadają ostateczny status jej szczątkom, które nie stają się tkanką łączną dla kamieni czy wspólnoty, ale pozostają budzącą współczucie i respekt anomalią, naczyniem „inności” (Cisoux, 1993; Janion, 1996).

Woda życia I

O wiele bardziej afirmacyjne, choć równie esencjalistyczne rozumienie kobiecego altruizmu reprezentuje Ana Karima. W opowiadaniu z 1903 roku *Янни извор* [Źródło Jany] oraz będącym jego przeróbką dramacie z 1939 roku (pod tym samym tytułem) autorka nawiązuje do motywu wmurowania kobiety, eksponując nade wszystko niewinność i świętość ofiary, jak również jej nigdy niegasnącą gotowość do służby ludziom i pozostawania z nimi w przyjaznej relacji. Choć postać jej męża – mistrza murarki jest w obu tych utworach drugoplanowa, Karima stawia w polu widzenia nękające go po śmierci żony wyrzuty sumienia i wreszcie – odkupienie, którego doświadcza, ulegając wewnętrznemu impulsowi i w efekcie stając się akuszerem cudu. W świecie, gdzie magia zawiodła, most się rozpadł, a oparte na przemocy relacje społeczne niosą tylko cierpienie, w finale dramatu, tam, gdzie w kamiennym grobku uwięziono mierniczą nić (symbolizującą duszę ofiary-kobiety-matki), na oczach bohaterów wybija źródło żywej wody.

Tak oto znakiem nadziei staje się właśnie cud transsubstancjacji, rozumiany jako boska interwencja w ludzką rzeczywistość. Trudno tu mówić o przemianie nekrotycznej w rozumieniu nowego animizmu, gdyż doczesne szczątki Jany pozostają poza sferą tej transmutacji. Ciało spoczywa w grobie. To jej uwolniona spod kamieni dusza szuka pozajęzykowych form

komunikacji z ludźmi i nadaje materii sprawczość. Symboliczny jest w tym kontekście fakt, iż umierające z braku matczynego pokarmu dziecko Jany jako pierwsze zostaje uzdrowione i przywrócone życiu. Symbolika wody jako życiodajnej substancji (Bartmiński, 1999, ss. 324–355) nawiązuje tu jednoznacznie do cielesnego, biologicznego macierzyństwa Jany. Jednak po śmierci jej funkcja karmicielska się rozrasta i obejmuje odtąd wszystkich ludzi. Jako byt poszukujący relacji Jana pozostaje przy tym osobą, choć jest to osoba nie-wyłącznie-ludzka, która przez pośrednika – wodę żywą pozostaje w bliskich związkach z innymi. Cerkiew zagospodarowuje tę niejednoznaczną i heterogeniczną – mówiąc językiem (neo)animizmu – nekropersonę (Domańska 2017, ss. 57–59; Bird-David, 1999, ss. 67–91), otaczając i ją, i źródło wody żywej nimbem świętości.

Źródło wskazuje niewinną duszę, którą wy pozbawiliście życie. Niewinną duszę Jany Bóg uczynił świętą. Ten, kto będzie pił ze źródła czystego, niech znajdzie lekarstwo i niech błogosławi imię Jany. (Wyciąga rękę nad źródłem) Na wieki niech zostanie tu źródło Jany, niewinnej Jany. I niech jej wspomnienie oczyszcza wszystkie ciemne dusze! (Z podniesioną ręką) Niech będzie wieczne jej imię! (Карима, 1939, s. 39; tłum. GSG).

Jawnie moralizatorski finał historii służy tu dydaktyce społecznej i stanowi ubraną w ludowy sztafaż sublimację podszytego indygenicznym mistycyzmem feminizmu Any Karimy, składającą uchodzącą w swej epoce za uosobienie mizoandrii (Кызмова-Зорпафова, 2002). W rezultacie, pomimo lewicowego wyczulenia na ekonomiczne aspekty przedstawionej tragedii, w oparciu o topos wmurowanej dramat ten *de facto* konserwuje cerkiewno-ludowe rozumienie roli kobiety-matki, nawet pośmiertnie predestynowanej do pozostawania w relacji z innymi i zgodnie z regułami pierwotnej mistyki – zachowującej świadomą intencjonalność.

Uzdrowicielka

Nie sposób w tym kontekście pominąć materialnego obiektu, uchodzącego w Bułgarii za dowód takiego cudu. Chodzi o most we wsi Newestino na rzece Struma w południowo-zachodniej Bułgarii, do którego nawiązywał w tytule swego dramatu Czilingirow. Most ten powstał na szlaku komunikacyjnym Konstantynopol (Stambuł) – Kjustendił – Skopje – Adriatyk (Владимиров, 2007, s. 9). Wzniesiony w 1470 roku posiada w języku bułgarskim kilka nazw: turecką *Kadı Köprüsü*, bułgarską *Невестин мост* i hybrydyczną *Кадин мост*. Oficjalną nazwą w języku bułgarskim jest turecka forma (z kolei w języku tureckim oficjalną nazwą jest most İshaka Paşy, od imienia fundatora). Obie znaczą „most niewiasty” i wskazują na mityczną genealogię, związaną z postacią Strumy, której cień zgodnie z przekazem miał zostać zamurowany w środkowym przęśle budowli.

Prasłowiański rzeczownik *nevěsta, występujący w nazwie mostu, ale i w nazwie samej wsi, oznacza ‘tę, o której nikt nie wie; ta, której nikt nie zna’. Mianem niewiasty określano młodą kobietę, która wkraczała do rodziny: narzeczoną, oblubienicę, pannę młodą, synową i bratową (Doroszewski, 1963). Wyróżnikiem jej statusu były potencjalne lub wykonane możliwości reprodukcyjne, czyli wydawanie lub – w przypadku panny – możliwość wydania na świat potomków rodu (Чолева-Димитрова, 2002, s. 142).

Kadin most jest drugim co do wielkości (po Swilengradzie) mostem bułgarskim z okresu panowania osmańskiego: ma długość 89 m i szerokość 6,5 m; między filarami woda płynie silnym nurtem (il. 23). Mocną, masywną konstrukcją i rozmiarami Kadin Most przypomina inne tego typu kamienne obiekty zbudowane między Stambułem a Adriatykiem: most na Maricy w Swilengradzie, skopijski most na rzece Wardar, most na Maricy w tureckim Edirne (Odrin). Służyły one sprawniejszemu przepływowi ludzi i towarów, miały znaczenie militarne. Kadin Most powstał podczas przemarszu wojsk Íshaka Paszy do Bośni. Tekst na granitowej płycie od strony zachodniej głosi (po arabsku), że ufundował go i wzniósł, aby podróżujący mogli bezpłatnie z niego korzystać. Data: rok 874 (czyli 1470) (Таhev, 2004, s. 126). Istnieje też legenda o płytach, które do budowy mostu „szły same” – zrodzona zapewne w związku z ich rozmiarem, trudnym do przeniesienia w XV wieku.



Il. 23. Kadin most w Newestinie, fot. Zofia Kręc, 2021.

W Newestinie funkcjonują dwie wersje opowieści o powstaniu mostu. Pierwsza z nich uwzględnia motyw ofiary zakładzinowej i mówi o Strumie, żonie najmłodszego z

budowniczych, której cień zostaje wmurowany w przeszło budowli dla zachowania stabilności obiektu. Zgodnie z lokalnymi wierzeniami z mostu wciąż słychać płacz Strumy, tęskniącej za dzieckiem. W drugiej wersji pojawia się motyw wesela bułgarskiego, na które natknął się sułtan Mehmed II Zdobywca, kiedy przejeżdżał w 1463 roku przez wieś. Panna młoda stanęła przed nim i trzykrotnie się mu pokłoniła. Poruszony tym gestem sułtan chciał ją czymś obdarować, a panna poprosiła o most. Niekiedy w opowieściach rozmówców dokonuje się kontaminacja tych opowieści²⁴, w efekcie czego powiązane zostają oba warianty pieśni o zamurowanej: w jednym z nich Struma jest niezamężną dziewczyną w momencie inicjacji – zaślubin²⁵. Z kolei jądrem pieśni o Strumie jest macierzyństwo, które nie kończy się nawet po zamurowaniu bohaterki – matka karmi swoje dziecko przez otwór w moście, a przez kolejne stulecia most zyskuje, nie tylko w wymiarze lokalnym, status miejsca o uzdrawiającej mocy.

W 2021 roku w ramach współpracy transgranicznej Bułgarii z gminą Probisztip w Macedonii Północnej most przeszedł renowację – zdjęto asfalt z drogi, odsłonięto płyty zgodnie z pierwotnym wyglądem obiektu. Przy moście funkcjonuje dziś restauracja o nazwie Стрима невеста [Niewiasta Struma], ale postać Strumy doczekała się dowartościowania jeszcze w okresie Bułgarskiej Republiki Ludowej, czego efektem jest usytuowany w pobliżu mostu jej kamienny pomnik, zaprojektowany przez miejscowego rzeźbiarza Mite Czudomirowa (ur. 1953) spod Kjustendiłu (il. 24).

²⁴ Cerkwi św. Anny we wsi Smolicziano towarzyszy legenda o Janie (Annie) i dziewięciu braciach, którzy ją kochali. Jana zostaje niesłusznie oskarżona o działania na szkodę rodziny, w tym o zabicie dziecka żony jednego z braci. Intryga, uknuta przez żonę Pawła, jednego z braci, prowadzi do decyzji o zgładzeniu dziewczyny. Przed śmiercią Jana zapowiada, że w miejscu jej śmierci powstanie cerkiew. Obecna świątynia, pochodząca z 1888 roku, wzniesiona została na znacznie starszych fundamentach i kilkakrotnie płonęła. Jana wskazuje także miejsce, gdzie ma popłynąć woda – dziś obok cerkwi znajduje się wodospad i źródło (ayazmo) (Танев, 2004, ss. 130–131; Георгиева, komunikacja ustna, 2021). Niewinna ofiara i śmierć w tej wersji opowieści jest wynikiem intrygi, rywalizacji mimetycznej, której stawką jest wyrównanie napięć w kryzysie.

²⁵ Elena Ognianowa przywołuje nie tylko legendę o Strumie i o bułgarskim weselu, ale też legendę o samej rzece Strumie, która do dziś ma mętny kolor. Autorka przytacza opowieść o dziewczynie, która w czasach osmańskich została osaczona przez Turka, chcącego ją poturczyć i zgwałcić. Struma oczekiwała dziecka. Uciekła przed Turkiem do rzeki, oprawca dogonił ją i rozplątał jej brzuch nożem, w którym znajdowało się dziecko (płci męskiej). Od tego czasu rzeka, nie mogąc znieść bólu, ma zmętniałe wody. Ognianowa przywołuje też w tym samym tomie historię starego mostu na rzece Belicy we wsi Debelec (okolice Tyrnowa) – pojawia się tam nazwisko mistrza Manola ze Strumy. Bezimienny bułgarski mistrz z Debelec postanawia po nieudanych próbach budowy mostu nie składać ofiary zakładzinowej, jak to zrobił Manol z Newestina i sam spędza noc na moście podczas wielkiej burzy, decydując, że ewentualnie jeśli most nie wytrzyma, to on pójdzie na dno razem z konstrukcją. Ale wytrzymuje, a rano pogoda się uspokaja – most przetrwał, bez konieczności składania ofiary z człowieka. (Огнянова, 1984, ss. 118–119).



Il. 24. Pomnik Strumy w Newestinie. Fot. Zofia Kręc, 2021.

Mocna, wyprostowana sylwetka młodej chłopki w chuście na głowie, ubranej w tradycyjny strój, inspirowana jest malarstwem Władimira Dimitrowa Majstora, co dodatkowo podkreślają jabłka, które dziewczyna trzyma w złożonych dłoniach. Na tablicy pod figurą widnieje napis: „Niewiasta Struma”. Pomnik jest raczej manifestacją silnej i monumentalnej kobiecości niż osaczonej ofiary. Rzeźbiarz dokonał też znaczącej zamiany: Struma w rękach trzyma owoce, a nie dziecko, które było jej główną troską w chwili śmierci. Trudno uznać te owoce za posiłek, który przynosiła majstrom fatalnego dnia – jabłka są płodem pracy Strumy, wyrazem jej relacji z ziemią, podobnie jak to przedstawiał Władimir Dimitrow w swoich inspirowanych ikoną cyklach wiejskich madonn. Struma z pomnika uosabia promowane w okresie socjalizmu wartości kobiet z ludu: trud codziennej pracy i kult płodów ziemi. Czudomirow wybrał konkretny moment biografii Strumy – dla zachowania *decorum* zrezygnował z wątków ofiarniczych na rzecz kobiecej witalności. Związany z Kjustendilem Dimitrow Majstor i jego naśladowcy nawiązywali do statusu regionu jako – rozumianego dosłownie – „sadu Bułgarii”. Tradycja sadownicza (obecnie region jest znany głównie z uprawy czereśni) wynikała przez wieki ze sprzyjającego klimatu i żyznych gleb, a w 1896 w Kjustendile powstała pierwsza sadownicza stacja doświadczalna. Sadownictwo do dziś jest kluczową gałęzią lokalnej gospodarki, a w tutejszym kalendarzu imprez można znaleźć liczne

święta owoców, jak Święto Czereśni i coroczny wrześniowy Festiwal Urodzaju. Podczas pobytu w Kjustendile w 2024 roku zapytałam (SS) burmistrza Atanasa Ognianowa o to, co jego zdaniem stanowi wyróżniający się element tożsamości miasta i regionu – wówczas jednym z nich wymienił kilkanaście nazw świąt i festiwali związanych z owocami, urodzajem i plonami (Атанасов, komunikacja osobista, 2024). Żaden z nich nie odbywa się jednak w pobliżu mostu w Newestinie.

Jeszcze w drugiej połowie XX wieku kluczowe wierzenia związane z mostem wyrażały się w tym, co określane bywa mianem „ucieleśnionej religijności”. Jej źródeł można upatrywać w kulturze bizantyjskiej, ufundowanej na chrześcijaństwie i greckim antyku (Lubańska, 2019, s. 69, 73). W książce o praktykach leczniczych w bułgarskich monasterach prawosławnych Lubańska stwierdza, że religie zawsze obejmują formy materialne i doznania zmysłowe, przywołując definicję religii autorstwa Birgit Meyer – jako praktyki mediacji skoncentrowanej na „formach czuciowych” (Lubańska, 2019, s. 81).

Jądrem wierzeń zogniskowanych wokół mostu w Newestinie było przekonanie o jego życiodajnej energii, wynikającej z obecności w nim duszy zamurowanej Strumy. Zgodnie z legendą Kadin most „płacze”: jedno z miejsc zawsze pozostaje wilgotne, mimo że znajduje się nad powierzchnią wody. Kapiąca z kamienia woda ma świadczyć o tęsknocie matki za dzieckiem. (Огнянова, 1984, ss. 115–116). O matczynym cierpieniu świadczyć też ma dochodzący nocami płacz zamurowanej Strumy (Иванова, komunikacja osobista, 2021). Poprzez dźwiękowe i materialne uobecnienia Struma zostaje wpisana w życie miejsca jako żywa postać, która nie milczy, lecz płacze, wywołuje współczucie, ale też budzi sumienie, przypominając przemoc aktu fundacyjnego.

Drugie z wierzeń wiąże się z domniemanym pozytywnym oddziaływaniem mostu na bezpłodne kobiety i matki pozbawione pokarmu, co definiuje budowlę jako przestrzeń o energii mediacyjnej między tym co materialne i duchowe²⁶. W badaniach nie zetknęłam się z bezpośrednimi nawiązaniem do ucieleśnionych wyobrażeń Strumy, raczej kultywowana jest pamięć jej obecności manifestującej się przez dźwięki i substancje fizjologiczne (łzy, mleko). Życiodajne mleko w bułgarskiej mitologii ma funkcje lecznicze; w dniu św. Jerzego opryskuje się nim panny młode lub kobiety w ciąży, by zagwarantować rychłą ciążę lub odpowiednią ilość pokarmu (Стойнев, 1994, s. 219). W lokalnych wierzeniach lecznicza siła mostu i wody przepływającej pod mostem objawia się zwłaszcza u kobiet i par starających się o dziecko. Potrzebujących polewa się wodą z rzeki (Стойнев, 1994, s. 220). Aby pomóc karmiącym

²⁶ Nocą pod mostami pojawiać mogą się postaci z międzyświatów (samodiwy, tałasymy), może też ukazywać się cień zamurowanego w moście człowieka (Стойнев, 1994, s. 220).

matkom należy odłupać kawałek kamienia z mostu, ugotować go i wypić powstały wywar (Владимиров, 2007, s. 17; Огнянова, 1984, s. 118; Иванова, komunikacja osobista, 2021).

Inaczej zatem niż w macedońskiej legendzie z Kratova, gdzie wyobrażenia również są zogniskowane wokół zamurowania młodej matki, most „nie domaga się kolejnych ofiar” i nie uruchamia koła przemocy, lecz zostaje uznany za obiekt wspierający życie. Punktem wyjścia dla tej opowieści jest prześwit w murze, zgodnie z legendą pozostawiony przez budowniczych na pierś, aby Struma mogła karmić dziecko. Zgodnie z przekazem w Newestinie zamurowano cień kobiety, co wiąże się z przekonaniem, że jej ciało spoczywa w innym miejscu, a budowlę zasiliła dusza niewiasty – most nie jest więc grobem, lecz siedliskiem/domem ducha Strumy.

Przywołane wyżej wierzenia w leczniczą siłę mostu pozostawały żywotne jeszcze w okresie komunizmu, a ich stabilizatorem były popularne, wysokonakładowe publikacje popularyzujące folklor i krajoznawstwo jako ważne obszary spójne z ówczesną polityką kulturalną państwa. Współcześnie ślady magicznych praktyk uzdrowicielskich zanikają, choć nadal informacje o tym, że most leczy, można przeczytać jako ciekawostkę w przewodnikach i folderach turystycznych o Newestinie. Podczas badań terenowych w czerwcu 2024 roku mieszkańcy wsi pytani przeze mnie o współczesne nawiązania do wiary w leczniczą siłę mostu stwierdzali, że wiara ta zanika. Zdaniem rozmówców wygasanie tych praktyk i przekonań wynika przede wszystkim ze zmian generacyjnych. Młodzi ludzie nie są zainteresowani podtrzymywaniem tradycji, brakuje też instytucjonalnych prób rewitalizacji toposu w formie działań edukacyjnych, świąt, zwyczajów angażujących miejscową społeczność (Спацова, komunikacja osobista, 2024).

Brak zinstytucjonalizowanego podtrzymywania obiegu wiedzy sprawił, że doszło do wyciszenia tych narracji również w obiegu wernakularnym. Nie ma już jednego głównego przekazu o moście, lecz rozproszone narracje, wśród których znajdują się również informacje o miejscu przeklętym, moście jako grobie Strumy. Takie audiowizualne interpretacje można odnaleźć między innymi we vlogach na serwisie Youtube, które zupełnie pomijają legendę o uzdrowicielskiej sile mostu, za bardziej atrakcyjną uznając konwencję horroru, tajemniczej śmierci i seansu duchów, podczas których przywoływany jest duch Strumy i duchy świadków mordu założycielskiego (Siedlecka, 2025).

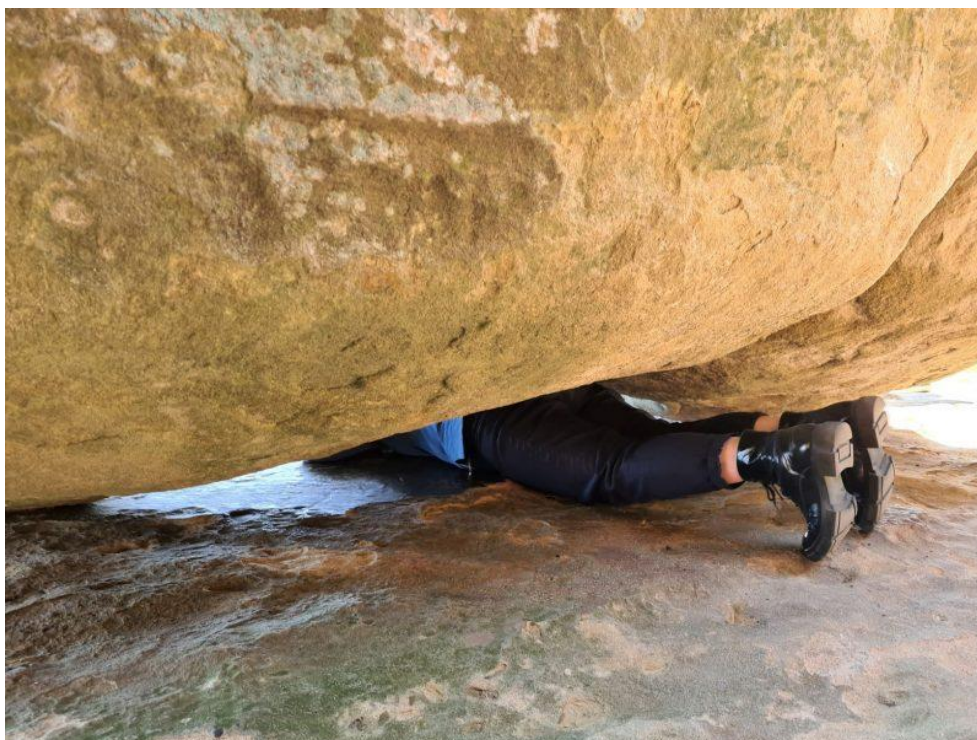
Z relacjami mieszkańców o zbudowanym przez Turka pięć wieków temu moście koresponduje narracja o tym, że wieś nie ma swojej cerkwi, którą każda bułgarska wieś powinna mieć. Ten brak uznawany jest przez jednego z moich rozmówców za haniebną

(Ваташки, komunikacja osobista, 2021)²⁷. W związku z tym ślusarz Błagoj Wataszki i jego żona Wioleta Iwanowa postanowili własnymi siłami zbudować w Newestinie żelazną kaplicę św. Teodora Tirona z Amasei, która została poświęcona przez metropolitę sofijskiego w 2021 roku (Софийска Митрополия, 2021). Wataszki uznał za wymowny fakt, że kiedy trzech głównych fundatorów wycofało się ze swego zobowiązania, by wносить datki na budowę, wszyscy trzej zmarli w ciągu jednego roku (Ваташки, komunikacja osobista, 2021). Rozmówca widzi w tym znak, że niedoszłych darczyńców spotkała kara Boża²⁸.

W regionie kjustendilskim istnieje szczególnie wiele miejsc o znaczeniu sakralnym, są to głównie obiekty kamienne (светилища, оброчища) (Спасова, 2023, s. 81). Wiara w leczniczą siłę kamienia reaktywowana jest w ostatnich latach w skalnym kompleksie kultowo-obrzędowym z V–IV w p.n.e. znajdującym się w pobliżu wsi Liljacz. Wśród miejscowych przestrzeni ta nosi nazwę Провирялката [Szczelina / Prześwit], a w całej Bułgarii uważana jest za miejsce o wysokich właściwościach energetycznych, uzdrawiających z racji manifestowania się tu Bożej interwencji (Спасова, 2023, ss. 83–84). Sam kompleks został zbudowany przez Traków ku czci Bogini Matki i jej syna Słońce. Wiązał się z wierzeniami, że promienie słońca przenikają do otworów skalnych, zapładniając Boginię Matkę, identyfikowaną z ziemią i skałą – stąd żywa do dziś wiara w leczenie w tym miejscu bezpłodnych kobiet. Popularna współcześnie praktyka lecznicza polega na przeczołgiwaniu się przez wąską szczelinę skalną przed wschodem słońca. Ważna jest w tym działaniu obecność chłopca, posiadającego żyjących rodziców, który prześlizguje się przez otwór pierwszy, a za nim podąża bezdzietna kobieta – po przejściu tego obrzędu uznaje się ich za pobratymców. Sama formacja skalna (il. 25) przypomina pośladki kobiece, szczelina o wysokości zaledwie 30 centymetrów porównywana jest do przejścia przed drogi rodne i powtórnych narodzin (Спасова, 2023, s. 86). Ludzie z całej Bułgarii przyjeżdżają, aby przeczołgać się przez wątki prześwit w intencji płodności, zdrowia, pozyskania dobrej energii. Praktyki te zdobyły szczególnie dużą popularność w czasie pandemii COVID (Заедно..., 2009, s. 96).

²⁷ Rozmówca widzi w tym także przejaw mentalności narodowej, wyrażającej się w nieszanowaniu, lekceważeniu przez Bułgarów własnej kultury i tradycji, zestawiając Bułgarów z Grekami: „u nas jeśli jest jakieś odkrycie, ale dwadzieścia osób potem to zakwestionuje, w przeciwieństwie choćby do Greków, którzy najdrobniejsze odkrycie eksponują, poświęcają muzeum, pomnik itd.” (Ваташки, 2021, tłum. SS). Cerkiew świętej Petki została ukończona i poświęcona latem 2021 roku, już po przeprowadzeniu wywiadu.

²⁸ Kadin most stał się również w 2017 roku tłem wydarzeń z okazji obchodów święta Zaśnięcia Matki Bożej. Ich gościem była pochodząca z pobliskiego Kjustendiłu ówczesna rzeczniczka praw obywatelskich Bułgarii Maja Manołowa, która wygłosiła obok mostu przemówienie, określając budowlę jako symbol dialogu między ludzkimi sercami, wielokrotnie też nawiązując do postaci Matki Boskiej jako patronki narodu bułgarskiego, a na końcu podarowała mieszkańcom ikonę Bogurodzicy w związku z trwającą budową cerkwi w Newestinie (Владимиров, 2017).



Il. 25. Szczelina w pobliżu wsi Liljacz. Fot. Wera Aleksandrowa, 2021.

Z czasów trackich wywodzi się legenda o dostojniku, którego żona po odwiedzinach w tym miejscu wydała na świat liczne potomstwo, choć wcześniej próbowała bez skutku zająć w ciążę. Również Teodory, żona imperatora Justyniana z VI wieku, miała zostać obdarzona płodnością po wizycie w kompleksie obok wsi Liljacz. Substancją o znaczeniu leczniczym jest w tym przypadku kamień, wyrażający twardość i siłę, ale też granicę między przeszłością a przeszłością. Wierząc, że w dolmenach zamieszkują duchy przodków wyrażano przekonanie, że kamień jest ekwiwalentem ciała osoby zmarłej. Samo przeczołgiwanie się przez kamienne otwory i szczeliny jest praktyką znaną w bułgarskiej obrzędowości. Wiele formacji skalnych jest przedmiotem kultu, zwłaszcza w modlitwach o urodzaj, zdrowie, płodność. Podczas rytuałów ofiarniczych kamień przyjmował również funkcję żertwiennika (stołu ofiarnego), położonego na wschód od Szczeliny (Спасова, 2023, s. 85).

Obiekty w Liljacz i Newestinie łączy wiara w uzdrowicielską moc kamienia i jego życiodajną energię podtrzymującą kontinuum życia. Moc ta manifestuje się zwłaszcza poprzez układ kobieta – chłopiec: w Newestinie zamurowana Struma karmi męskie niemowlę, nadając ciągłość życia całemu rodowi, zaś w Liljacz para chłopiec – kobieta ma związek z trackim kultem Bogini Matki i jej syna Słońca. W obu przypadkach kluczową rolę w podtrzymywaniu równowagi uniwersum tworzy pusta przestrzeń – prześwit w kamieniu. W Newestinie jest to miejsce w środkowym przęśle, z którego wydobywać się ma lecznicza substancja (mleko

matki), w Liljacz – klaustrofobiczna przestrzeń, przez którą trzeba się przecisnąć, aby uzyskać pożądaną efekt leczniczy. W przypadkach obu kamiennych obiektów to prześwit jest kanałem, przez który przepływa życie. W Newestinie formy czuciowe wiązały się ze „spożywaniem” ciała mostu, który produkował – jak wierzone – leczniczą substancję. Praktyka przeciskania się przez kamienny przesmyk we wsi Liljacz to doświadczenie totalne, obejmujące całe ciało. Jako odwzorowanie powtórnych narodzin, dokonuje się tu obsadzenie osób praktykujących „powtórne narodziny” w roli dzieci, wydawanych na świat przez ciało wszechświata.

Strażniczka wody życia

Trudno powiedzieć, czy autorzy nowoczesnego spektaklu taneczno-pantomimicznego *Българска мистерия* [Bułgarskie misterium]²⁹, wystawianego w sezonie 2019/2020 w teatrze Bułgarskiej Akademii Teatralnej i Filmowej w Sofii (НАТФИЗ), mają świadomość, jak wiele łączy ich z przesłaniem Any Karimy z pierwszej połowy XX wieku. Natomiast świadomi są z pewnością ludowych afiliacji swych idei.

Libretto utworu wyreżyserowanego przez Margaritę Bożiłową wyszło spod pióra wieloletniego rektora uczelni Stanisława Semerdżijewa, który stworzył eklektyczny utwór, pół-żartem pół-serio aspirujący do miana współczesnego moralitetu (Семерджиев, 2021). Żonglując konwencjami, autor posłużył się techniką brikolażu; zestawiał elementy folkloru, nieznanych w prawosławiu średniowiecznych mirakli i farsy ulicznej, tańca. Podobnie jak Karima, Semerdżijew dość przewrotnie powiązał topos wmurowanej kobiety z imaginariem chrześcijańskim, reprezentowanym przez anioły, diabły, nadprzyrodzone natchnienia. To swego rodzaju interwencyjny gest, gdyż akcenty konfesyjne nie pojawiały się w spisywanych w XIX wieku bułgarskich balladach o ofierze zakładzinowej. Semerdżijew dokonał zatem późnego przekładu pogańskiej archaiki na język symboli judeochrześcijańskich po to, by jednocześnie poddać w wątpliwość tak wykreowany porządek.

Fabula utworu, opowiadana przez nawiązujące do tańców ludowych układy choreograficzne i pantomimiczne, zogniskowana jest wokół budowy czeszmy, która – jak się okazuje – posiada uzdrowieńczą moc. Pierwszym człowiekiem doświadczającym cudu jest posunięty w latach mistrz Manoł, który przez przypadkowy kontakt ze źródłem ulega

²⁹ Libretto – Stanisław Semerdżijew, reżyseria – Margarita Bożiłowa, scenografia – Petia Karadžowa, muzyka – Waleria Kraczunowa, Georgi Andreew, współczesne techniki taneczne – Nedelja Ganczewa, walka sceniczna – Kamen Iwanow, ludowe tańce – Elica Kostadinowa, fotograf – Krasimir Andonow. Zob. (Българска Мистерия, 2021) oraz (Българска мистерия, 2019).

odmłodzeniu. Duch tego miejsca objawia mu powód tej przemiany oraz misję, do której zostaje powołany, a której celem jest umożliwienie chorym dostępu do cudownej wody.

Choć postawiony przed faktem dokonanym Manoł unika pułapki faustycznej (Kunicki, 2002), nie podpisuje paktu ani z diabłem, ani z Bogiem, lecz po prostu przystępuje do źródła. Jednak z chwilą, gdy w jego przestrzeń wkraczają ludzie z pobliskiej wsi, pojawiają się dylematy, które prowadzą do walki duchowej: Manoł staje przed koniecznością wyboru między służbą Bogu a miłością do kobiety. Jak przystało na moralitet, w sferę wewnętrznych negocjacji ingerują Diabeł i Anioł. Ten pierwszy zachęca Manoła, by założył rodzinę i cieszył się miłością Elicy. Drugi – przeciwnie, odciąga go od dziewczyny, by mógł wybrać cel altruistyczny.

Oba duchy przez długi czas pozostają niewidoczne dla bohaterów, co pozwala im na niejawne interwencje w wydarzenia. Scenki rodzajowe, w poetyce folklorystyki rozgrywane na scenie, posiadają widzialne dla widzów uzupełniające komponenty z popularnej angelologii i demonologii chrześcijańskiej. Anioł i Diabeł obserwują się wzajemnie i starają się wyprzedzić każdy krok przeciwnika. Początkowo zły duch okazuje się bardziej skuteczny: doprowadza do konfliktu we wspólnocie i tak gwałtownej przemocy, że jej następstwem jest całkowite zniszczenie prawie ukończonej chaszmy. Podsycany przez Diabła kryzys narasta, a jego symbolicznym wyrazem w ósmej scenie spektaklu staje się zbiorowy taniec, który dla trojga walczących o miłość bohaterów (Manoła, Elicy i Głupiego Młodzieńca) staje się tańcem na śmierć i życie. Anioł i Diabeł długo nie pozwalają go przerwać, a nawet sami stają do „tanecznego” pojedynku (Семерджиев, 2021, s. 116).

Dopiero gdy duchy się oddalają, Elica i Manoł podejmują wolną decyzję, by być razem. Tej samej nocy jednak udziałem każdego z nich staje się doświadczenie mistyczne, które odmienia ich myślenie. W przypadku Manoła jest to budzący przerażenie sen, w którym widzi Diabła tańczącego na ciałach umierających ludzi, pozbawionych dostępu do wody życia. Widzi też siebie, kijem odganiającego ich od źródła. Z kolei Elica w swojej wizji spotyka Anioła, który udziela jej swojej mocy i otwiera jej serce na dobrowolne przyjęcie cierpienia:

Nie wiedząc, czego właściwie oczekuje się od niej, ale zrozumiałwszy, że musi ofiarować swoje szczęście dla dobra wszystkich, ELICA pada na kolana i zaczyna prosić Boga, by udzielił jej siły. Promień światła ją ogrania i jej cień „projektowany” jest na ścianę przed MISTRZEM. Wstrząśnięty, zatrzymuje się, chwile, gwałtownie bierze Elicę na ręce i wychodzi [...] (Семерджиев, 2021, s. 118; tłum. GSG).

Elica od tego momentu staje się pasywna, co na scenie zostaje zwizualizowane w ten sposób, że przestaje się samodzielnie poruszać. Manoł zanoszą ją do źródła, umieszcza na huśtawce zawieszanej na drzewie, własnoręcznie w ścianę chaszmy wmurowuje jej cień, czemu

Elica biernie się przygląda. Ukończenie budowy budzi radość ducha źródła, który słabnącą kobietę uczy tańca „wolnej wody/woli”, co ma charakter swoistego *credo* i zapowiada przyszłą jedność dobrych duchów, oddanych wspólnemu celowi:

ŻRÓDEŁKO pomaga jej wstać. Prowadzi ją ze sobą i pokazuje taniec „wolnej wody/ woli” – piękny i poważny, straszny i podniosły. ELICA i ŻRÓDEŁKO tańczą w coraz większej harmonii i coraz szybciej do chwili, gdy ELICA pada ... w ramiona wybudzonego MISTRZA, który niesie ją do domu [...]. Na wysokościach ANIOŁ błogosławi źródło, trzykrotnie wymachując nad nim skrzydłami (Семерджиев, 2021, s. 119; tłum. GSG).

Elica, dla dobra innych podporządkowująca się woli boskiej/anielskiej, upodabnia się do postaci chrystomimetycznej. Wspólna radość Anioła i przybywających do źródła życia ludzi nie trwa jednak długo. Głupi Młodzieniec prowadzi podburzony tłum pod dom Manola i Elicy; chce zanurzyć dziewczynę w cudownej wodzie i przywrócić jej siłę. Porywa ją i niesie do źródła, jednak przy każdym zanurzeniu dziewczyna słabnie, aż wreszcie umiera. W jej przypadku cudowna woda zabija. Ogarnięty gniewem tłum zwraca się wtedy przeciw Manolowi. Dochodzi do linczu, a Diabeł triumfuje, zasiadając na stercie martwych ludzkich ciał.

Śmierć nie ma jednak ostatniego słowa. Na tle pastoralnej przyrody dwie bliźniacze postaci aniołów bujają się na niebiańskich huśtawkach. Ten o czerwonych skrzydłach (kolor męczeństwa i Ducha Św.) to Elica, której obecność nadaje wodzie impet; jeśli niebo jest wiecznym stanem ducha, to – jak twierdzi narrator – „poddając się woli Boga, ona je osiągnęła. Jednak świat ludzi nie zna stabilizacji, gdyż człowiek – głosząc pochwałę cudów – gotów jest w każdej chwili swego dobroczyńcę ukrzyżować” (Семерджиев, 2021, s. 123).

W finalnej scenie pantomimiczno-tanecznego spektaklu Margarity Bożiłowej ów pesymizm co do losów świata wyrażony został przez układ choreograficzny, przypominający czeszmę ze spiętrzonych martwych ciał. Na jej wierzchołku we władczym geście zasiadł usatysfakcjonowany Diabeł. Wiadomo jednak, że choć walka o władzę nad światem nie ma końca, po stronie humanizmu stoi kobieta. W ujęciu Semerdżijewa to ona jest predestynowana do podtrzymującej życie misji karmicielsko-uzdrowicielskiej.

Kosmiczna

Do grupy tekstów kultury angelizujących wmurowaną kobietę-matkę należy współczesna powieść Ekateriny Tomowej *Гостю от друга свят* [Goście z innego świata] (1994). Prowadzona w pierwszej osobie opowieść dostarcza emocyjnej wiedzy o losach

przekazywanego z pokolenia na pokolenie domostwa, które nagle ma zniknąć, gdyż lokalna mafia przeznaczyła budynek do rozbiórki. Bohaterka Tomowej wraca do miasteczka, by walczyć o ocalenie domu, z którym wiąże ją mnóstwo wspomnień. Podczas przedłużającego się pobytu snuje trzy równoległe opowieści: o perypetiach jej bieżącej walki z przestępczą administracją miasteczka, o przeszłości rodziny i całej osady, wreszcie o tajemniczej, wędrującej w gwiezdnych przestworzach opiekunce miejsca, którą nazywa Cieniem-Matką. Losy tej ostatniej osoby objawiają się jej w widzeniach sennych, które spisuje:

Podłoga otwarła się i zamknęła z potwornych trzaskiem i jakiś ogromny cień zawisł nad obejściem. Była tak stara, że jej włosy wydawały się przeźroczyste. Dawne odzienie powiewało na niej jak wielka pajęczyna. Z jej jasnych oczu pozostał tylko blask srebra w oczodołach. Jej szczęki rozciągnęły się w okropnym uśmiechu widma. Instynktownie ją poznałam: Cień-Matka, najstarsza, która wzniosła osnowy domu w odległych czasach. Ta złowieszca postać była i najlepsza. Wszyscy stanęli przed nią z szacunkiem (Tomoba, 1994, s. 8; tłum. GSG).

Choć na pierwszy rzut oka w opisie Cienia-Matki Tomowa posługuje się zbanalizowanymi narzędziami horroru (przeźroczyste włosy zjawy, odzienie z pajęczyny, puste, ale świecące dziwnym blaskiem oczodoły, straszliwy uśmiech ogołoconych z mięśni szczęk), pojawienie się tej postaci budzi w bohaterce uczucie wewnętrznego spokoju i akceptacji. Towarzyszące duchy również nie wywołują strachu, nawet pozbawiony głowy mąż Cienia-Matki, który kilka wieków temu zginął podczas bitwy nad Adriatykiem (Tomoba, 1994, s. 9). Już na pierwszych stronach powieści czytelnik dowiadyuje się, że w swoim ludzkim życiu Cień-Matka musiała wraz z synem uciekać z ogarniętego wojną Triestu (Tomoba, 1994, ss. 9–10). Droga poprowadziła ją najpierw do Serdiki (Tomoba, 1994, s. 58), a potem do gór Orfeusza (Tomoba, 1994, s. 59), gdzie po wielu perypetiach znalazła schronienie i wraz z Ganem zbudowała dom, zaś towarzyszący im w tym dziele Cień-Ojciec osiedlił się w fundamentach budowli, by ta mogła zachować niewzruszoną trwałość. Kiedy po latach nadszedł czas naturalnej śmierci uciekinierki z Triestu, ona również została pochowana w fundamentach domu (Tomoba, 1994, s. 59).

Tomowa dokonała zatem daleko idącej przeróbki toposu wmurowania kobiety. Pierwsze przesunięcie semantyczne wiąże się z kwestią płci istoty uwięzionej w podwalinach, drugie z dobrowolnością tego aktu. Cień-Ojciec, będąc duchem mężczyzny, świadomie przyjął funkcję nadprzyrodzonego opiekuna domu i (co pozostaje w powieści niedopowiedziane) być może to on w realnym, codziennym życiu bohaterki pojawia się pod postacią ogromnego mrówczego samca (płeć jest wielokrotnie podkreślana), który staje się jedynym i w dodatku dość kapryśnym towarzyszem ostatniej potomkini rodu podczas jej samotnego pobytu w tym domu. W finale to właśnie Mrów – z pozoru mała i bezsilna istota – swoimi mikro działaniami

doprowadza do pożaru budynku, po którym zostaje jedynie pogorzelisko, a tym samym przedmiot starań bohaterki przestaje istnieć. Tomowa pozostawia czytelnika z wieloma niejasnościami nie tylko co do statusu Mrówa. Splot fragmentów utrzymanych w konwencji realistycznej (mających swe źródło w bułgarskiej rzeczywistości doby komunizmu i tzw. okresu przejścia, zob. [Szwat-Gyłybow, 2020, ss. 278–280]), poetycko-onirycznej i autoanalizy psychologicznej, stanowi rodzaj motywacji dla zerwań narracji, niedopowiedzeń, aluzji, przemieszczeń fabularnych. Tym, co spaja ten pozorny chaos, jest postać Cienia-Matki.

Wydaje się, że tej mistycznej opiekunce domu po raz pierwszy w literaturze bułgarskiej poświęcono tak wiele miejsca. Choć pośmiertnym życiem wmurowanej zajmowało się wielu pisarzy, z reguły sprowadzało się to do sugestii na temat jej domniemanej egzystencji w zaświatach w ramach uwarunkowanych kulturowo wyobrażeń. I tak jedni pisarze stosowali sztafaż demonologii ludowej (Mojra u Sławejkowa, samodiwa w operze Ananasowa, Erynia u Karalijczewa, karmiący trup u Czilingirowa), inni sięgali po sztafaż biblijny lub hagiograficzny (źródło wody żywej u Karimy, Mądrość Boża u Todorowa, Anioł u Semerdżijewa). Tomowa wyzwała swą bohaterkę w tego rodzaju ludowo-cerkiewnych ram i z matki założycielki lokalnego centrum świata czyni wolnego ducha Kosmosu, który w trakcie swoich peregrynacji po galaktykach poznaje własne mentalne ograniczenia. Nieoczekiwanemu doświadczeniu wolności towarzyszy wyzbycie się przez Cienia-Matkę wszelkich poza pamięcią atrybutów człowieczeństwa. Ma to miejsca podczas swoistej konfrontacji bohaterki z jednoczącą śmierć i życie kosmiczną istotą czasu apokalipsy:

Cień-Matka stanęła z nim twarzą w twarz. Ta istota była śmiercią-życiem. Tchnęła i jednym i drugim jednocześnie, od czego Cień-Matka w jednej chwili poczuła swój zapomniany niegdyś ciężar żywego człowieka i obecny stan nieważkości. Zmieszała się, ale nie rozpadła. Istota zamknęła otwarte dotąd usta i je ściągnęła jak most przed Cieniem-Matką. Ta usłyszała w sobie ludzki głos „PRZEJDŹ” i ruszyła po tych ustach. Ich most przeprowadził ją ostrożnie przez krańce ziemi ku otwartej przestrzeni gwiazdowego chaosu. Zanim weń weszła Cień-Matka utraciła swą sylwetkę. Spadły i pozostały na ziemi jej długie włosy, jakby miały zamiar się ukorzenie. Utraciła ludzki wygląd i kształty i oddaliła się ku światu gwiazd. Zachowała tylko pamięć, bo pamięć jest prawdziwym poruszycielem wszechświata, wiecznymi jego korzeniami, rozłokowanymi wszędzie (Tomowa, 1994, s. 11; tłum. GSG).

Ten opis transgresji Cienia-Matki ku nowej nie-ludzkiej formie istnienia komplikuje semantykę z racji poprzedzających to wydarzenie rozważań głównej bohaterki na temat życiodajności Nekrosa. Podczas wspólnej wędrówki z cieniami z ogromną intensywnością doświadcza ona wszystkimi zmysłami gnicia roślin, ich wzrastania, struktury i zapachu humusu jako sfery jednoczesnego życia i umierania. Fascynują ją zmienność form, pełne witalizmu korzenie czekające na swój czas (Tomowa, 1994, s.10). Ta animistyczna fascynacja przyrodą staje się dla niej podwaliną przyszłej przemiany rozumienia świata.

Wrażliwość bohaterki pozwala na dostrzeżenie i nazwanie doświadczeń wędrującej po wszechświecie Cienia-Matki, która wyzbywszy się wszystkiego co ludzkie (a zatem i związków z przyrodą ożywioną) zachowała pamięć, której narratorka przypisuje status pierwszej kosmicznej poruszycielki. Na wzór ekspansywnego kłacza, wrastającego korzonkami w każde podłoże, obejmuje ona swą władzą uniwersum. Oznaczać to wszakże musi zmienność i niepewność wszelkich form. Pamięć rodzi bowiem pragnienia i to ona sprawia, że w swojej bezcielesnej postaci Cień-Matka doświadcza dysonansów poznawczych. Co prawda czuje się wolna, bo nic nie limituje jej lotu, ale wszystko stawia nieoczekiwany opór jej próbom rozumienia (TOMOBA, 1994, s. 28). Związany z pamięcią aparat kognitywny staruchy ma bowiem ziemski charakter. Piękno Kosmosu, z oddali zniewalające ludzkie oka, z bliska okazuje się feerią procesów destrukcji, budzących przerażenie i rozpacz (TOMOBA, 1994, s. 29). Jedynym miejscem, które przynosi jej ukojenie, jest planeta – sobowtór Ziemi, jej pełne spokoju lustrzane odbicie cieni wszystkiego i wszystkich, którzy istnieli. Widok znajomych miejsc i osób sprawia, że Cień-Matka pragnie powrócić choćby na chwilę do swojej poprzedniej ludzkiej kondycji:

Cień-Matka poczuła jakby upływ krwi. Jak ona pragnęła wyrwać się z tego stanu i ponownie stać się człowiekiem (TOMOBA, 1994, s. 32).

Cień-Matka tęskniła do tego nędznego globu – bladego i lichego w porównaniu z fantastycznym blaskiem i formami gwiazdnych gigantów i oślepiających słońc – jak również do malutkiej dzikiej wioski i jej dziwnego istnienia, tak nieistotnego dla życia wszechświata. Tę nostalgię zaczęła odczuwać ku własnemu zdumieniu; chciała choćby na godzinę stać się dawnym człowiekiem, a potem mogła zniknąć na zawsze, nawet jako wędrujący po wszechświecie cień [...] (TOMOBA, 1994, s. 56; tłum. GSG).

Aby wciąż na nowo emancypująca się kobieta mogła zrealizować i ten zamiar, konieczne okazuje się zniszczenie domu, który wzniosła. Wykazuje się więc i tym razem (jak zawsze za życia i po śmierci) ogromną siłą sprawczą. Związki przyczynowo skutkowe poszczególnych zdarzeń prowadzą czytelnika ku przypuszczeniom, że za niosącym wolność pożarem stały oba złożone w fundamentach cienie – Matki i Ojca. Na poły w halucynacji, a na poły w realnym widzeniu drzemiąca w autobusie powrotnym do Sofii bohaterka doświadcza pełnej integracji z potężnym Duchem-Matką, która obiera na swój dom kruche ciało swojej ostatniej potomkini. Ta swoista inkarnacja nie oznacza utraty osobowości przez bohaterkę. Przeciwnie, zaczyna ona doświadczać więcej i rozumieć głębiej otaczający ją świat. Metaforą tej przemiany stają się słowa, które ją nachodzą jak duchy:

Tłoczyły się początkowo chaotycznie, w dużych grupach, potem same zaczęły się porządkować - każde szło na swoje miejsce, bo wszystkie znały swoje miejsca. Skupiały się jedno nad drugim, jedno obok drugiego i wzniosły nieludzką ręką utworzone ściany, piętrowe, a inne łączyły się nad sufitem jak dach. Zbudowały pokoje. Powstał

dom. Taki sam jak ten co spłonął. Instynktownie poczuła, że to jej dom, którego ogień nie zniszczy. Powodzie go nie zniosą. Trzęsienia ziemi nie zburzą.. (Томова, 1994, ss. 155–156; tłum. GSG).

Na wzór prawosławnych ikon wznoszą one nie ludzką ręką budowany dom, którego nic nie jest w stanie zniszczyć. Ta parafraza Ewangelii wg św. Mateusza (Mt 7, 24–27) w tym wypadku służy skonstruowaniu wypowiedzi o charakterze autotematycznym: „Dom ze słów, mimo że nie ludzką ręką utworzony, chronił to drugie życie, w które wpisana była możliwość ocalenia” (Томова, 1994, s. 156, tłum. GSG).

Mówiąc o przyszłej twórczości, o „domach ze słów”, nie odnosi się jednak do postaci przebóstwionego Jezusa jako gwaranta ich stabilności, lecz za swój punkt oparcia uznaje cienie przodków oraz korzenie (w tym korzenie pamięci), których panem jest jedyny najbardziej upragniony władca ziemskiego świata – życie (Томова, 1994, s. 158). Tomowa wykazuje zatem pewną konsekwencję w przekształcaniu i paradygmatu chrystologicznego i ludowego toposu wmurowania kobiety. Będący ich parafrazą motyw Cienia-Matki oferuje niosące pociechę nowe znaczenie. Urasta do rangi jedynej siły zdolnej zbawić człowieka, gdy poza jej siłą i miłością jest tylko obojętność i pustka gwiazdnych przestworzy.

Nauczycielka

W 2005 roku ukazała się mała powieść Teodory Dimowej *Maïkume* [Matki], wyróżniona Nagrodą Główną VI Narodowego Konkursu Literackiego na Nową Bułgarską Powieść „Rozwój”. W powieści Dimowej w centrum uwagi postawiony jest kryzys wartości w Bułgarii okresu przemian, który nie ominął rodziny i macierzyństwa. W kolejnych rozdziałach książki przedstawiane jest codzienne życie kilkorga nastolatków. Każdą z części wieńczy zapis policyjnego przesłuchania. Na tym etapie lektury czytelnik nie rozumie, dlaczego śledczych interesują sny uczniów o ich nauczycielce o imieniu Jawora. Sens aneksów staje się czytelny dopiero wtedy, gdy zostaje ujawniona dokonana przez nastolatków zbrodnia.

Bohaterowie Dimowej to młode zranione przez rodziców osoby, nierzadko heroicznie walczące o ich i własne człowieczeństwo. Dimowa nikogo nie osądza, lecz odsłania źródła egoizmu matek, urazów projektowanych potem na ich dzieci, pokazuje mechanizm przemocy psychicznej ze strony kobiety porzuconej (*Андрея*), maskotki erotycznej (*Никола*), karierowiczki (*Деян*), gąsienicy (*Дана*), zmuszonej do adopcji (*Александър*), hipochondryczki (*Калина*).

Czytana w kontekście rozważań o toposie wmurowanej kobiety powieść Dimowej wydaje się opartym na metaforze, rozbudowanym dopełnieniem krótkiego opowiadania Marguerite Yourcenar *Pokarm śmierci* (Yourcenar, 1988, ss. 24–32). W swoim utworze francuska pisarka w poruszający sposób rozwija bałkański motyw wmurowanej kobiety – matki, uznając go za zdolny „wzbudzić w poetach nie mniej łez niż dzieje Antygony” (Yourcenar, 1988, s. 32). Matka idealna w opowiadanej historii znajduje swój cień w osobie Cyganki, która oślepia swoje dziecko, by czerpać z tego zysk (Yourcenar, 1988, s. 32).

W porównaniu z moralizującym finałem opowiadania Yourcenar, Dimowa przedstawia w swojej powieści pogłębione i mieniające się znaczeniami historie kilku matek, które sączą swym dzieciom pokarm śmierci. W dystopijnym świecie powieściowym panuje aksjologiczny chaos. Represyjny kiedyś porządek patriarchalno-komunistycznego świata rozpadł się, a miejsce odrzuconych fasadowych zasad zajęła nie tyle wolność, co powszechne przyzwolenie na samowolę. W świecie dorosłych, tak jak to widzi Dimowa, nie ma miejsca ani na maternalistyczną etykę troski, ani na patriarchalny autorytaryzm, zaś pleniąca się psychiczna, fizyczna i ekonomiczna przemoc nie ma płci.

Evelina Lambreva Jecker, analizując *Maïkume*, wiąże postawy bohaterek z kobiecą perwersją, którą za Estelą V. Welldon utożsamia z macierzyństwem patologicznym (Welldon, 2016). Do perwersyjnych matek zalicza też nauczycielkę, która jako jedyna przejawia motywowaną ewangelicznie troskę o dzieci. Badaczka widzi w niej narcystyczną madonnę, która manipuluje uczniami i uzależnia ich od siebie emocjonalnie. Gdy więc obwieszcza odejście, gniew i agresja nastolatków wydają się niemal naturalne (Lambreva Jecker, 2007). U Dimowej postać Jawory jest jednak bardziej skomplikowana niż wynikałoby z tej analizy. Obdarzona charyzmatem nauczycielskim i urodą przyciąga młodzież złąknioną autorytetu moralnego i czułości. Jej mądrość, umiejętność budowania relacji sprawiają, że staje się dla uczniów osobą wiarygodną; niejako zajmuje puste miejsce po matkach. Zapowiedziane odejście, będące parafrazą słów Jezusa (Jan 16,7;12–14), budzi zatem w nich lęk przed pustką i wrogość (Димова, 2005, ss. 180–182). Z osoby darzonej autorytetem w jednej chwili staje się w oczach uczniów „kurwą” i „kłamczuchą”, której należy się kara (Димова, 2005, ss.185–186). Dimana Iwanowa w swej analizie powieści idzie za myślą Bataille’a, charakteryzując dokonaną zbrodnię jako orgiastyczny akt, który ma zapobiec zerwaniu tej relacji (Иванова, b.d). Dodatkowe możliwości odczytania ostatniego rozdziału, będącego opisem mordu, podsuwają raportowane podczas śledztwa oniryczne wizje dziewcząt i chłopców. Struktura indywidualnych wypowiedzi nastolatków jest fragmentaryczna, niekiedy brak im spójności, co jest typowe dla wymuszonej werbalizacji snów (Ogden, 2019, ss. 149–181). Jednak

poszczególne obrazy Jawory dopełniają się wzajemnie, współtworząc wizerunek istoty na poły ludzkiej na poły boskiej, która budzi skojarzenia z postacią *bogonośną/duchonośną*, tak ważną w teologii prawosławnej (Florenski, 2009, ss. 255–310). U Dimowej bohaterka łączy cechy przypisywane wszystkim osobom Trójcy Świętej. Upodabnia się do Jezusa, gdy z pokorą i litością dla złoczyńców przyjmuje kaźń (Димова, 2005, ss. 38–40). W wizjach dzieci gości w swym domu uczniów-pątników, otacza ich troską i udziela łaski wybaczenia na wzór Ojca z przypowieści o synu marnotrawnym (Łk 15,11–32):

(...) któregoś dnia uda nam się jednak dojść do domu Jawory, tam będzie chłodno, podłoga pokryta będzie marmurem, będą sadzawki i skalniak, i oczka wodne, tam Jawora zajmie się nami, umyje nam nogi, da czyste ubrania, da nam jeść i pić, i będzie tak dobrze jak przedtem... (Dimowa, 2008, s. 83).

Przyodziana w symbolizującą Ducha Świętego biel samą swą obecnością przywraca porządek moralny w rozregulowanym świecie: bestiaryzowany we własnych oczach chłopiec odzyskuje człowieczeństwo (Димова, 2005, s. 108); zdeprawowany – czystość serca (Димова, 2005, s.131). W snach nastoletnich morderców Jawora – nosicielka atrybutów trójosobowego Boga staje się Nim, a wtedy (jak to ma miejsce w śnie Kaliny) ulega androgynizacji i wreszcie znika za woalem muzyki i mroku (Димова, 2005, s. 175–176).

Dimowa buduje taką wersję teologii, w której Bóg ulega feminizacji przez fakt objawienia się w kobiecie. Pisarka nie sięga przy tym po gotowy prawosławny paradygmat sofiologiczno-maryjny³⁰, lecz po inne narzędzie perswazji, które ma wspomóc siłę oddziaływania jej moralitetu – topos wmurowanej kobiety. W jednym ze wspomnianych raportów ze snów Jawora przedstawiona jest w ledwo osłaniającej ją szacie, jak w blasku słońca biegnie po gorących kamieniach, stawiając bose stopy wśród wylegujących się jadowitych żmij:

I szła w największej letniej spiekocie, szła przez rozprażone kamienie sama, prawie naga, z rozpuszczonymi włosami, sól, którą rodziła ziemia, zaślepiała jej oczy, szła przez gniazda żmij, by ukąsiła ją najbardziej jadowita z nich wszystkich. By poczuć leciutki ból, jak ukłucie ostu w stopę... zrobić jeszcze kilka kroków, nim osłabną jej kolana, nim osunie się na rozprażone kamienie, skulona we dwoje... włosy rozsypią jej się na kamieniach... i leżeć tak sekundę, dwie, aż zacznie jej brakować powietrza, aż trucizna przedostanie się do krwi, aż ją ogarnie zdrętwienie... i jeszcze sekundę, dwie, aż cień Hadesu ją ogarnie... aż słońce i kamienie ściemnieją i pogrążą się w mroku (Dimowa, 2008, ss. 151–152).

Symbolika kamienia, słońca, (osobista) siła i (społeczna) słabość Jawory, wywołują zamierzone asocjacje z ludowym obrazem żony mistrza Manola z pieśni ludowych, która klucząc pośród

³⁰ Np. w myśli Pawła Florenskiego najdoskonalszym wcieleniem Sofii (Mądrości Bożej) jest Matka Boża (Florenski, 2009).

zmij biegnie ku pewnej śmierci (Моллов, 2011). Pomimo istniejących w bułgarskiej literaturze naukowej prób odczytania tego toposu w duchu maryjnym (Парпулова, 1990, ss. 28–38) przeważają inne ujęcia mitograficzne, przedstawiające bohaterkę folkloru przez pryzmat symboliki solarnej, w sztafażu archaicznych bogiń (Николова, 2008; Николова, 1991). Łączy je postrzeganie wmurowanej jako uosobienia cnót moralnych, a pojawiająca się przy tym przesadnia czyni z niej anomalie, a ta – jak wiadomo – w kulturach tradycyjnych predestynowana bywa do anihilacji (Douglas, 2007, ss. 80–81).

We fragmentach zawierających opis kamieniowania Jawory Dimowa zadbała o detale kierujące uwagę na te podobieństwa. Poddana szybkiej kaźni bohaterka folkloru ginie pod gradem kamieni, a jedynym śladem jej wmurowania pozostaje szczelina na wydzielającą pokarm pierś. U Dimowej ciała ogarniętych morderczym szaleństwem dziewcząt i chłopców tworzą wokół powalonej na ziemię Jawory najpierw mocno spojona „ścianę”, a potem „studnię”, do której ma być wrzucona. Podobnie jak ludowi budowniczy grupa pozostaje głucha na błagania o litość, a reszty dokonują kamienie:

(...) wszyscy ze stłumionym krzykiem w gardłach, ściśle przywarci do siebie, jak ściana wokół Jawory, jak ściana studni, w którą Jawora miała być wrzucona, Jawora wrzucona w tę studnię z ich ciał, Jawora jedyna, Jawora ich miłość (Dimowa, 2008, s. 175).

(...) zlitujcie się, przestańcie
i ktoś rzucił pierwszy kamień
a po nim pozostali
i słysząc było głucho uderzenia kamieni o ciało i głowę Jawory (Dimowa, 2008, s.180).

Męczeńska śmierć Jawory nie zostaje zatem przedstawiona jako wyniesienie na krzyżu, lecz poniżenie w wymiarze chtonicznym. Na tym powinowactwa z toposem wmurowanej kobiety-matki się nie kończą. Opis samosądu zamyka obraz „jeszcze żywej” piersi ofiary, wyłaniającej się z rozerwanej bluzki:

Wszystko stało się zbyt szybko, by mogli uwierzyć w to, co zrobili, w ciało Jawory, w jej jasnoniebieskie dzinsy, w jej na wpół przymknięte powieki, w szklany błękit jej oczu, w podartą koszulę w paski, z której wysunęła się jej wciąż jeszcze żywa pierś (Dimowa, 2008, s. 180).

Wydaje się, że ta pierś, należąca do trupa nie-matki w sensie biologicznym, ale za to osoby „karmiącej” z punktu widzenia maternalistycznej etyki troski, pozostaje u Dimowej (tak jak w pieśniach ludowych) skonwencjonalizowaną alegorią nieśmiertelnej macierzyńskiej miłości. Funkcja motywu nie tylko zostaje tu zachowana, ale wręcz ulega hiperbolizacji wskutek powiązania toposu z przesłaniem chrystologicznym. Śmierć „niosącej miłość” (Łamejko, 2003,

ss. 193–208) ulega swoistej multiplikacji jako reguła powracająca w zmieniającym się sztafażu religijnego czasu powtórzeń.

Czysta. Aż nieczysta

Motyw ten w przewrotny sposób rozwija Maria Stankowa³¹ w swoim utrzymanym w poetyce groteski krótkim, zaledwie ośmiostronicowym tekście *Мъртвата глава ми проговори* [Przemówiła do mnie martwa głowa]. W 2012 roku stał się on kanwą omawianego tu wcześniej spektaklu *Вграждане* [Wmurowanie] w Teatrze Lalkowym w Płowdiwie. Mieszczący się w nurcie pisarstwa kobiecego utwór Stankowej należy do gatunków zmaconych. Autorka w didaskaliach zdefiniowała estetykę tego – powiedzmy umownie – scenariusza, przywołując świat antycznej tragedii greckiej, z jej maskami, chórem, czy też raczej świat współczesnych wyobrażeń na ten temat:

Akcja toczy się na wysłanej czerni, pustej scenie. Po środku stoi samotne drzewo, a na jego gałęziach zamiast liści wiszą czaszki i maski wyrażające różne emocje. Słychać szum potoku. Występujące postaci same wnoszą i wynoszą potrzebne rekwizyty. Należy grać jak antyczną tragedię grecką. Postaci tańczą, a nie chodzą po scenie. W rytmie bębna i tarambuka. [...]

Tekst powinien być wypowiedzany śpiewnie, jak w ludowej pieśni, na kilka głosów. Brzmienie i rytmika muszą być zbliżony do pieśni, ale język ciał powinien być wyrazisty (Станкова, komputeropis, tłum. GSG).

W didaskaliach Stankowa zamieściła też rozbudowane uzasadnienie muzycznej oprawy spektaklu, nawiązując do wybijanych bębniem i tarambuką archaicznych rytmów, którym autorka przypisała orficki i asyryjski rodowód. Tam też lokuje korzenie rytuału wmurowania kobiety, któremu (zwłaszcza w wariacie asyryjskim) towarzyszyć miało niebywałe okrucieństwo:

Jeśli mieć na uwadze, że mit o wmurowaniu cienia jest orficki, zmieszanie rytmiki jest uzasadnione. Pochodzenie rytuału wmurowania jest o wiele starsze – Assyria – ciała ofiar były rozrywane na cztery części i zakopywane w czterech krańcach miejskich murów. Martwy nie mógł znaleźć pokoju i krzyczał zawsze, gdy do miasta zbliżał się wróg. Jeśli kości zostałyby wykopane i połączone – miasto padłoby, a ludność została wybita. Niektóre ofiary były rozrywane żywcem (Станкова, maszynopis; tłum. GSG).

W swojej interpretacji toposu wmurowanej Stankowa oddala się zarówno od folkloru, jak i od domniemanej asyryjskiej archaiki. Manoł – mąż wmurowanej w finale Neny – nie jest budowniczym. Jako spokojny właściciel trzód i ich pasterz staje się ofiarą mordu dokonanego przez chciwą wiejską społeczność, która swój czyn przed Neną ukrywa.

³¹ Jej twórczość prozatorską polskim czytelnikom i czytelniczkom przybliży Elka Trajkowa (Trajkowa, 2009).

Stankowa w centrum uwagi stawia emocjonalne aspekty ludzkich działań – indywidualnych i zbiorowych. Na wzór dramatu antycznego twarze bohaterów pokrywają maski zastygłe w grymasie gniewu (chór męski), strachu (chór kobiecy), nudy (narrator), pokory (Nena), cierpienia (Manoł), namysłu (mistrz). Wszyscy poruszają się w rytmie bałkańskich tańców ludowych, które zdają się dookreślać ich postawy życiowe: chór męski – proste choro, chór kobiecy – *kopanica*, narrator – ciężkie męskie choro, Nena – kobieca *ryczenica*, Manoł – greckie *sirtaki*, mistrz – męska *ryczenica*. Za pomocą chwytów muzycznych i mantr śpiewnie recytowanych przez dwa odrębne chóry kobiet i mężczyzn Stankowa odsłania ukrywaną pod pozorami życiowej mądrości drapieżność ludzkiego świata; niezależnie od tego, z jakimi kulturowymi formami ekspresji może być kojarzona, zawsze jest jednakowo przerażająca. Informacje zawarte w didaskaliach służą wyeksponowaniu stereotypów związanych z płcią kulturową, ale praktyki społeczne binarnie definiowanego świata ostatecznie redukują te pierwotne w utworze opozycje.

Postać, którą Stankowa kreuje na wzór ludowej bohaterki bułgarskich ballad o wmurowanej, to karmiąca matka pochłonięta codzienną troską o dziecko i domostwo. W jej charakterystyce autorka posługuje się hiperbolą, redukując wykonywane przez nią czynności do obsesyjnego zamykania podwórka w niedzielny poranek. Słowo „zamykać” / „zamknięty” tylko w cytowanym poniżej krótkim fragmencie powtarza się dziesięciokrotnie. Towarzyszący mu leksem „czysty”/„czysto” występuje aż trzy razy:

Narrator – Niewiasta Nena zamykała podwórko
w niedzielę, przed kościołem.

Nena – Wcześniej.

Chór kobiet – Wcześniej zamykałaś, Neno.

Nena – Wcześniej, ale na czas.

Moje dziecko jest małe, mąż

daleko,

Boga tu nie ma.

Chór kobiet – Kobieta jest pokorna i kościana.

Chór mężczyzn – Wobec kogo pokorna?

Narrator – Wobec losu?

Chór mężczyzn – Dlaczego kościana?

Chór kobiet – Nie jest z gliny, z kości jest.

Nena – Mężczyzna ma los,

Kobieta ma drogę.

Chór kobiet – Droga musi być czysta,

zamieciona

pokropiona,

Nena – żeby mogła po niej chodzić

i wracać.

Narrator – Z powrotem.

Jak kotka,

Jak czuhenko warsztatu tkackiego,

Chór kobiet – do przodu – do tyłu,

Chór mężczyzn – do przodu – do tyłu.
Narrator – Zamiataj, Neno, zamiataj!
– Twój mąż wkrótce wróci.
Chór kobiet – Dokąd chodzą mężczyźni?
W swoich różnych sprawach.
Chór mężczyzn – Kobiety czekają.
Na drodze.
Na podwórzu.
Na czystym i zamiecionym.
Chór kobiet – Zamiataj, Neno, zamiataj!
Wcześniej przed kościołem w niedzielę.

Pauza

Narrator – A Słońce patrzy z wysoka i patrzy.
Niewiasta Nena zamiatała podwórko rano
- w niedzielę przed kościołem.
Wiatr kołyskę kołysał,
A w kołysce dziecko spowite,
uśpione,
nakarmione,
kochane,
czekane.
Nena – A słońce patrzy z góry wcześniej w
niedzielę przed kościołem.
Podwórko i droga zamiecione.
Czyste.
Czekam i jakby już nie czekam. (Станкова, maszynopis; tłum. GSG)

W balladach ludowych zakres czynności, które wykonuje żona Manóła, bywa o wiele bardziej rozległy (noszenie wody, higiena osobista, mycie kotłów, omiatanie dworu, pranie pościeli i bielizny, mielenie mąki, dojenie krów, oddzielanie cieląt, pieczenie chleba, nastawianie mleka, kąpanie dziecka, powijanie go, karmienie, usypianie, układanie w kołysce, gotowanie obiadu), zaś poszczególne zadania (np. pranie) nierzadko są powtarzane trzykrotnie (zob. Паїчев, n.d.).

Niezwykła pracowitość i wytrwałość Struny w balladowym świecie pozwala jej wywiązać się ze wszystkich zadań. Jeśli spojrzymy na jej aktywność przez pryzmat znaczeń, jakie Jolanta Brach-Czaina nadaje codziennym, pozornie banalnym czynnościom w swoim eseju filozoficznym *Szczeliny istnienia* (Brach-Czaina, 2018), dostrzeżemy w jej obowiązkach domowych – a więc w tym, co polska filozofka określa mianem „krzątactwa” – sferę działań podtrzymujących życie w nieustannej walce z nadciągającą śmiercią, symbolizowaną przez ziemię i procesy rozkładu substancji niegdyś żywych. W utworze Stankowej, omiecione podwórze i droga, po której ma stąpać powracający do domu Manół, oczyszczone są zatem z wszelkich wdzierających się z zewnątrz humicznych drobin, które zagrażają ludzkiemu życiu. Obejście gotowe jest na przyjęcie zaginionego; podobnie jak na nowe życie, zrodzone z tego związku, dziecko „spowite, uśpione, nakarmione, kochane”. Jednak schwytna w pułapkę

krzątaństwa, macierzyństwa, samotności i doświadczenia nieobecności Boga Nena stopniowo słabnie; jak sama mówi – „czeka i jakby już nie czeka” (Станкова, maszynopis, tłum. GSG).

Świadcami zmagañ Neny są chóralnie komentujący jej życie ludzie oraz milczące słońce. Dwukrotnie przywołany w tekście motyw wywołuje charakterystyczne dla tradycji bułgarskiej skojarzenia z ludowymi narracjami o jego zakazanej miłości do obdarzonej wyjątkowymi atrybutami dziewczyny (Георгиева, 2013, ss. 26–45). Jako karmiąca matka Nena wybranką słońca być nie może, ale jej wyjątkowość predestynuje ją do roli ofiary. Krótkie, monosylabowe komentarze kobiet, mężczyzn, narratora i samej Neny w pewien sposób ją uprzedmiotowiają. Chór kobiet charakteryzuje ją jako „pokorną i kościaną”. Kościana, bo stworzona nie z gliny, lecz z kości – żebra Adama. Być może ma to oznaczać właściwości psychosomatyczne inne niż w przypadku mężczyzny. Pokorna, ale nie wobec losu, lecz swojej drogi, bo – jak uściśla Nena – droga (czysta i pokropiona wodą) jest atrybutem kobiet. Bohaterka Stankowej jest wszakże świadoma, że porusza się po niej ruchem wahadłowym (do przodu – do tyłu), „jak kotka” (narrator) lub jak „czólenko krosna” (chór kobiet), co pozwala odmierzać czas, ale nie oznacza rzeczywistego przemieszczenia w przestrzeni; jest powtórzeniem:

Nena – Zamiata Nena podwórza
zamiata i kałuże rozpryskuje,
świat pięknie pachnie,
ziemią, żółtą pigwą i pozamiatanym.
Jakbym zawsze tylko to robiła
Jakby nie było końca
A już mam dosyć
Ja też chcę się ubrać
I iść do ludzi...
A tylko kołyskę kołyszę
I tylko zamiętam drogę
I czekam. (Станкова, maszynopis, tłum. GSG)

Chór mężczyzn definiuje tę sytuację zawieszenia w przestrzeni jako zgodne z porządkiem świata „czekanie kobiet”, czekanie „na drodze, na podwórku, czystym i omiecionym”, czekanie na powrót zajętych swoimi sprawami mężczyzn, czekanie na przyjęcie życia. Oznacza to m.in. przywołanie losu mitycznej Penelopy (czólenko krosna w tę właśnie stronę prowadzi wyobraźnię odbiorcy), jako wzorca chroniącego podstawy porządku patriarchalnego. U Stankowej sytuacja Neny – tej, której „nikt nie chroni” – szybko ulega jednak zmianie. Status oczekującej to za mało. Konieczne się staje odebranie jej życia.

Kiedy mężczyźni z wioski postanawiają zbudować most i pojawiają się problemy ze stabilnością budowli, w ruch idą kamienie. Najpierw je miota samo słońce na drogę, na most i

ludzi. Potem jednak w obliczu powtarzającej się każdej nocy katastrofy budowlanej po kamień sięga mężczyzna, trafiając Boga w twarz:

Narrator – I rzucił mężczyzna kamieniem w Boga

I jak rzucił – trafił. .

A kamień był prawdziwy.

Uderzył Boga w twarz.

(...)

Chór kobiet – Ojej! Boga w twarz!

Narrator – Nieszczęsna kłątwa.

Chór mężczyzn – Mroczna.

Chór kobiet – Całkowita.

Narrator – Gorzka.

Nieszczęsna kłątwa.

Gorsza od obrazy.

Bóg rzucił kamieniem w ludzi. (Станкова, maszynopis, tłum. GSG)

Spółeczność jest świadoma budzącego grozę aktu profanacji i obawiając się ze strony Boga zemsty, pragnie przejąć kontrolę nad sytuacją, w geście zadośćuczynienia składając mu ofiarę. W tym momencie następuje wybór kandydatki. Spółeczność szybko porzuca zamysł, żeby ukrzyżować winnego; przyjmuje zaś z ulgą sugestię Mistrza, iż na krzyżu (zgodnie z tradycją chrześcijańską) powinna zawisnąć osoba niewinna.

Chór mężczyzn – Na krzyż,

Na krzyż.

Na krzyż winnego!

Mistrz – Winny grzechu nie odkupi.

Do krzyża przybijcie niewinną.

Narrator – Za czyjąś winę inny płaci.

Chór mężczyzn – Tak właśnie.

Mistrz – Tak teraz jest.

Narrator – Tak będzie.

Nena – Zawsze.

Narrator – Teraz i zawsze (Станкова, maszynopis; tłum. GSG).

Temu opartemu na przewrotnej imitacji ofiary Chrystusa rozumowaniu przytakuje także sama Nena (pamiętajmy: z charakterystycznym dla siebie wyrazem pokory na twarzy-masce). Realizacja zadania zostaje przekazana w ręce mężczyzn, którzy dokonują kolejnych przesunięć. Najpierw decydują, że nie będzie ofiarowany mężczyzna lecz kobieta, a w ślad za tym rezygnują z ukrzyżowania na rzecz wmurowania żywcem. Kobieta ma być tą, która spełni funkcję spoiwa i uczyni kamień żelaznym:

Chór mężczyzn – Kobieta będzie wmurowana.

Chór kobiet – Żywa.

Sama pośród kamieni.

Narrator – Kobieta jest wierna i kościana.

Chór mężczyzn – Kobieta scali kamień

I stanie się żelazny.

Tak jest teraz (Станкова, maszynopis, tłum. GSG).

W utworze Stankowej jako pierwsza z posiłkiem dla murarzy przybywa na miejsce budowy niechroniona przez nikogo Nena, co – zgodnie z logiką mitu – stanowi dla niej wyrok. Chór Kobiet (uprzedzonych o zagrożeniu przez mężów) oraz Narrator w ostatniej chwili próbują odwrócić jej los, nawołują do ucieczki, ale inicjatywę przejmują mężczyźni. Mimo jej prośb i argumentu, że potrzebna jest dziecku i ma przed sobą czekanie na męża, zostaje wmurowana.

Nena – Dlaczego ja, Boże!

Ja jeszcze muszę czekać, to moje

Głupie czekanie.

Narrator – Potrzebny most!

Chór kobiet – Umiera.

Wmurowali jej cień.

Chór mężczyzn – Umiera z zamurowanym cieniem!

Narrator – Już wołają ją cienie.

Chór kobiet – Już nie płacze.

Chór mężczyzn – nie woła.

Chór kobiet – Biedna!

Narrator – Mostu potrzebuje droga, żeby wracali ludzie.

Tyle. (Станкова, maszynopis, tłum. GSG).

Po śmierci Neny pierwszą osobą, która pojawia się na prowadzącej do mostu drodze, jest poddany groteskowej, rzec by można neoekspresjonistycznej defragmentacji jej mąż. Jego oderwana od tułowia głowa, wywołująca skojarzenia z Orfeuszem oraz z ikonograficznymi wyobrażeniami Jana Chrzciciela, informuje zebranych, iż Manoł został zamordowany przez ludzi żądnych zysku. W odpowiedzi na pytania o los Neny męski chór przywołuje jedyny – pragmatyczny – argument: „jest most!”. Początkowo Manoł zdobywa przychyłność Narratora i Chóru Kobiet, wstrząśniętych wmurowaniem Neny. Solidarne z nią w tym momencie kobiety, na wzór bohaterki greckich wariantów pieśni rzucają klątwę na użytkowników mostu:

Narrator – Ludzie nie są ludźmi! Nawet wilk jest bardziej człowiekiem!

Chór kobiet – Niech będą przekłęci ci co idą po moście.

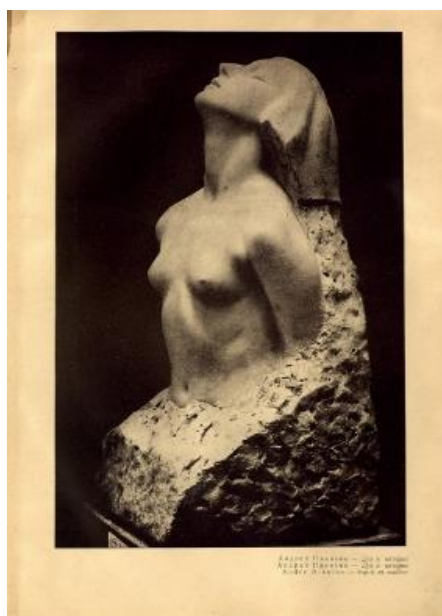
Chór kobiet – Niech im się zawała domy! (Станкова, maszynopis, tłum. GSG)

W chwili jednak, gdy głowa Manoła prosi Boga o przywrócenie mu życia, by mógł opłakać żonę i zaopiekować się dzieckiem, współczucie kobiet gaśnie. Uznają błaganie nieboszczyka za niestosowne naruszenie porządku i szybko (pod pretekstem współczucia dla sieroczej doli) przyłączają się do kolejnej prośby bohatera – tym razem o śmierć dziecka. Rejwach, który następuje na scenie w tym momencie, nie przynosi odpowiedzi na pytanie, czy wola Manoła uległa spełnieniu, czy życie, któremu Nena podporządkowała swój krzątaczy los, wygasło wraz

z uczynieniem z jej ciała organicznej tkanki łącznej dla kamienia. Surowość sugerowanej oprawy scenicznej, oszczędność słów, multiplikowanych przez aktorów w licznych powtórzeniach, intensyfikują co prawda przekaz emotywny sugerujący triumf zła, ale formuła dzieła otwartego pozostawia odbiorcę w niepewności.

Skamieniała madonna

To zastanawiające, że podobny typ skojarzeń w uchwytny sposób zasila także wyobraźnię współczesnych bułgarskich artystów. Trzyletnie poszukiwania i konsultacje z historykami sztuki nie przyniosły wprawdzie oczekiwanych odkryć dzieł o tej tematyce datowanych na XIX i XX wiek, ale za to dotarłam (GSG) do wielu najnowszych obrazów i rzeźb, które mówią o wzroście w wieku XXI zainteresowania artystów toposem wmurowanej kobiety. W odniesieniu do starszych zasobów warto podkreślić, że choć w istniejących zbiorach, albumach, opracowaniach historyków sztuki nie znalazłam śladów zainteresowania tematem wmurowania kobiety, nie musi to oznaczać rzeczywistej nieobecności artystycznych jego interpretacji w przeszłości. Mogą one pozostawać ukryte lub przesłonięte bardziej natarczywymi, bo pierwszoplanowymi ekspozycjami. Nie sposób nieżyjących dziś twórców o to dopytać, nawet jeśli u odbiorcy o określonych kompetencjach (i zainteresowaniach) kulturowych jego dzieła wywołują określone asocjacje. Czy pełna symboliki rzeźba jednego z najznakomitszych twórców międzywojnia Andreja Nikołowa *Duch i materia* (1922) (il. 26), którego wystawa prac odbyła się w Narodowej Galerii Sztuki w Sofii (Бошев, 2000), zawiera takie nawiązanie?



Il. 26. Ilustracja rzeźby *Duch i materia* Andreja Nikołowa, 1922.
Źródło: А. Николов, *Скульптури*, 1922 (strony nienumerowane).



Il. 27. Fotografia rzeźby z kamienia pt. *Matka* autorstwa Andreja Nikołowa, *Matka*.
 Źródło: А. Николов, *Скульптуры*, 1922 (strony nienumerowane).

Czy pełna ekspresji kobieca ciało-dusza wyłania się z będącego jej więzieniem kamienia, czy też kamień ją pochłania, by czerpać z jej mocy? Czy to ekstaza narodzin, czy grymas agonii?

Czy w rzeźbie *Matka* (il. 27), karmiąca dziecko kobieta, sama będąca na poły kamieniem, to wyobrażenie ludowej wizji wmurowanej kobiety? Czy też motywy te pozostają całkowicie rozłączne? Pytania te muszą pozostać otwarte. Dużo większe możliwości interpretacyjne dają współczesne dzieła artystyczne, których twórcy zdecydowali o nadaniu im tytułu *Wmurowanej niewiasty (kobiety/dziewczyny)*, a które bez takiej ukierunkowującej myślenie podpowiedzi podobnych skojarzeń być może by nie prowokowały.

Przesłanie omawianych tu tekstów kultury wyrasta zatem nie tylko z niezaspokojonej potrzeby zrozumienia sprzeczności właściwych tradycyjnym formom biowładzy, ale także z pewnego rodzaju niemocy wobec presji napływających z tego miejsca imaginariów. W efekcie, nowoczesne i ponowoczesne próby przewyciężenia archaicznej ontologii martwego kobiecego ciała prowadzą (jakby wbrew samym twórcom) ku takim formom recyklingu folklorystycznego toposu wmurowania kobiety, które w swym najgłębszym sensie wciąż mieszczą się w kręgu ludowej estetyki powtórzeń. Wydaje się zarazem, że z perspektywy współczesnego neomaterializmu i etyki post-humanistycznej, która pozwala pod innym kątem spojrzeć na przedstawioną tu problematykę, ów fakt nie deprecjonuje dzieł jako dostarczających nie dość konceptualnych i artystycznych zaskoczeń. Należy raczej mówić o dającym do myślenia uleganiu przez pisarzy i artystów przechowywanym w ich kulturze intuicjom co do

splątania świata, trudno uchwytnego przenikania się ciał, substancji, istot żywych i kamieni, przenikania noszącego znaczenia, ale nie zawsze podlegającego afirmatywnej transformacji.

Jako przykład artystycznego ujęcia tego problemu może posłużyć obraz Jordana Angelowa *Вградена невеста* [Wmurowana niewiasta]³², wystawiony w 2004 roku w Starej Zagorze na Bałkańskim Quadriennale Malarstwa „Mity i legendy mojego narodu” (Балканско quadriennale, 2004). Dzieło przedstawiające zwałisko kamieni, które tworzą (być może) filar mostu, posiada zróżnicowaną fakturę, co wiąże się użyciem włóczki, dającej efekt chropowatości. Utrzymany w jasnej tonacji kolorów ziemi kamień, ten najtrwalszy (jak głosi kulturowy przesąd od czasu Arystotelesa) element materii widzialnej, prezentowany jest u Angelowa jako obiekt ontologicznie niepewny, co zdaje się sugerować narzucany przez swą natarczywą widzialność prosty splot włóczki, pierwotnie najwyraźniej dzieła ludzkich rąk. W centrum tego przedstawienia widać dwubarwną białą-niebieską plamę, której zarys przypomina kształt kobiecego ciała.

Biel symbolizująca czystość i utramaryna dolnej części stroju tej schematycznie ujętej postaci, jak również jej frontalne przedstawienie odsyłają do ikonograficznych ujęć Matki Bożej Orantki, której przykład można znaleźć np. w cerkwi św. Klemensa w Ochrydzie z XIII wieku (il. 28).



Il. 28. Fresk przedstawiający Ostatnią wieczerzę i Matkę Bożą Orantkę w cerkwi św. Klemensa w Ochrydzie
Źródło: https://www.pravoslavieto.com/poklonnichestvo/starite_bg_stolici/Ohrid/sv_kliment_perivlepta.htm

³² Zob. https://www.facebook.com/Yordanangelovart/photos_by

O ile na średniowiecznych freskach ręce Orantki wzniesione są ku niebu, a u jej stóp znajduje się dwunastu apostołów, to osoba patrząca na misternie zawieszony na suchej gałęzi obraz Anieli wskutek złudzenia optycznego odnosi wrażenie iż białe piersi wmurowanej rozpychają kamień i wysuwają się poza płaszczyznę obrazu. Szczelina, w której została uwięziona bohaterka, budzi niepokój, przyciąga wzrok, jakby tkanka łączna, jaką się stała, była wykonana z innej materii. Temu poznawczemu złudzeniu przeczy będąca kanwą obrazu włóczka, która przez swą natarczywą obecność przypomina, iż wszystko jest tylko inscenizacją.

MODUŁ TRZECI. ANIHILOWANA

Sumienie I

Dziwić może, że w literaturze bułgarskiej na początku XX wieku proces rehabilitacji i neomitologizacji mistrza Manola³³ (niesławnego współuczestnika rytuału wmurowania) zainicjowała aktywistka feministyczna Ana Karima (Кузмова-Зорова, 2002). W stylizowanym na ludową legendę opowiadaniu *Майстор Манол* [Mistrz Manol] (1912) widzimy bohatera, jako wielkiego i słynnego w świecie budowniczego. Największym z jego dokonań jest właśnie ukończony meczet w Adrianopolu, przynoszący mu uznanie w oczach ludu i sultana. W chwili chwały Manol jest dumny z tego, iż umiejętności pozwoliły mu dokończyć dzieło bez składania ofiary z człowieka. Wciąż bowiem prześladowe go wspomnienie żony, którą na początku swej drogi wmurował w podwaliny mostu na rzece Tundża. Ta traumatyczna dlań historia, upamiętniana w pieśniach lud, stała się częścią jego sławy i towarzyszy mu w każdej chwili życia jako wyrzut sumienia.

Karima modeluje postać Manola jako artystę, który swe trudne fundacyjne dla jego osobowości przeżycie sublimuje w taki sposób, by niewspomagana przez magię profesjonalną skuteczność uczynić miarą własnej boskości. Upojony sukcesem postanawia to zademonstrować w niebanalny sposób. Podczas specjalnie wznieconego pożaru wznosi się w przestworza na skonstruowanych przez siebie skrzydłach, co budzi zachwyt ludu:

Zgrzytnął zębami mistrz Manol, stanął na samym skraju minaretu, rozpostarł ogromne skrzydła i wzleciał nad ludźmi w dole, wysoko nad silnym ogniem. Widzieli go wszyscy, osłupieni, porzucili swoje kotły, wpatrzeni w ogromnego ptaka, niespotkanego dotąd ptaka nad nimi. [...] To marzenie przetrwało w każdym umyśle – marzenie o ludzkiej sile, równej Bogu. (Карима, 1917, ss. 78–79; tłum. GSG)

³³ Na gruncie sztuki ilustrują to.in. takie wydarzenia artystyczne jak Квадринали 2012 w Starej Zagorze, czy obraz Wasila Karadimowa *Възнесение на Майстор Манол*.

Pisarka, nie dbając o prawdopodobieństwo psychologiczne, nadała swojemu bohaterowi zarówno cechy mitycznego Dedala, jak i Ikara i stworzyła przesadnie monumentalną postać człowieka o ogromnej sile sprawczej i niezłomnej woli. A jednak w opowiadaniu *Manoł* – podobnie jak Ikar – ponosi klęskę: zawodzą go skrzydła i traci życie. W pewien sposób staje się ofiarą własnego dzieła, dubluje śmierć żony w podwalinach pierwszej budowli. Miejsce jego upadku – inaczej niż w greckim micie – jest zauważone; ludzie oznaczają je marmurową płytą z wyrytym imieniem i apologią budowniczego, który chciał się równać Bogu (Карима, 1917, s. 79):

Na równym polu, niedaleko Adrianopola leży marmurowa płyta – nazywają ją „grobem mistrza Manoła”, który zbudował cudowny meczet w Adrianopolu i w swej dumie postanowił być równym Bogu – chciał fruwać jak ptak i spadł pokonany z połamanymi skrzydłami, spadł na ziemię w miejscu gdzie złożono marmurową płytę na pamiątkę – „grób wielkiego mistrza Manoła” (Карима, 1917, s. 79; tłum. GSG).

Z tego miejsca nie płynie jednak dla ludzi żadna pociecha, która byłaby porównywalna z tą, jaką niesie życiodajne źródło bijące w miejscu pochówku Jany – bohaterki wspomnianego tu wcześniej opowiadania i dramatu Karimy. Pisarka nie sięga w *Майстор Манол* po symbolikę cudownej transsubstancjacji, jako ukoronowania zdarzeń. Skupia uwagę nade wszystko na twórczym i wolitywnym potencjale bohatera, który znalazł w samym sobie potrzebną do działania moc, ale nie uchroniło go to przed porażką.

Sumienie II

Do emocji związanych z wyrzutami sumienia odwołuje się Angeł Karalijczew w swoim opowiadaniu *Росенският каменен мост* [Kamienny most w Rosen] z lat czterdziestych XX wieku. Sam tytuł utworu odsyła do rzeczywistego obiektu, jakim jest Kamienny Most na rzece Rosica w Sewlijewie³⁴, wzniesiony w 1856 roku przez słynnego architekta okresu odrodzenia narodowego Kolio Ficzezo. Opowiadanie zostało opublikowane dwukrotnie w 1941 i w 1945 roku w zbiorach pod tym samym tytułem (Кралийчев, 1941, 1945). W tym gęstym, kilkustronicowym utworze daleki od powierzchownego folkloryzmu autor wprowadza czytelników w sytuację wyznania. Nie zostało dotąd rozstrzygnięte, czy Karalijczew nawiązuje w opowiadaniu do ballady zapisanej we wsi Sredni Kolibi (okręg Eleny), czy też raczej ten zaskakujący na gruncie bułgarskim ludowy tekst znalazł się w zbiorze Todora Mołłowa³⁵ jako

³⁴ Zob. : <https://rezervacij.com/zabelejitelnosti/most-na-kolyu-ficheto-nad-reka-rosica-grad/937>

³⁵ *Вградена невеста. Съст. Т. Моллов (liternet.bg)*

świadełstwo przenikania i transformacji tekstu literackiego do folkloru. Jego współczesna bułgarszczyzna wskazuje raczej na to drugie. Podobnie jak opowiadanie Karaliyczewa ballada ma charakter rozmowy syna z matką, której zdaje on sprawę z dokonanej przed kilkoma laty ofiary zakładzinowej, wyrzutów sumienia i wątpliwości co do słuszności synowskiego posłuszeństwa. Warstwa opisowa tekstu literackiego również jest zredukowana do minimum; dominuje wyznanie architekta i budowniczego, który na łożu boleści ujawnia przyczynę swojego cierpienia i przyznaje się matce do wmurowania cienia ukochanej w podwaliny mostu. Matka nie ma wątpliwości, iż niosąca śmierć magia zasługuje na potępienie, ale nie opuszcza ogarniętego trwogą syna, który stopniowo relacjonuje, jak doszło do tego nieszczęścia. Mówi o roli swojego nauczyciela sztuki murarskiej, który dopingując do budowy mostu, obudził w nim ambicję, ale poinstruował też o konieczności złożenia ofiary:

- Słuchaj, Manole, ja nie dałem rady, tobie się uda. Tutaj. Niech przysiądzie na obu brzegach, połączy dwa światy. Tam, po przeciwnej stronie rośnie dla ludzi chleb. Daj im most – niech przejdą i go sobie wezmą. [...]
- Możesz. Zapamiętaj dobrze – oto najlepsze miejsce. Wielki kamienny most, niech będzie z czterema łukami. Zwołaj rzemieślników z Tracji, niech łupią kamienie. Zbierz chłopów do pomocy i nie obawiaj się niczego. Będą cię pamiętać do końca świata. Większego dobra być nie może. [...]
- Gdy go ukończysz – usłyszałem głos stryja – wmuruj w niego cień najdroższej ci osoby (Каралийчев, 1941, s.11; tłum. GSG).

Kiedy Manoł rozpoczyna prace, jego mistrz już nie żyje, ale pojawia się w snach młodzieńca, przypominając mu o obowiązku ofiarowania tego co sercu najdroższe. Manoł zwleka z decyzją, aż wreszcie na drzewie w obejściu narzeczonej dostrzega widzianego we śnie orła. Odczytuje to jako znak, wskazujący, że ofiarą ma być narzeczoną, i przyjmuje wyrok Losu:

Postanowiłam: niech będzie tak, jak mi jest pisane.

Wieczorem przy studni moja Milka schyliła się, by zaczerpnąć wody. Cudownie lśniły jej kolczyki, gdy mierzyłem jej długi czarny cień.

Tylko księżyc widział... (Каралийчев, 1941, s. 14; tłum. GSG)

Akt ten nie jest poprzedzony niepowodzeniem budowlanym, nie służy zatem przełamaniu kryzysu (Girard, 1987), lecz nosi znamiona antycypującej magii ochronnej (Wawrzyniuk, 2016). Staje się też zaczątkiem rytuału inicjacyjnego (Turner, 2010), który wprowadza bohatera w kryzys psychiczny, by mógł dojrzeć pod względem moralnym (Pleśu, 2019, ss. 11–24). Zapowiedzią tej przemiany jest niezwerbalizowana, do końca mglista świadomość bohatera, że to co wziął za znak mogło być przywidzeniem:

Usiadłem przy grobie i poszukałem wzrokiem orzecha Miłki. Po niebie płynęła biała chmura. Biała anielska dusza skąpana w płomieniu poranka (Каралийчев, 1941, s. 13; tłum. GSG).

Świat mirażu staje się formą wizualizacji wewnętrznego konfliktu moralnego, przeżywanego przez bohatera od chwili ukończenia mostu. Bohater początkowo tłumি głos sumienia, ale budzi się ono, gdy w stanie pijackiego zamroczenia przeżywa przerażające dlań spotkanie z przemienioną w demona Miłką:

I zobaczyłem stojącą naprzeciwko mogiły, na polu nagą kobietę, z czarnymi włosami rozpuszczonymi i długimi aż do pięt.

[...] Kim jest ta kobieta? Gdzie ja ją widziałem? Jakie ciemne oczy, matko, kiedy ja już w nie patrzyłem, dlaczego były mi tak znajome? Patrzyły na mnie ciepło, a ona podeszła do mnie. Biała i piękna. Nigdy nie widziałem nagiej kobiety. Wiły się jej czarne włosy, szeleściły. Jej dwoje oczu paliło mnie. Nagle pola pociemniały, a ona wyciągnęła do mnie nagie ramiona:

- Jak długo na ciebie czekałam!

I gdy tylko przemówiła, poznałem ją: "Miłka!"

Krzyknąłem. Nie krzyknąłem! Przeraziłem się. Ruszyłem biegiem przez pola, a ona za mną.

- Dlaczego uciekasz, Manole? Dzisiaj się zaręczyliśmy. Nie widziałeś, ilu ludzi przyszło? Ze wszystkich wiosek. Żeby nam pogratulować!

I usłyszałem jej szaleńczy śmiech – taki, jaki znam. [...]

Upadłem.

Poczułem jak jej miękkie włosy mnie duszą... (Каралийчев, 1941, s. 16; tłum. GSG).

We fragmencie tym Karalijczew nawiązuje do archaicznego mitu świętych zaślubin (*hieros gamos*). Dzień ukończenia mostu, pierwotnie planowany jako dzień zaręczyn Manola i Miłki, przypieczętował ten związek przez jej śmierć. Karalijczew przedstawia kobietę postacią, która jest wytworem wyobraźni Manola i uosobieniem jego lęków, nie jako pokorną strażniczkę mostu, lecz jako mścicielkę. Ogołocona z szat, pełna gniewu przypomina nieustępliwą Erynię, a jednak Manol, świadom, iż wszystko rozgrywa się w jego wyobraźni, czeka na znak, że zbrodnia została mu wybaczona, a wody okielznanej rzeki zmyły grzech. Doświadczenie winy nie wydaje się wszak tożsame u Manola z przyjęciem odpowiedzialności za dokonany wybór. Choć sam siebie unicestwia, to na Miłkę przenosi odpowiedzialność za własne uzdrowienie. W jego porządku świata pozostaje ona dystrybutorką sił kojarzonych z trwaniem i życiem.

W 2011 roku Marius Kurkinski stworzył autorski monospektakl *Български разкази* [Bułgarskie opowiadania]³⁶, w którym wykorzystał opowiadanie Karalijczewa. Nie są dostępne nagrania tego wydarzenia, ale jedna z recenzji i wywiad z aktorem oraz z reżyserem przynoszą garść informacji na temat artystycznej interpretacji tego tekstu. 9 czerwca 2011 roku na portalu iNews aktor podjął apologię „prawdy i czystości” przesłania Karalijczewa (Дечева, 2011). Aktor co prawda wyraził poparcie moralistyczne stanowisko pisarza, jego niezgodę na składanie w ofierze drugiego człowieka, ale w spektaklu w centrum uwagi pozostawił tragizm twórcy rozdartego między dwiema powinnościami: wobec sztuki i miłości do kobiety. W

³⁶ Reżyseria – Marius Kurkinski. Muzyka – Emilian Gacow. Spektakl został wyróżniony nagrodą „Ikara 2011” w kategorii „Główna rola męska” (nagroda Związku Artystów w Bułgarii).

aktorsko wyczelowanym monologu wydobył taki rodzaj cierpienia bohatera, który w duchu modernistycznym uczynił go współofiara dramatu tworzenia (Куркински, 2011).

Oczekująca

W 1949 roku motyw Manola-Ikara/Dedala w spektakularny sposób wykorzystał wybitny poeta międzywojnia Asen Razcwetnikow, w latach dwudziestych należący do lewicującej grupy tzw. wrześniowców. Jego poemat *Майстор Манол. Легенда* [Mistrz Manol. Legenda] opublikowany został przez wydawnictwo Детиздат w momencie, kiedy instalująca się w Bułgarii władza komunistyczna przejęła już pełną kontrolę nad rynkiem wydawniczym. Ilustracje do tej adresowanej do dzieci książeczki wykonał Ilija Petrow, znany portrecista, który po komunistycznym przewrocie 9 września 1944 roku zwrócił się ku tematyce historycznej, a w momencie publikacji pełnił funkcję sekretarza kazionnego już wówczas Związku Artystów Bułgarskich (1949–1951 i 1957–1959). Lekturze tego dzieła musi towarzyszyć zatem świadomość wielowarstwowego filtra ideologicznego nałożonego na ludową opowieść o bułgarskim budowniczym.

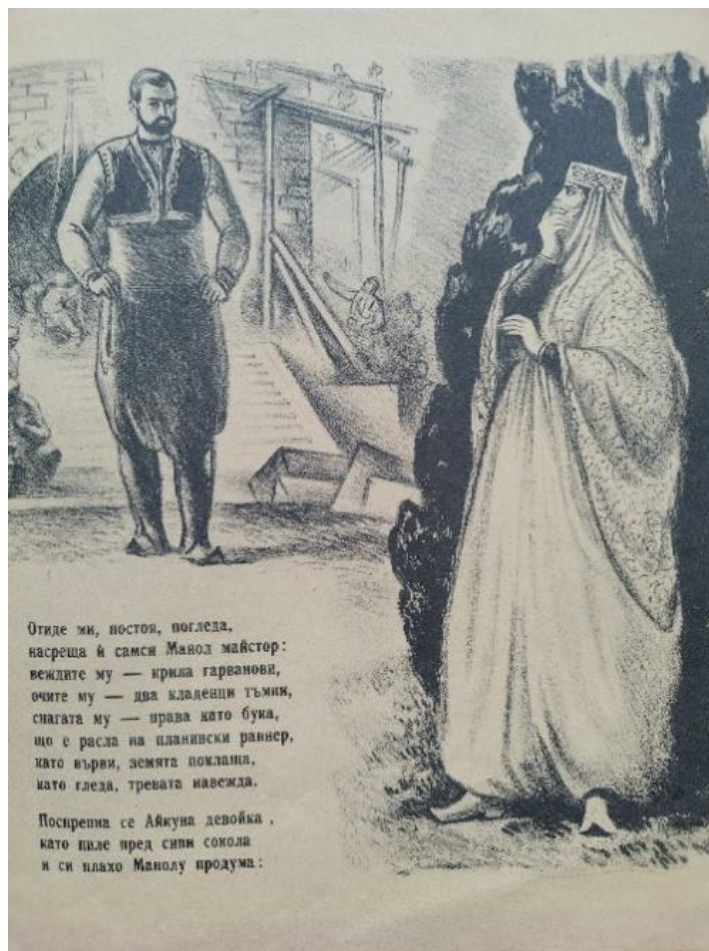
W poemacie zostaje pominięty wątek wmurowania kobiety. Zaś sam afirmowany budowniczy utożsamiony zostaje z postacią słynnego osmańskiego architekta Sinana, znanego m.in. z budowy meczetu w Odrin. Inicjator i fundator tego dzieła sułtan Selim składa Bogu przysięgę, że w zamian za jego pomoc w walce i zwycięstwo nad Madziarami wzniesie w ciągu trzech lat najpiękniejszy na świecie marmurowy meczet. Tym, który podejmuje się tego dzieła jest właśnie Manol. Przedstawia się on sułtanowi jako architekt i budowniczy z dziada pradziada, co od razu lokuje go w najlepszej tradycji bułgarskiego rzemiosła:

Ja jestem Manol z miasta Sliwen,
Uczył mnie i nauczył
mój dziad, stary budowniczy,
co wznosił domy i mosty,
i mój ojciec, słynny mistrz,
co budował wieże i pałace,
wznosił marmurowe meczety,
od bułgarskiej ziemi po Masur daleki,
aż spadł i zginął
gdy wznosił wieżę w Sołuniu (Разцветников, 1949, strony nienumerowane; tłum. GSG).

Budowa meczetu ze szlachetnych materiałów („ciężka dębina”, marmur i złoto) postępuje sprawnie, a w jej trakcie rodzi się miłość między córką sułtana (pół Bułgarką) Ajkuną a Manolem. Z naruszeniem prawdopodobieństwa obyczajowego to ona przejawia inicjatywę,

zauroczona postawą i męską urodą Bułgara (il. 29), który przedstawiany jest jako budzący podziw mocarz:

Jego brwi – skrzydła kruka,
jego oczy – dwie ciemne studnie,
jego ciało – proste jak buk,
co rósł na górkim płaskowyżu,
kiedy idzie, ziemia drży,
kiedy patrzy, pochyla trawę. (Разцветников, 1949, strony nienumerowane, tłum. GSG)



Il. 29. Ajkuna zauroczona Manołem. Ilustracja Iliji Petrowa do poematu *Майстор Манол. Легенда* autorstwa Asena Razcvetnikowa, 1949. Źródło: А. Разцветников, (1949). *Майстор Манол. Легенда*. Детиздат.

W odróżnieniu od utrzymanego w ciemnych barwach opisu Manoła w charakterystyce Ajkuny dominują barwy świetliste. Kiedy, naruszając reguły tradycji islamu, dziewczyna odsłania przed Manołem swą jasną twarz, zostaje on oślepiiony jej urodą. Prezentując swą bohaterkę, Razcvetnikow odwołuje się do pamięci kulturowej odbiorców i wywołuje asocjacje z przedstawieniami najlepszej i najpiękniejszej kobiety w ludowych balladach o wmurowaniu, jednak w omawianym tu utworze są to tylko aluzje. Meczet ukończony zostaje bowiem bez ofiary zakładzinowej i wydawałoby się, że sprawy rozwijają się pomyślnie, jednak Manoł

popada w niełaskę, gdy sułtan dowiaduje się, że zbudowana świątynia zamiast tysiąca okien ma o jedno mniej oraz że powód tego zaniechania ze strony budowniczego jest religijny i – mówiąc współczesnym językiem – patriotyczny. Obawiając się, iż wzniesie on na ziemi bułgarskiej cerkiew równie wspaniałą lub jeszcze piękniejszą niż meczet w Adrianopolu, decyduje się – średniowiecznym obyczajem – pozbawić Manolę życia. Jednak zakochana w Bułgarze Ajkuna dostarcza mu do celi srebrny pierścień, z którego ten wykuwa dla siebie misterne skrzydła. Mamy tu do czynienia z daleko idącą modyfikacją motywu pierścienia z pieśni ludowej; tam służy zwabieniu żony Manolę w podwaliny budowli, gdzie poniesie śmierć. W poemacie Razcvetnikowa natomiast pierścień jest niosącym życie darem kobiety dla mistrza. Dzięki swej wynalazczości w dniu egzekucji udaje mu się przechytrzyć Turków. Otrzymuje zgodę Selima na wspięcie się na szczyt minaretu, by mógł ostatnim spojrzeniem ogarnąć ojczyznę. Z tego miejsca wygłasza obraźliwą dla sułtana patriotyczną orację, a następnie rozkłada swe ukryte do tej chwili skrzydła i odlatuje. Obraz widzianej przez Manolę z wysoka ojczyzny poeta buduje, operując aluzjami do znanych dzieł literackich, m.in. do poezji Christo Botewa. Manołę zatracą się w błękitnych przestworzach jako wolny człowiek. Kamienieją natomiast obserwujący wydarzenie Turcy i poniekąd Ajkuna, która – stawszy się od tej chwili niewolnicą nadziei – tkwi w pałacu ojca, by dniem i nocą wypatrywać na niebie powrotu ukochanego (il. 30).



Il. 30. „Skamieniała” Ajkuna wypatrująca ukochanego Manolę. Ilustracja Iliji Petrowa do poematu *Майстор Манол. Легенда* autorstwa Asena Razcvetnikowa, 1949. Źródło: A. Разцветников, (1949). Майстор Манол. Легенда. Детиздат.

Poemat *Razcvetnikowa* obok patriotycznego i antytureckiego przesłania niósł także patriarchalne treści formacyjne. Choć fizyczne piękno przypisane jest tu obu płciom, to określone atrybuty psychiczne w wyraźny sposób powiązane są z płcią kulturową. Bezsilność, bezwarunkowa wierność, gotowość do poświęceń okazują się atrybutami kobiecymi, zaś siła, aktywizm, ruch, agresja – męskimi. Służący narodowi mocarz, pod którego stopami trzęsie się ziemia, to wojownik – budowniczy świata przyszłości, który może być formacyjnie funkcjonalny dla każdego totalitaryzmu.

Nie dziwi zatem, że już na początku lat pięćdziesiątych (a więc jeszcze w okresie stalinowskim) motyw mistrza *Manoła* – *Ikara* powrócił w scenariuszu filmowym. W 1952 roku powstał 16-minutowy film edukacyjny Dima Lingorskiego *Майстор Манол* [Mistrz *Manoła*], mieszczący się w nurcie animacji lalkowej. Reżyser i scenarzysta opracował własną wersję opowieści o bohaterskim budowniczym, stylizowaną na średniowieczną wierszowaną kronikę i przenoszącą widza w świat niesprawiedliwości społecznej i przemocy okresu panowania osmańskiego. Intencję patriotyczną (ale też ksenofobiczną) filmu od pierwszych kadrów wizualizują starannie opracowane przez twórców filmu lalki – te o pięknych, harmonijnych rysach twarzy przedstawiają szlachetnych Bułgarów, te o twarzach szpetnych, groteskowo przerysowanych to Turcy, zaś lalki o ciałach negroidalnych, czarnych i mocarnych – to okrutni i bezmyślnie wykonujący rozkazy osmańscy nadzorcy. Bohater obrazu – pracowity i dzielny budowniczy *Manoła* (jeden z pierwszych kadrów pokazuje go przy budowie czeszmy jako tego, który jest dawcą wody, a więc życia) decyduje się wykonać zadanie, jakiego z obawy przed sułtanem nikt inny podjąć się nie chce – wznieść w krótkim czasie ogromny marmurowy meczet. Rezygnuje on jednak z zapłaty, by w zamian uzyskać od sułtana obietnicę uwolnienia rodaków, których w filmie reprezentują bezbronne kobiety i dzieci zakute w kajdany (Мутафчиева, 1995, ss. 5–35).

Sułtan przyjmuje ofertę. *Manoła* wznosi meczet, ale sułtan warunkiem wywiązania się ze swojej części umowy czyni przejście śmiałka na islam. Ten jednak odmawia, a podarowaną mu przed egzekucją noc wykorzystuje na wykucie dla siebie skrzydeł, na których na oczach wszystkich odlatuje do ojczyzny, by podjąć tam walkę o wolność. Zakute w kajdany kobiety i dzieci obserwują przez kraty to wydarzenie. Zapewne – podobnie jak *Ajkuna* z poematu *Razcvetnikowa* – zastygną w tej pozie aż do powrotu bohatera.

Ten etycznie kontrowersyjny obraz (jakże barwnego skądinąd) świata zbudowany został wskutek rewitalizacji obiegowych mitologemów bułgarskiej idei narodowej. Obok mitu „jarzma tureckiego” (Szwat-Gyłybowa, 2011, ss. 190–197) i dopełniającego go toposu „trzech łańcuchów niewolników” (Мутафчиева, 1995, ss. 5–35) w sposobie kreślenia relacji między

Bułgarem, reprezentującym poddawaną przemocy mniejszość, a sułtanem uosabiającym ową przemoc, wykorzystany został topos „chytrego Piotra”, wiejskiego mędrka, który dzięki sprytowi pokonuje adwersarza mającego się za kogoś silniejszego (Szwat-Gyłybowa, 2008, ss. 271–284). Choć motyw sprytu potrzebnego do ucieczki wystąpił już w opowiadaniu Karimy, a potem w poemacie Razcwetnikowa, to jednak w omawianym tu filmie po raz pierwszy nadano postaci Manola (twórcy i rzemieślnika) cechy bojownika o wolność narodową, który ma powrócić, by wyzwolić swój lud. W tym wariacie opowieści, sławiącym bułgarskie rzemiosło i męstwo, kobiecie przypisana zostaje rola osoby biernie wyczekującej na odmianę losu.

Ożywiona w kamieniu

Tendencję tę pogłębił latach sześćdziesiątych XX wieku Nikołaj Sokołow, socrealistyczny pisarz nienależący do czołówki twórców, za to mieszczący się w nurcie bułgarskiego socnacionalizmu. Swojemu wystawianemu w latach siedemdziesiątych w teatrze w Błagojewgradzie dziełku *Маѣстор Манол* [Mistrz Manol] (1969) nadał podtytuł *Драматична ноѣма в две частѣ* [Dramat poetycki w dwu częściach], choć rzeczywistą przynależność gatunkową tego wierszowanego utworu należałoby uznać za niejasną. Sokołow zainspirował się tekstem Razcwetnikowa, tym samym linia zapoczątkowana przez Karimę znalazła w jego dziele kontynuację. Nawiązał do tej samej wyjściowej sytuacji – budowy meczetu w Adrianopolu przez bułgarskiego mistrza. Jego pobytowi w mieście towarzyszy wszakże kłopotliwy dlań miłosny afekt, jakim go obdarzyła okrutna i mściwa sułtańska córka o imieniu Mefküre (tur. ideał).

Dla rozwoju fabuły kluczowy jest powód, dla którego Manol podejmuje się budowy meczetu – pragnie odzyskać porwaną do haremu sułtana żonę Elenę. Selim początkowo zgadza się na wymianę, ale nie dotrzymuje słowa, podburzany przez wezyra i zaborczą Mefküre, zazdrosną o uczucia Manola. Brak prawdopodobieństwa obyczajowego i psychologicznego w utworze, nieznośne patetyczne oracje Manola, zapowiadającego przyszły rozkwit bułgarskiej ojczyzny, w warstwie fabularnej mgliste związki przyczynowo-skutkowe, to wszystko sprawia, że poemat/dramat Sokołowa jest utworem, które pod względem językowym i kompozycyjnym przekracza granice grafomanii. To, co go czyni interesującym dla rozważań nad toposem wmurowanej kobiety, to pewne próby innowacyjności z zakresie semantyki kobiecości i kamienia.

I tak Sokołow, konstruując obraz finalnego lotu Manola-Ikara, sięga po niedopowiedzenie. Choć podobnie jak bohaterowie Karimy i Razcwetnikowa Manol Sokołowa

rzuca się w dół z wieży minaretu, pozostaje niejasne, czy odlatuje, czy też raczej ginie. O pierwszym świadczyłby lęk muzułmanów przed unoszącym się nad ich głowami Manolem – „diabłem” (Соколов, 1969, s. 104). O drugim scenariuszu świadczy desperacja Mefküre, która z rozpaczyny popełnia samobójstwo, w swoim mniemaniu idąc w ślady ukochanego (Соколов, 1969, s. 105). O potajnym skonstruowaniu skrzydeł przez Manola nie wspominają ani bohaterowie, ani chór (*челю*), któremu Sokołow wyznacza w swoim poemacie tradycyjną rolę komentującą. Wykorzystany przez Razcwetnikowa motyw pierścienia pojawia się u Sokołowa, ale nie zostaje mu przypisana żadna inna funkcja, jak tylko rekwizytu rozbudzającego gniew sułtanki Mefküre (początkowo zresztą skierowany przeciwko ojcu, który obraził ją dając jej pierścień swojej nałożnicy Eleny). W komentarzach chóru pojawia się natomiast inna znacząca informacja: uwięziony w ciemnicy Manol cierpi z zimna i braku światła, ale po omacku rzeźbi w kamieniu twarz ukochanej Eleny (Соколов, 1969, s. 85).

W utworze Sokołowa ludowy rytuał wmurowania, akt inkorporacji kobiecego ciała w konstrukcję z kamienia, ulega swoistemu odwróceniu. Bohaterka – niewolnica sułtana i służka a potem więźniarka jego córki – nie staje się ofiarą zakładzinową, udzielającą swej mocy budowli. Odwrotnie. To ręce mistrza wydobywają z kamienia jej wizerunek i to on staje się obiektem jego adoracji i źródłem mocy:

MANOL

Wybacz mi, obraziłem cię,
gdy w kamieniu ożywiłem,
twe rysy, bym mógł na ciebie patrzeć,
jak na święto – pobladł ze smutku,
oczyszczone z grzechu...
Dziecko, ja żyję, nie bój się! (Соколов, 1969, s. 86; tłum. GSG)

Artysta jest świadom, że rzeźbiąc ludzką twarz, przekracza zakazy zarówno prawosławnej ortodoksji, jak i islamu. Jednak odnosi się do własnego dzieła z taką samą czułością, jak wobec pierwszej miłości, wspólnoty rodzinnej i narodowej. Kontempluje kamienny wizerunek jak ikonę i nadaje przedstawionej „świętej” atrybuty mistycznej opiekunki³⁷. Cechuje go bowiem nade wszystko wewnętrzna wolność i wierność definiowanym jako bułgarskie wartościom.

Dramat Sokołowa doczekał się trzech realizacji scenicznych: w 1963 roku na deskach teatru w Błagowgradzie (reż. Dimityr Pundew), w 1969 roku w Smoljan (reż. Władimir Poljanow); w latach siedemdziesiątych grała go Amatorska Grupa w Kazanlyk. Co ciekawe,

³⁷ Na antypodach tak rozumianego wzoru kobiecości znajduje się rzecz jasna Turczynka Mefküre, morderczyni (również potencjalna ojcobójczyni) i samobójczyni, która rzeźbę Manola pogardliwie nazywa „kamiennym łbem” (Соколов, 1969, s. 92) i którą do okrucieństwa pcha niezaspokojona potrzeba miłości i pycha.

we wspomnieniowej książce *Автобиография на един театър. Изповеди на строителите и вдъхновителите на Благоевградски професионален театър „Никола Вапцаров“* [Autobiografia pewnego teatru. Wspomnienia budowniczych i artystów Profesjonalnego Teatru im. Nikoły Wapcarowa w Błagojewgradzie] (1995) spektakl w Błagojewgradzie wspominany jest ciepło przez artystów jako „poetycki” (*Автобиография*, 1995, s. 156, 164).

Kariatyda

Postać Manoła – nieugiętego budowniczego, mogącego być wzorem dla innych, została w okresie BRL-u wykorzystana również w popularno-naukowej historii bułgarskiej architektury i budownictwa, wydanej przez wydawnictwo związków zawodowych Профиздат. Mowa o książce Nikołaja Todorowa zatytułowanej *Крилата на майстор Манол* [Skrzydła mistrza Manoła] (1980). W szeregu esejów autor przedstawił wybitne postaci bułgarskiej tradycji architektonicznej i budowlanej od średniowiecza do epoki socjalizmu włącznie. Postać mistrza Manoła (o ludowej proveniencji, ale – o czym mówi sam tytuł zbioru – w wariacie opracowanym przez Karimę i Razcwetnikowa) stała się w jego interpretacji uosobieniem najwyższych, właściwych kulturze bułgarskiej wartości patriotycznych, profesjonalnych i etycznych (Тодоров, 1980, s. 16). Współtworząc wizerunek idealnego bohatera – budowniczego Todorow sięga po (neo)romantyczną gloryfikację wysiłku twórczego, który wymaga samozaparcia i ofiarności:

Czy w samej sztuce nie ma samopoświęcenia, czy nie ma samospalenia w tym napinającym wszystkie nerwy, wszystkie włókna istoty ludzkiej pragnieniu tworzenia piękna, tworzenia wartości trwalszych niż zwykła domowa codzienność, która umiera wraz z zachodzącym słońcem? (Тодоров, 1980, s. 82; tłum. GSG).

Ta ballada, pełna mistycznych przesądów i wzniosłej tragedii, w rzeczywistości ujawnia nie tylko los budowniczego, ale także jego moralność, jego etykę, czystość jego bułgarskiej duchowości. Jest on oddany danemu surowemu obiektowi, utrzymuje swoje stanowcze słowo przysięgi, aby rozstać się z kimś najbliższym jego sercu w imię rozpoczętego dzieła, koleżeńskiej jedności, ludzkiego honoru (Тодоров, 1980, ss. 84–85; tłum. GSG).

Estetyzacja postaci Manoła w duchu bułgarskiego XIX-wiecznego (Хаджийски, 2002) a potem socjalistycznego etosu pracy, współwystępuje tu z tendencją do metaforycznego interpretowania ballady, zwłaszcza jeśli chodzi o postać kobiecą. Autor pragnie uwiarygodnić obraną perspektywę, powołując się na intuicje cenionej w socjalistycznej Bułgarii brytyjskiej badaczki Mercii McDermott (1927–2023). W biograficznej książce o bułgarsko-macedońskim rewolucjonście Goce Delczewie *Freedom or Death (The life of Gotsé Delchev)* [Wolność albo śmierć (Życie Goce Delczewa)] (1978) zamieszcza ona wzmiankę o moście ma rzecze Bregalnica w Macedonii (dopływ Wardaru), który zdobią dwie wyrzeźbione w kamieniu kobiece piersi. Todorow interpretuje to dzieło jako upamiętniające topos wmurowanej

karmiącej matki i zarazem potwierdzające jego tezę, co do znaczenia kamiennych wyobrażeń kobiety – olbrzymki:

Stojna przychodzi na budowę, pochyla się, by między murami szukać pierścienia, który niby to jej ukochany upuścił, a majstrzy żywcem ją zasypują „kamień po kamieniu, drewno po drewnie”, głęboko w fundamentach, aby mogła utrzymać na swoich plecach, jak tragiczna bułgarska kariatyda, białe budowle... (Тодоров, 1980, ss. 85–86; tłum. GSG).

W interpretacji Todorowa artysta (gotów dla podjętego dzieła poświęcić osobiste szczęście) i niewzruszona siłaczka „kariatyda” to korespondujące ze sobą etyczne ideały binarnie rozumianych płci kulturowych. Kobieta i kamień. Istota dająca życie zaklęta w obiekt życia pozbawiony, lub wreszcie – z kamienia wyłaniająca się do życia. Todorow nie daje żadnej dodatkowej filozoficznej wykładni swego rozumowania. Z tej perspektywy metafora kobiety – kamienia, która powstaje w wyniku transformacji magii budowlanej w teurgiczną, zdaje się wyrażać tak upragnioną przez twórców nieśmiertelność ich dzieła, nieśmiertelność gwarantowaną przez kamień – najtrwalszy element ładu metafizycznego, oraz kobiece *bios* zdolne do reprodukcji, ale też będące nośnikiem wartości moralnych.

Analiza tekstów kultury bułgarskiej rewitalizujących topos *Manoła* przy jednoczesnym pomniejszaniu tragedii kobiety pokazują, iż ich autorzy nie prowadzą swych narracji ku rozliczeniom tej postaci z perspektywy moralnej, lecz ukazują mężczyznę jako człowieka cierpiącego z powodu kompromisów, na jakie musiał przystać, kierując się dobrem ogólnym.

Wymazana

W socjalistycznej Bułgarii w ironiczny sposób sięgnął po topos mistrza *Manoła* i wmurowania uchodzący za politycznego nonkonformistę i już tu przywoływany Konstantin Pawłow, tym razem w scenariuszu do filmu *Масово чудо* [Masowy cud] (1981, reż. Iwan Pawłow). Film ten ma charakter autotematyczny (Szary-Matywiecka, 1992) i składa się z pięciu mini etiud, tworzących cykl opowieści o życiu na wielkiej socjalistycznej budowie. Realia tamtejszej rzeczywistości widziane są okiem młodego ambitnego chłopaka po raz trzeci kandydującego na studia reżyserskie. W jego stosunku do tego miejsca i osób rozpacz, i cynizm miesza się z czułością i ciepłą ironią, co pozwala wydobyć wieloznaczność ludzkich postaw; paradoksy codziennej egzystencji – szarej, monotonnej, ale nie wolnej od wielkich ambicji, uczuć i zaskoczeń – składają się na estetyczny efekt groteski lirycznej.

W jednej z etiud noszącej tytuł *Страдания на работника, който искаше да построи комин, но го построи дъщ* [Cierpienia robotnika, który chciał zbudować komin, ale zbudował

go ktoś inny], pojawia się postać przodownika pracy – Manoła (w tej roli obsadzony został Konstantin Dimczew). Pragnie, by to jemu zarząd powierzył wzniesienie najwyższego komina i to zadanie w duchu socjalistycznego kultu pracy rozumie jako „święte”. Posuwa się nawet do szantażu, iż w przypadku odmowy „skoczy z najwyższego miejsca”. W obrazie bohatera uderza jego niespójność; każdy brutalny gest przekształca się w jego zaprzeczenie, agresja w pełną rezygnacji pieszczotę. W kolejnych kadrach widzimy Manoła w domowych pieleszach, wyczekującego z coraz mniejszą wiarą na decyzję zarządu, widzowi już znaną. W skromnym, prowizorycznym interiorze nie brakuje orientalnych elementów wystroju. Sam będący Pomakiem bohater, obsługiwany jest jak niemowlę (ubierany, oklepywany, karmiony) przez swą domową niewolnicę – żonę, co czyni z niego postać tragikomiczną, „papierowego tygrysa” w pełni uzależnionego od kobiety. Mentalnie tkwi w romantycznym świecie wielkich czynów, stąd obsesja na punkcie budowy komina większa jest u niego niż miłość do dziecka. Nosi brudne waciaki, ale – jak przystało na wrażliwego człowieka z Rodopów - posiada atrybuty orfickie; jest sprawnym klarncistą, który nawet w pozycji leżącej (!) potrafi zagrać fragment *Poranka* z suity nr 1 (op. 46) *Peer Gynt* Edvarda Griega. Ta romantyczna muzyka, wywołująca asocjacje ze światem dzikiej przyrody, współtworzy kontrast z pustkowiem i beznadzieją socjalistycznej budowy. Etiudę zamyka obraz Manoła bezradnie sterczącego u stóp budowli, z głową wzniesioną do góry. Chwała nie należy do niego.

Nie należy też do głównego bohatera filmu, który – po raz kolejny nieprzyjęty na studia reżyserskie – w finalnej scenie patrzy na ten sam przynębiający obiekt, znajdując się jednak w jego wnętrzu. „Wmurowany” tkwi w pułapce i świadom tego wpatruje się bez specjalnej nadziei w czarne gładkie ściany i odległe światło u wierzchołka komina. I choć motyw ten należy do uniwersalnych, odczytanie go w kontekście toposu wmurowania, dopełnia semantykę obrazu o skojarzenia niedostępne dla odbiorcy spoza bałkańskiej sfery zażyłości kulturowej.

Z kolei inny mistrz bułgarskiej groteski Jordan Radiczow rozbraja demoniczny aspekt wmurowania ludzkiego cienia w opowiadaniu *Църковно настоятелство* [Rada parafialna] (1985), włączonym do niektórych współczesnych podręczników dla piątych klas szkół podstawowych. W tym parodystycznym utworze pisarz trawestuje ludowy motyw, sprowadzając go do rangi irracjonalnego alibi dla chciwości. Obiektem wznoszonym przez budowniczych w warunkach socjalistycznego „teraz” jest co prawda cerkiew, ale wydarzenia związane z wciąż nawracającą katastrofą budowlaną ulegają racjonalizacji. Konieczność wmurowania ofiary okazuje się elementem gry prowadzonej przez Radę Parafialną, która choć wie, że szkody wyrządzają robotnicy, pragnący wydłużyć czas pobierania dniówki, to korzysta z okazji by zasiał w ludziach irracjonalny lęk i tym samym przyciągnąć do wiary. Szereg

sprytnych działań prowadzi do tego, że w końcu wmurowany zostaje w ścianę cień koguta. Gmach w stanie surowym zostaje postawiony, ale z powodu wykorzystania środków nie można kontynuować prac wewnątrz i cerkiew pozostaje niekończona:

Tak więc do dziś cerkiew w mojej wiosce pozostaje niedokończona, a rada cerkiewna nadal zarządza niewielkim mająteczkiem, pobierając z niego nędzny czynsz. Dopiero później okazało się, że żadna nieczysta siła nie zburzyła murów, ale że zrobili to nasi ludzie, ponieważ w tamtych latach trudno było znaleźć prace. Rada cerkiewna również dobrze wiedziała, kto burzy mur, ale trzymała się wierzenia i historii o wmurowaniu cienia, ponieważ miała nadzieję, że w ten sposób ludzie staną się bardziej pobożni. Ale przecież, jak ludzie mogą się stać bardziej pobożni, gdy w dzień budują kościół, a w nocy niszczą jego mury? (Радичков, 1985; tłum. GSG)

W swoim opowiadaniu Radiczkow w pełni anihiluje tragiczny aspekt toposu wmurowania kobiety. Kandydatka na ducha opiekuńczego wcale się nie pojawia, a wmurowanie cienia koguta jest budzącą śmiech litotą w stosunku do potencjału dramatycznego pieśni ludowych. Ludowy przesąd okazuje się więc martwy; magiczne sztuczki obnażone, instytucja cerkwi jest bezsilna wobec ludzkiego indyferentyzmu w sprawach wiary, a jej starania by zinstrumentalizować przesąd palą na panewce. Tym co pozostaje na placu budowy jest cerkiew w ruinie, skazana na nieistnienie zanim zdołała powstać, co stanowi ironiczne *postscriptum* do patriotycznych interpretacji poematu Petka R. Sławejkowa *Изворът на белоногата*, od którego wszystko się zaczęło.

Obecna przez nieobecność

W 2023 temat kobiety wmurowanej w skonstruowany przez mężczyzn świat powrócił w dokonaniach przedstawiciela najmłodszego pokolenia bułgarskich artystów. Pierwszą nagrodę w konkursie „База”³⁸, współorganizowanym od 2008 przez Fundację Społeczeństwo Otwarte (USA) i prywatną organizację Институт за съвременно изкуство [Instytut Sztuki Współczesnej], uzyskał Wiktor Petrow za dwie rzeźby zatytułowane *Вградената невеста* [Wmurowana kobieta]. Konstrukcje tych obiektów – mostu i kościoła – wykonane zostały z powleczonych białą powłoką metalowych prętów, wykorzystywanych w produkcji suszarek do naczyń (il. 31). Autor generuje w ten sposób wrażenie niestosowności budulca użytego do stworzenia cieszących się prestiżem społecznym obiektów architektonicznych.

³⁸ Dla twórców i twórczyń do 35. roku życia.



Il. 31. Rzeźby *Взрадената невеста* autorstwa Wiktora Petrowa na wystawie w 2008 roku w Sofii.
Fot. Ana Stoykova.

Chaotycznie wypełniony talerzami „most” i złota obrączka, tkwiąca w „murach świątyni”, pozostają czytelną wizualizacją uprzedmiotowionych form społecznej przemocy, które przez środowiska lewicowe i liberalne uznawane są współcześnie za wyraz braku rzeczywistej emancypacji kobiet. Jak słusznie zauważa Gergana Nikołowa, dzieło ma na celu odsłonięcie patriachalnych struktur władzy, kojarzonych z dwoma miejscami kobiecego zniewolenia – kuchnią i kościołem (Николова, 2023).

Przy takim odczytaniu sam użyty przez rzeźbiarza materiał i tytuł dzieła wystarczałyby, by spełnić tego rodzaju zadanie ideologiczne. Wydaje się jednak, że przesłanie artysty jest głębsze, a jego politycznemu gestowi towarzyszy m.in. próba ukazania współbrzmienia bułgarskiej i niemieckiej tradycji postrzegania kobiecej płci kulturowej oraz wzajemnej przekładalności obu kodów kulturowych. Kulturę niemiecką Petrow miał okazję dogłębnie poznać, studiując i pracując w Berlinie. Jak wiadomo, kuchnia i kościół to dwa spośród trzech elementów słynnej niemieckiej triady *Kinder – Küche – Kirche*, która stała się powszechnie znaną alegorią patriachalnej przemocy. Choć trzeci z elementów (dzieci) w ujęciu Petrowa nie występuje, inkulturowany w Niemczech artysta umiejętnie wykorzystuje aktywne dziś w kulturze Zachodu wyobrażenia na temat instrumentów kształtowania płci kulturowej. Szukając napięcia między ciałem społecznym, politycznym i ich materializacją w wybranych obiektach architektonicznych, kładzie nacisk właśnie na te przejawy władzy, które w sferze społecznej uległy tak daleko idącej trywializacji, że przestały być rozpoznawane jako opresyjne nie tylko przez środowiska konserwatywne. Jak mówi sam autor, cytowany w artykule zamieszczonym w piśmie „Капитал“:

Z punktu widzenia folklorystyki legenda ta może mieć różne, metaforyczne interpretacje. Z mojego punktu widzenia ta patriarchalna przemoc nigdy nie zniknęła z naszego społeczeństwa. Jest po prostu opowiadana innymi słowami i przyjmowana w milczeniu. (Тодоров, 2023; tłum. GSG)

Tym co pozostaje zagadkowe w omawianej tu serii rzeźbiarskiej jest anihilacja postaci ludzkich, w tym tytułowej bohaterki, choć przywoływana przez materialne dowody wykonanej pracy: połyskujące od czystości talerze i obrączkę-mamidło, która według pieśni ludowej posłużyła mistrzowi do zwabienia żony w fundamenty wznoszonej budowli. Wszystkie te obiekty współtworzą konstrukcję mostu czy kościoła, stanowią ich „ciało”. Bułgarscy odbiorcy wiedzą wszakże coś, czego odbiorcy spoza Europy Południowo-Wschodniej mogą nie wiedzieć, a mianowicie, że to ciało zintegrowane jest z ciałem wmurowanej, a także z tym co jest niematerialne, a wiązało się z jej wysiłkiem, relacyjnością, szczodrością. Kobieta jest niewidoczna, ale to dzięki niej stworzony przez mężczyzn świat trwa: „jest most”, jak wyrazili to bohaterowie wcześniej tu omawianego utworu Stankowej. Jego elementem konstytutywnym również pozostaje wszakże pochowany wraz nią pierścień-mamidło/obraczka – dla jednych symbol podępu, kłamstwa i zdrady, dla innych samopoświęcenia twórcy.

W wywiadzie radiowym, przywołanym przez Julię Petrową w jej artykule na temat wystawy (Петрова, 2023), Wiktor Petrow ujawnia, iż problem odpowiedzialności artysty rozbudził jego zainteresowanie jeszcze w okresie dziecięcego/młodzieńczego odbioru ballady. Interesujące świadectwo oddziaływania uwewnętrznionych w procesie socjalizacji wzorów kulturowych, a zarazem dokument dowodzący, że dla Petrowa – mimo feminocentrycznego tytułu dzieła – postacią centralną nie jest kobieta, lecz twórca, z jego wiecznymi pytaniami o granice wolności i przemocy.

Razgrad: przemilczenie

W zbiorze legend z Łudogoria, opracowanym przez Borisa Iliewa, znajduje się opowieść z pewnymi modyfikacjami powtarzana przez mieszkańców Razgradu w trakcie wykonanych na potrzeby grantu badań terenowych (2022). Mówi ona, że kiedy wielkim wezyrem w Imperium Osmańskim został İbrahim Pasza, postanowił on zbudować meczet, który miał dorównywać meczetom w Adrianopolu i Konstantynopolu, a któremu nadane zostanie imię fundatora. Znany z umiejętności budowniczy Manol został zmuszony do budowy meczetu; niewielu było bowiem wówczas w Imperium ludzi zdolnych wznieść tak ogromną budowlę. Do pracy przystąpiło pięciu majstrów i wielu mieszkańców okolicznych miejscowości. Budowniczcy wbrew

sułtańskiej woli włączyli w bryłę architektoniczne elementy chrześcijańskie (np. 13 okien w 3 ścianach, na podobieństwo Chrystusa i 12 apostołów, wejście od strony zachodniej). Budując minaret, majstrzy podwyższali go z każdym dniem, by przeciągnąć prace, bo ich ukończenie oznaczało konieczność przejścia na islam.

Chcąc tego uniknąć, potajemnie budowali skrzydła z desek, umawiając się, że kiedy umieszczą półksiężyc na wierzchołku minaretu, przymocują je sobie na plecach i odlecą, co też ostatecznie uczynili na oczach tłumu podziwiającego ich dzieło (il. 32). W podróż mężczyźni zabrali ze sobą siekiery i piły. Skierowali się na południe, w stronę Bałkanu, ale zabrane narzędzia przypadkiem podcięły im skrzydła i naruszyły płótno rozpięte na drewnianym rusztowaniu, w związku z czym zaczęli jeden po drugim spadać. Ponieważ najostrzejsza była siekiera głównego majstra, spadł on jeszcze w Razgradzie, na dwór Rufat Beja, u stóp wzgórza na południu miasta. Żaden z majstrów nie doleciał do Bałkanu – wszyscy zakończyli swój nieszczęsny lot w okolicznych wioskach. W każdym z tych miejsc pamięć o miejscach upadku aż do wyzwolenia Bułgarii była przedmiotem upamiętnień ze strony muzułmanów i chrześcijan (Илиев, 1993, ss. 94–97).



Il. 32. Manoł i inni majstrowie ulatujący na drewnianych skrzydłach z meczetu w Razgradzie. Ilustracja autorstwa Boriany Iliewej z książki Borisa Iliewa *При извора Петте Пръста. Легенди и предания от Лудогориемо* [Przy źródle Pięciu Palców. Legendy i podania z Łudogoria], 1993.

Ważny jest w tej opowieści motyw drewna – podstawowego przez wieki budulca w regionie Łudogorie. Nazwa regionu oznacza dosłownie miejsce, w którym las (bg. *gora*) rośnie

jak szalony (bg. *lud*). Mistrz Manoł jest kamieniarzem, buduje meczet z kamienia, ale skrzydła konstruuje z miejscowego materiału, czyli drewna. Istotne wydaje się też to, że grupa mężczyzn ginie od własnej broni, nie tyle z niefrasobliwości czy pychy - jak w najbardziej rozpowszechnionych interpretacjach mitu o Ikarze - co przez przypadek.

Artefakty związane z legendą o zamurowaniu, usytuowane w bułgarskim mieście Razgrad³⁹, praktycznie nie uwzględniają toposu wmurowanej kobiety. Narracje skupione wokół meczetu Ibrahima Paszy z XVI wieku oraz stojącego obok niego pomnika mistrza Manoła z lat siedemdziesiątych XX wieku wytwarzają sensy we wzajemnym zestawieniu: w tło Wielkiego Meczetu, jednej z największych świątyń muzułmańskich na Bałkanach, zostaje wpisana bryła muskularnego, odwróconego plecami do świątyni mistrza Manoła.

Fundator meczetu, İbrahim Pasza, był przedstawicielem sunnickiego islamu, wysłanym przez sułtana do Razgradu, by zapanować nad miastem zdominowanym przez wyznawców szyizmu. Wywodzący się z nomadycznych plemion tureckich szyici nie wpisywali się w zinstytucjonalizowane ramy państwa osmańskiego, nie chcieli wstępować do armii ani płacić podatków, uznawani byli też przez sunnitów za bluźnierczy odłam islamu, dlatego stali się obiektem szczególnej uwagi polityki osmańskiej. Genealogii Ibrahima Paszy towarzyszą niejasności: o ile wychował się wraz z sułtanem i był jedną z najbliższych mu osób, to nie wiadomo, w jaki sposób znalazł się na dworze jako dziecko oraz kim byli jego rodzice. Dyrektor Biblioteki Miejskiej w Razgradzie Dimityr Petrow mówi, że mógł to być Albańczyk, Grek, może Włoch (Петров, komunikacja osobista, 2022). Projekt Wielkiego Meczetu uwzględniał pomieszczenia dla żołnierzy i duży targ wokoło budynku. Osobą, która budowała okazałą świątynię był majster, którego historia jest osią legendy o mistrzu Manole. Zgodnie z powszechnym przekazem miał on pochodzić z Albanii. Rozmówca uznaje za zasadne dodać, że İbrahim Pasza znajduje wykonawcę ze stron, z których sam został zabrany jako dziecko (Петров, komunikacja osobista, 2022). Na zewnętrznej ścianie Wielkiego Meczetu znajduje się tablica informująca o roku powstania świątyni oraz o pochodzeniu budowniczych (wioska Poroiszte) (il. 33).

³⁹ Od I do IV wieku n.e. na terenie Razgradu istniało miasto Abritus, będące ważnym punktem szlaku Karpaty – Ruse – Warna, którym rzeką przewożono sól kamienną przez Ruse, następnie drogą do Warny i dalej przez Morze Czarne i Bosfor. Znajdujące się na szlaku transportowym miasto straciło na znaczeniu w okresie panowania osmańskiego, wówczas kilka razy zmieniał status: był wilajetem, sandżakiem, kazą. Razgrad kilkakrotnie padał ofiarą epidemii, powodzi i pożarów, a w XVIII wieku regularnych napadów band kurdyżali. Kiedy powstaje Wielki Meczet, związany z imieniem Ibrahima Paszy i z legendą o mistrzu Manole, miasto funkcjonuje jako ważny ośrodek sunnickiego islamu w szyickim regionie Deliorman (obecna nazwa regionu: Łudogorie).



Il. 33. Tablica na meczecie Ibrahima Paszy w Razgradzie.
 Autor: zdjęcia: Litev. 2016. Źródło: Wikimedia Commons, CC-BY-SA. <https://tiny.pl/5kg6v5nd>

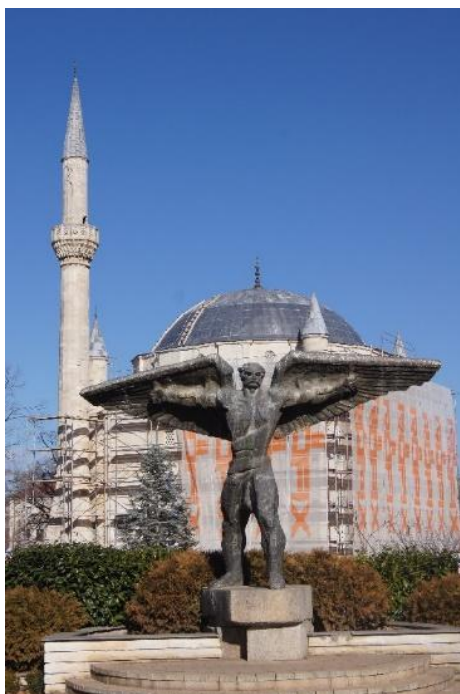
Informacja o tym, kto zamieszkiwał Poroiszte (albańska nazwa: Arnautköy), naprowadza na potencjalne tropy związane z wyobrażoną genealogią legendarnego mistrza Manola. Kamieniarz mógł być Albańczykiem, tak jak mieszkańcy całej wioski (Петров, 2022). Nenko Metew, rzeźbiarz i wieloletni dyrektor miejskiej galerii w Razgradzie przyjmuje dwa możliwe tropy: zgodnie z pierwszym budowniczymi byli Bułgarzy, zgodnie z drugim – Turkami, których spotkała surowa kara za sprzeniewierzenie się sułtanowi. Jednak Metew dodaje, że legenda ta nie uwzględnia dwóch kwestii: faktu, że wieś Poroiszte nazywała się wówczas Arnautköy, co oznacza wioskę, w której mieszkają Albańczycy (Arnauci) oraz tego, że Albańczycy byli sprzymierzeńcami Turków, ale nie garnęli się do budowania (Панов, 2016).

Genealogia budowniczych jest istotna o tyle, że stawką w dyskusjach o pochodzeniu Manola i jego towarzyszy jest status głównego bohatera: buntownika i antagonisty sułtana, który odniósł moralne zwycięstwo. Bułgaryzacja bohatera pozwala go wpisać w narodowe imaginarium, ale podstawy do tego są niepewne, podobnie jak genealogia Ibrahima Paszy, przez co rozmyciu ulega kluczowa narracja w podręcznikach szkolnych lat siedemdziesiątych XX wieku, nadająca ramę konfliktowi na osi Manol (Bułgar) – sułtan Selim I.

W tej właśnie dekadzie XX wieku w Razgradzie stanął pomnik mistrza Manola autorstwa rzeźbiarza Christa Tanewa. Znajduje się na nim potężna, naga, muskularna postać mężczyzny z ogromnymi skrzydłami, wyrastającymi z jego pleców i rąk. Bryła swoją masywnością i ciężarem ciąży ku ziemi, a jej *punctum* są skrzydła, przytłaczające swym ciężarem. Tanew wykorzystał pomysł swojej żony, rzeźbiarki Nadji Petrenko, która na wystawie „Ludogorie 71” przedstawiła kompozycję kilku skrzydlatych figur, odtwarzając

legendę o budowie meczetu (Каталог, b. d.). Rzeźbiarz wykorzystał jedną z nich, tj. małą figurę Manola, zmieniając w swoim projekcie skalę postaci (Панов, 2016).

Przez pierwsze lata istnienia pomnik znajdował się w mniej wyeksponowanym miejscu w dzielnicy Warosz, ale został przeniesiony przed Wielki Meczet (il. 34). W tym niezwykle prestiżowym miejscu pomnik Manola zyskuje nowe znaczenia. Postać z legendy staje obok historycznej budowli, nie twarzą do meczetu, lecz tyłem. Wzrok kieruje ku miastu, co symbolizuje odmowę komunikacji i konflikt obrazów: meczet dla Manola był więzieniem, z którego pragnął się wydostać. Patrząc na niego *en face* nie da się jednak odseparować postaci od ogromnej bryły budynku, na której tle budowniczy wygląda jakby był wmurowany w fasadę Wielkiego Meczetu, co podkreślają dodatkowo kontrastowe barwy ciemnego pomnika na jasnym tle muru świątyni.



Il. 34. Pomnik Manola na tle (restaurowanego) meczetu Ibrahima Paszy w Razgradzie. Fot. Zofia Kręc, 2021.

Iluzorycznie wmurowany Manol staje się figurą zastępczą wobec nieobecnej w razgradzkim wariacie zamurowanej kobiety. Praktyka wyciszania opowieści o zamurowanej kobiecie przy jednoczesnym eksponowaniu dramatu Manola jest spójna z polityką podręczników szkolnych z lat siedemdziesiątych XX wieku, w których rola kobiecej bohaterki zostaje zminimalizowana lub staje się zaledwie echem męskich perypetii. W tym sensie Razgrad reprezentuje dominację męskiego toposu lub – odwołując się do tytułu książki Pierre’a Bourdieu – przykład męskiej dominacji narracyjnej (Bourdieu, 2004). Rodzi zatem pytanie, co z niej wynika. Zamurowana kobieta była ofiarą zakładzinową, która umożliwiła realizację

budowy ważnego obiektu. Kobieta buntuje się przeciw swojemu losowi w nielicznych wariantach opowieści. Manoł przeciwnie – jest figurą sprawczą, decyduje o własnym losie, choćby tragicznym, ale jednocześnie izoluje się od przeklętej materii i ziemskiej władzy – jego ucieczka ku niebu stanowi manichejski gest negacji świata „na dole”, do którego powrót możliwy jest tylko poprzez śmierć.

U schyłku socjalistycznej Bułgarii, w okresie eskalacji napięć międzyetnicznych i prześladowań mniejszości muzułmańskiej w ramach tzw. „procesu odrodzeniowego”, Wielki Meczet w Razgradzie stał się przestrzenią manifestowania oficjalnej polityki państwa. Do renowacji zamkniętego i podupadającego meczetu zaangażowano miejscowych filharmoników (Стандарт, 2018). Po kilkudziesięciu latach nieudolnych prób ratowania meczetu, w 2020 roku rozpoczęła się jego odbudowa finansowana z budżetu państwa, a obecnie (w 2023 roku) trwają prace nad projektem: odrestaurowano m.in. bryłę budynku, wewnętrzne freski i drewniane konstrukcje. Jednym z oficjalnych uzasadnień tego projektu jest troska rządu Republiki Bułgarii o relacje międzyetniczne, a na poziomie lokalnym stymulowanie turystyki w Razgradzie.

Prace nad renowacją Wielkiego Meczetu skomentował w grudniu 2022 roku prezydent Turcji Recep Tayyip Erdoğan, który na swoim koncie na Twitterze napisał, zwracając się pośrednio do prezydenta Rumena Radewa: „Dbamy o ochronę naszego wspólnego dziedzictwa kulturowego, dlatego odrestaurowaliśmy i otworzyliśmy ponownie Żelazny Kościół w dzielnicy Balat (w Stambule, S.S.) w 2018 roku. Naszym życzeniem jest, aby meczet Ibrahima Paszy w Razgradzie również został odrestaurowany i otwarty dla kultu.” (@RTErdogan, 2022).

Natomiast ani prezydent Turcji, ani dyskusje medialne na temat renowacji meczetu nie zawierają odniesień do stojącego obok pomnika mistrza Manoł, którego obecność wizualizuje konflikt wyobrażeń narodowych. Mające wkrótce nastąpić ponowne otwarcie Wielkiego Meczetu w Razgradzie uruchomi bez wątpienia nowe narracje i praktyki, dotyczące nie tylko świątyni, ale i usytuowanego obok pomnika mistrza Manoł. Kontekstem dla tych negocjacji sensów na wszystkich poziomach stratyfikacji społecznej pozostanie edukacja szkolna.

MODUŁ CZWARTY. W SZKOLNYCH MURACH

Od 2020 roku w bułgarskiej przestrzeni publicznej trwa spór o to, czy ludowa pieśń *Трима брата града градяха* [Trzej bracia budowali twierdzę], której tematem jest motyw zamurowania kobiety, powinna być nadal obecna w podstawie programowej zajęć z języka i

literatury bułgarskiej dla klas piątych szkoły podstawowej. Inicjatorami tej debaty stało się kilkoro rodziców uważających, że zawierający drastyczne sceny utwór spowodował kryzys psychiczny ich dzieci (Величков, 2020; Блиц, 2023). Odezwały się głosy, że ze względu na okrutną treść jego obecność w programie edukacji jest bezzasadna.

Temat podchwyciły media. W popularnym programie *Вечерта на Иван Кулеков* (Wieczór Iwana Kulekova) z 15 lutego 2022 roku prowadzący zauważa paradoks, że w mediach jest obowiązek informowania o treściach nieodpowiednich dla osób poniżej 12. roku życia, natomiast pełna brutalnych scen pieśń o zamurowanej stanowi podstawę programową dla osób w wieku 11–12 lat. Kulekow widzi balladę o zamurowanej jako archetyp przemocy domowej: w Bułgarii od lat jest to nierozwiązany, poparty statystykami problem przemocy wobec kobiet (Кулеков, 2022). Do dyskusji włączeni zostają psychiatra i urzędniczka Ministerstwa Edukacji i Nauki⁴⁰. Psychiatra Władimir Simow określa utwór jako brutalną ingerencję w duszę dziecka (Кулеков, 2022). Z kolei Ewgenia Kostandinowa z Ministerstwa Edukacji i Nauki broni obecności pieśni w podręcznikach, twierdząc, że utwór „od zawsze” był w programach nauczania i odzwierciedla niezwykle istotny rys bułgarskiej mentalności, dodając też dla równowagi, że dzieci w piątej klasie grają w bardzo brutalne gry komputerowe, a w szkole nauczyciel jest przewodnikiem, oferującym potrzebne kategorie interpretacyjne. Kulekow kończy jednak program stwierdzeniem, że pieśń o zamurowanej to archetyp Bułgarii, którego siła została wzmocniona w okresie komunizmu, kiedy to służalczość i bezrefleksyjna przemoc była promowana przez takie postaci literackie jak Pawlik Morozow: chłopiec wbudowuje ojca w fundamenty komunizmu tak jak w folklorze mąż wmurowuje żonę, żeby mogła powstać twierdza (Кулеков, 2022).

W tej medialnej dyskusji odezwały się też inne głosy. Na nacjonalistycznym portalu bogari.bg Płamen Iwanow broni obecności pieśni w podręcznikach dla starszych klas. Dla niego jest to opowieść o upadku człowieka, ale też o jego dążeniu do dobra i nadziei na zbawienie; dla właściwego zrozumienia konieczny jest przewodnik-nauczyciel, który wydobędzie odpowiednie treści z utworu, w tym tragizm mężczyzny, zamurującego żonę (Иванов, 2023). Postać kobiety ulega tu instrumentalizacji, a nacisk pada na męski aspekt tej historii.

Dlaczego ta silnie nacechowana emocjami dyskusja (nawet po 200 komentarzy pod postami na ten temat) rozpoczęła się dopiero w 2020 roku, skoro ballada pozostaje w programach podręczników od lat siedemdziesiątych XX wieku? Czyżby impulsem było

⁴⁰ Zatwierdzaniem podręczników w Bułgarii zajmuje się Ministerstwo Oświaty i Edukacji. Akty normatywne, dotyczące podstawy programowej i podręczników akredytowanych przez Ministerstwo znajdują się na stronie ministerialnej: <https://web.mon.bg/bg/10>

doświadczenie pandemii, która zatrzymała ludzi w domach, powodując głębokie społeczne i psychiczne kryzysy? W przywołanych dyskusjach uwidaczniają się dwa stanowiska. Pierwsza grupa komentatorów zwraca uwagę na negatywne wzorce, jakie propaguje utwór; wybrzmiewają paralele z okresem komunizmu, który również w programach nauczania stawiał abstrakcyjną wspólnotę – naród ponad jednostkę, którą można było poświęcić na rzecz dobra wspólnego (Величков, 2020). Towarzysza temu apele o usytuowanie Bułgarii w Europie, o odejście od „barbarzyńskich” praktyk edukacyjnych, o radykalne odcięcie się od symboli i postaw, uznawanych za charakterystyczne dla okresu sprzed 1989 roku. Ballada traktowana jest wówczas jako wstydlive dziedzictwo, które należałoby porzucić w imię bardziej „cywilizowanych” modeli.

Przedstawiciele drugiej grupy są zdania, że ballada stanowi integralny element bułgarskiej tradycji, a jej usunięcie byłoby podcięciem i tak już kruchej gałęzi rodzimej kultury. Głoszą opinię, że dzieci (zwłaszcza chłopcy) powinny być przez lekturę pieśni umacniani psychicznie i przygotowywani do obcowania z krwawym folklorem opisującym panowanie osmańskie, masakrę w Bataku, powstanie kwietniowe. „Prosty naród – słaba władza”, podsumowuje jeden z anonimowych głosów na forum dyskusyjnym pod tekstem (Блиц, 2023). Argumentem na rzecz zachowania utworu w podręcznikach jest też brutalizm współczesnej kultury; gry komputerowe, kreskówki, a nawet mity greckie, o których uczą się dzieci również w klasie piątej.

W podręcznikach do języka i literatury bułgarskiej dla klas piątych szkół podstawowych blok poświęcony balladzie o zamurowanej znajduje się w module zatytułowanym: *Obraz świata w folklorze*. W poprzedzającym go rozdziale *Mitologiczny model świata* uczniowie zapoznają się z obrazem kosmogonii w mitologii greckiej oraz biblijną opowieścią o stworzeniu świata. Blok o folklorze jest obszerny, uczniowie omawiają w nim aż 4 utwory: *Bóg i diabeł urządzają świat*, *Trzej bracia i złote jabłko*, *Złota dziewczyna* i – jako ostatni – pieśń *Trzej bracia budowali twierdzę* (w pieśni jest to dokładnie Biała Twierdza), będącą wariantem pieśni o zamurowanej z obwodu Smoljansko w Rodopach (Parpulova, 1996, s. 241).

Dlaczego autorzy podręczników konsekwentnie wybierają od lat właśnie ten wariant, mając do dyspozycji 180 innych? (Молюв, 2011). Pochodzi on z południowej Bułgarii, niedaleko obecnej granicy z Tracją Białomorską (Tracją Zachodnią) w Grecji⁴¹. Wariant

⁴¹ W przeszłości tereny te najliczniej zamieszkiwane były przez Turków, a w drugiej kolejności przez Bułgarów oraz Pomaków (ok. 20%). Utrata przez Bułgarię Tracji Białomorskiej i związane z nią odcięcie od Morza Egejskiego na początku XX wieku stanowi ważną bułgarską narrację o ziemiach utraconych. Przez miasto Smoljan przebiega tzw. Przełęcz Białomorska (Беломорски проход), łącząca miasto Płowdiw z Ksanti w Zachodniej Tracji (obecnie Grecja). Przełęcz – niegdyś na terytorium Bułgarii – została przecięta przez granicę bułgarsko-

smoljanski zawiera podstawowe elementy narracyjne obecne w innych bułgarskich pieśniach: kryzys związany z niemożnością dokończenia budowli (Białej Twierdzy), uznanie konieczności złożenia ofiary, którą staje się żona najmłodszego braci (w tym wariantcie ma na imię Struma/Struna), zamurowanie ofiary i ostatnia prośba kobiety, żeby budowniczzy zostawili w murze prześwit na pierś, aby mogła karmić swoje niemowlę. Znajdują się w nim dwa charakterystyczne momenty: pierwszym jest odwołanie przez męża przyjscia żony na plac budowy, co sygnalizuje nie tylko pewną lojalność męża wobec żony, ale też pokazuje predyspozycje samej Struny, która wykazuje się wręcz nadludzką pracowitością. Drugą cechą tego wariantu jest podstęp męża, który chcąc zwabić żonę do fundamentów budynku mówi, że upadł mu tam pierścień, po który ufa Struma sięga, ułatwiając murarzom dalsze działanie. Ten cynizm męża, który posługuje się kłamstwem, by uprościć bieg spraw, charakterystyczny jest dla wariantów greckich, geograficznie bliskich obwodowi smoljanskiemu.

Od lat siedemdziesiątych XX autorzy podręczników dla klas szóstych lub piątych szkoły podstawowej konsekwentnie wykorzystują wariant z okolic Smoljanu, zmienne są natomiast tryby interpretacyjne, konteksty i legitymizacje, którym pieśń jest poddawana w ciągu ostatniego półwiecza, a które znajdują odzwierciedlenie w treści zadań, autorskich omówień utworu, budowania odniesień intertekstualnych w postaci tekstów dodatkowych czy też scenariuszy lekcji⁴². Prześledzenie tych trybów, kontekstów i legitymizacji pozwolić może na uchwycenie miejsca, jakie pieśń o zamurowanej zajmuje w bułgarskim imaginariusz kulturowym zarówno w ujęciu diachronicznym, jak i w perspektywie synchronicznej.

Zamurowana jako statystka dramatu społecznego

Podręczniki szkolne z lat siedemdziesiątych XX wieku odzwierciedlają państwowy paternalizm w zakresie polityki historycznej i kulturalnej. W jego ramach promowano wizję kobiety w tradycyjnych rolach matki i żony (Воденичаров, 2004). Wcześniej, jeszcze w latach pięćdziesiątych w oficjalnej gazecie Bułgarskiej Partii Komunistycznej „Работническо дело” można znaleźć teksty o kobietach, spełniających się w polityce, gospodarce, nauce. W

grecką na początku XX wieku. Jako ważny szlak komunikacyjny między Bułgarią a Tracją Białomorską przełęcz pełniła tę rolę do 1944 roku, kiedy to wzniesiono bariery graniczne, które na dobre oddzieliły oba państwa i przetrwały do 1989 roku. Ponawiane i nieukończone próby udrożeń komunikacyjnych (m.in. niedokończony projekt drogi kolejowej na początku XX wieku, kontynuowany w okresie II wojny światowej), pokazuje ten obszar jako miejsce złożonych procesów politycznych, barier komunikacyjnych oraz zmiennych granic.

⁴² W Internecie można znaleźć prezentacje wizualne do lekcji o zamurowaniu. Są to amatorskie i zawierające błędy materiały, którym towarzyszy niespójna i nieadekwatna do treści oprawa muzyczna (zwłaszcza w pierwszej części prezentacji). Prezentacja oprócz części opisowej zawiera interpretację głównych bohaterów: pozytywnymi bohaterami są Struna i jej mąż, a negatywnymi pozostali bracia. (Por. Учим Онлайн, 2021).

pierwszych dekadach po wojnie nastąpiła też (przynajmniej w warstwie propagandowej) liberalizacja ról rodzinnych: pojawił się obraz wyemancypowanej kobiety, obecnej w sferze publicznej i środowisku zawodowym. Petyr Wodeniczarow opisuje te zjawiska jako rodzaj substytucji postaci Boga – mężczyzny przez figurę Partii – matki. Rzeczowniki rodzaju żeńskiego, takie jak ojczyzna, masa, partia wyrażają nowy porządek, a „męskie” instytucje stają się reliktem dawnego. W wydawanych wówczas pamiętnikach i autobiografiach działaczy komunistycznych pojawia się stały schemat: pochodzenie z ubogiej rodziny, silna matka (a jednocześnie słaby, mało znaczący ojciec – najemny pracownik, wędrowny muzyk, alkoholik itd.). Wodeniczarow widzi w tym męską fantazję o buncie Matki, odrzucającej reguły Ojca i przyzwalającej na terror w czasie rewolucji, ale też czynienie z matki ikony publicznej: zdeseksualizowanej i aktywnej, inspirującej do uczestnictwa w nauce, sporcie, życiu gospodarczym (Воденичаров, 2004).

W latach siedemdziesiątych jednak kobiety przestają być bohaterkami narracji modernizacyjnych. Media i sfera publiczna eksponują postać matki, realizującej się w sferze domowej, dodając nową rolę: troskliwej żony (Воденичаров, 2004). Dekada ta przyniosła stabilizację ekonomiczną, a jednocześnie falę retroutopii i nowych polityk pamięci. Kluczową politycznie inicjatywą była ogólnokrajowa akcja „Народна памет разказва” [Pamięć narodu przemawia] zainicjowana na początku lat osiemdziesiątych (Ангелова, 2010). Jej celem było wytworzenie nowej pamięci historycznej – wymazującej za jednym zamachem echa terroru bolszewików i relikty burżuazyjnej mentalności. Dzieci i młodzież miały do spełnienia określoną rolę w patriarchalnym układzie: były zbieraczami i interpretatorami opowieści starszych pokoleń, włączając się w łańcuch wytwarzający polityki pamięci. Dodatkowo, w 1971 roku powołano Instytut Folklorystyki wraz z lokalnymi oddziałami w całej Bułgarii – badania tej placówki stały się elementem państwowej polityki, co znalazło odzwierciedlenie w promowaniu folkloru w edukacji szkolnej.

W podręcznikach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych postać Strunki/Strumki (bohaterki w wariancie Smoljanskim) ukazano jako wzór bułgarskiej matki i żony (Котова, 1975; Котова, 1977; Котова & Матеева, 1978, Котова & Матеева, 1981; Котова & Матеева, 1984). Tytuł utworu brzmi zresztą *Струна невяста* [*Struna niewiasta*], podczas gdy we współczesnych podręcznikach, które bazują na tym samym wariancie, tytuł brzmi: *Трима брата града градяха* [Trzej bracia budowali twierdzę]. Szóstoklasiści, ucząc się o zamurowanej, mieli już za sobą lekturę innych utworów ludowych propagujących wzorce kobiecości, np. „Мързеливата снаха” [Leniwa synowa] (do dziś w podręcznikach, wystawiany w teatrzykach dziecięcych). Bohaterka utworu nie wypełnia swoich powinności, co oznacza

naganne lekceważenie porządku patriarchalnego (w utworze mąż jest zmarginalizowany, a teściowie wykonują za dziewczynę obowiązki domowe), ale zarazem stanowi ona najsłabsze ogniwo w rodzinie, zwłaszcza w czasie kryzysu (Agoston-Nikolova, 1994). Tymczasem bohaterka pieśni o zamurowaniu stoi na antypodach tego obrazu, jest pracowita, gorliwa i sumienna; stanowi wzór do naśladowania, niejako będąc *exemplum* propagowanej w komunizmie autodyscypliny w pracy na rzecz społeczeństwa (Nowicki, 2016). Kobieta jest pokazana w roli osoby idealnej, sprawczej, ale podporządkowanej, o czym świadczy zadanie dla uczniów brzmiące: „Pokażcie duchowe piękno i siłę Bułgarki, wychwalane w tej pieśni! W czym lud widział największą zaletę, wielkość kobiety?” (Корова, 1975, s. 45).

Przywiązanie do statycznego wizerunku kobiety można dostrzec również w treści zadań towarzyszących: uczniowie mają przygotować recital pieśni o kobiecie i matce z okazji Dnia Kobiet 8 marca. Autorzy zachęcają też, by uczniowie spisywali pieśni rodzinne, w których pojawia się obraz tradycyjnej rodziny, kobiety i matki. Podręcznik kładzie nacisk na emotywną stronę opowieści (*Nie wierzymy we wmurowania! A pieśń nadal nas porusza. Dlaczego?*) oraz na wyobraźnię uczniów (*Który z momentów pieśni byś zilustrował? Dlaczego?*). Jednak empatia obejmuje przede wszystkim męża Struny, zaś kobieta (bohaterka recitalu, Dnia Kobiet) stanowi obiekt nie współczucia lecz czci⁴³.

W omawianym podręczniku motyw kobiecości i macierzyństwa jest rozwinięty w barwnym suplemencie nieodsyłającym wprawdzie do pieśni, ale tematyzującym postaci kobiet. Umieszczono w nim całostronicowe reprodukcje obrazów m.in. *Łazarka* (Лазарка) Ivana Mrkvički, *Wiejska dziewczyna* (Селско момиче) Mary Conczewej, obrazy karmiących matek: *Wiejska madonna* (Селска мадонна) Iwana Milewa, *Wiejska madonna* (Селска мадонна) Wasiła Stoiłowa, *Madonna z dzieckiem* Fra Filippo Lippiego. Najwięcej miejsca poświęcono jednak obrazom Władimira Dimitrowa-Majstora, gdzie wyestetyzowane wiejskie kobiety przedstawiane są latem podczas pracy, w otoczeniu barwnej, bujnej przyrody, ewentualnie w otoczeniu rodziny. Materiał wizualny prezentuje różne etapy i role w życiu kobiety, od dorastania po dojrzałość i macierzyństwo. We wkładce znajdują też reprodukcje obrazów

⁴³ Być może ma to związek z założeniami psychohigieny, rozwijanej w Ludowej Bułgarii, gdzie kryzysy psychiczne i neurozy kobiece wyjaśniano za pomocą kategorii hysterii. Podatne na nią były jakoby kobiety, łączące role zawodowe z domowymi, zwłaszcza rolę matki, a czynnikiem kluczowym była praca kobiet, wskutek wysokiego stopnia intensywności i ciała słabszego niż męskie, przeciążająca ich ciała i system nerwowy. Na obecny w programach profilaktyki zdrowia psychicznego zbiorowy obraz histeryczki składały się wizerunki nadambitnych kobiet, nerwowych synowych, przeciążonych pracami domowymi matek. Z hysterii mogła je wyprowadzić lepsza higiena życia codziennego i unikanie przez kobiety psychicznych przeciążeń. Ten sposób podejścia do kobiecego kryzysu zakładał kryzysu i automatyzację sposobów jego zapobieganiu, sprowadzoną do właściwego wyrażenia proporcji między pracą a środowiskiem społecznym, zawodowym i domowym, zupełnie anihilując czynniki indywidualne, sięgające choćby do osobistej historii życia kobiet, co wynikało między innymi z niechęci psychohigieny do narzędzi psychoanalizy (zob. Христов, 2016, ss. 103–106).

odsyłających do panowania osmańskiego: praca Borisa Dankowa i Borisa Grigorowa *Danina krwi* (Кръвен данък) i rysunek Felixa Kanitza *Turcy uprowadzają bułgarskie dziewczęta do niewoli* (Турците откарват български девойки в робство). Przywołują one kategorię zbezczeszczonej kobiecej czci. W tej kolekcji licznie reprezentowane są wizerunki madonn, nawiązujące do kultu maryjnego. W kontekście naszych rozważań o toposie wmurowanej kobiety istotne wydaje się, iż nawiązywał on do symboliki maryjnej⁴⁴. Triada budowniczy – zamurowana – dziecko ma swoje odniesienie w triadzie Bóg – Maria – Jezus Chrystus, a akt budowania jest aktem kosmogonicznym. Przenikanie ludowego i chrześcijańskiego kultu maryjnego widoczne jest również w siatce symboli: wody i mleka, którym zamurowana/Maryja karmi dziecko; drzewa, którym staje się zamurowana w wariantach na obszarze Tracji. Motyw zamurowania w balladzie ma swoją paralelę w biblijnej symbolice, która łączyła postać Maryi z miastem, twierdzą, murem (Парпулова-Грибъл, 1989). W związku z okresem panowania osmańskiego i upadkiem drugiego państwa bułgarskiego w XIV wieku symboliczna wykładnia ballady o zamurowanej, zawierająca subtelne paralele z teologią chrześcijańską, zaczęła wychodzić z użycia i zanikać, a w jej miejsce weszła, podtrzymywana przez herezję bogomilską interpretacja realistyczna, nasycona detalami i zdarzeniami dnia codziennego (Парпулова-Грибъл, 1989, ss. 36–37).

Obecność postaci Madonny w omawianych podręcznikach szkolnych jest ciągiem dalszym tego realistycznego nurtu, do którego komunizm dodawał madonny wiejskie: matki małych dzieci, uwniośnione przez wykonywaną pracę fizyczną, heroski dnia codziennego. Wariant smoljanski akcentuje diadę bohaterka – twierdza (Biała Twierdza), co wskazuje na paralele z chrześcijańskim, a potem bogomilskim wyobrażeniem Maryi jako budowli. Obecność w podręczniku jedyne go zachodnioeuropejskiego obrazu renesansowego Fra Filippo Lippiego „Madonna z Tarquinii” to także nieprzypadkowy wybór, bowiem madonna u włoskiego malarza stanowi jeden z prototypów realistycznego obrazowania: Maryja i dzieciątko są pokazani bez aureoli, jako ludzie, we wnętrzu budynku, wśród codziennych sprzętów, z widokiem na podwórze.

Recitalowo-jubileuszowy sposób mówienia o kobiecie w kontekście ballady o zamurowanej wyciszony zostaje w podręcznikach z lat dziewięćdziesiątych. W tej dekadzie również nacjonalistyczny kontur opowieści ulega do pewnego stopnia rozmyciu, a same interpretacje otrzymują wydźwięk uniwersalny, ahistoryczny i pozbawiony lokalnych odniesień. Struna wyraża już nie miłość do ojczyzny bądź rodziny, lecz miłość jako taką:

⁴⁴ Kult Bogurodzicy rozprzestrzenił się po soborze w Efezie w 431 roku. Od VII wieku zaczęły przenikać poza granice Bizancjum (Парпулова-Грибъл, 1989, s. 31).

uczniowie zainspirowani pieśnią proszeni są o opis wydarzenia, której osią jest silna miłość, ale autorki nie narzucają, kto/co powinno być przedmiotem owej miłości (Матеева & Котова, 1995, s. 122).

Próbę zbudowania scenariusza alternatywnego dla zamurowania Struny znaleźć można w podręczniku Iskry Kotowej z 1977 roku, w którym uczniowie, otrzymawszy pięć wariantów reakcji męża, proszeni są o wybór tej o najsilniejszym ładunku artystycznym. Piątą propozycją jest monolog budowniczego, który prosi o wmurowanie go wraz z żoną: *Zlammy przysięgę / Zamiast jednego / dwoje złożmy w ofierze / Połóżcie mnie obok niej* (Котова, 1977, s. 48, tłum. SS). Swoim poświęceniem prowokuje on wspólnotę do namysłu nad zasadnością ofiary. Kolejne wydania nie zawierają już tego wariantu a jedynie cztery inne, w których mąż roni co prawda łzy nad losem żony, ale godzi się na jej zamurowanie. Wersja dopuszczająca postawę solidarności z bliską osobą uznana została za niepedagogiczną.

W podręcznikach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dla szkół średnich narracja androcentryczna jest zdecydowanie najbardziej rozbudowana i wykracza poza rodowe imaginarium na rzecz narodowego. Od roku 1978 włączany jest trzystronicowy fragment omawianego tu poematu z 1949 roku *Mistrz Manoł* Asena Razcwetnikowa, z ilustracjami obrazującymi skrzydlatego Manołę wzlatującego ku niebu, zostawiającego ponad sobą ziemię, z której sterczy m.in. wieża wzniesionego przezeń meczetu (Струмски, Желева, Тодорова & Фурнаджиева, 1978). Poemat ten stał się jedną z lektur obowiązkowych. W podręczniku bohater jest zinterpretowany w duchu dziewiętnastowiecznego etnocentryzmu, wyostrażającego polaryzację Bułgarzy – Turcy, prawosławie – islam, ale też lud – możni. Manoł staje się wyrazicielem „miłości do ziemi bułgarskiej”, a uczniowie otrzymują zadanie recytacji fragmentu w taki sposób, by słuchacze uwierzyli w tę miłość. W podręczniku znajduje się również propozycja zadania dla chętnych: porównanie Manołę z sułtanem Selimem Strasznyim oraz zamykające ją pytanie retoryczne: który bohater jest ci bliższy? (Струмски, Желева, Тодорова & Фурнаджиева, 1978, ss. 22–23).

Manoł Razcwetnikowa jest kawalerem (ale dzięki temu nie ma też zamurowania). Świat kobiet reprezentuje zakochana w nim córka sułtana oraz nieobecna matka Manołę, która reguluje sumienie syna. Według Wodeniczarowa to ona mobilizuje go do udziału w życiu publicznym i podważenia aktualnego porządku drogą rewolucji. Postaci kobiet nie są jednak przedmiotem zainteresowania autorów i autorek podręcznika – kluczowe staje się starcie Manołę i Selima, gdzie pierwszy jest symbolem nowego porządku (technologia, modernizacja), a drugi anachronicznej i przemocowej przeszłości.

Topos i afekt

Podręczniki do literatury bułgarskiej dla klas piątych, wydane po 2015 roku i włączone do podstawy programowej przez Ministerstwo Nauki i Edukacji Republiki Bułgarii, zawierają pieśń o zamurowanej w module zatytułowanym *Obraz świata w folklorze*. Motywowi zamurowania poświęcono aż trzy jednostki lekcyjne: jedną wprowadzającą do tematu oraz dwie ćwiczeniowe. Podręczniki współczesne, podobnie jak pół wieku wcześniej, bazują na wariancie z obwodu Smoljan, ale w jednym z podręczników wariant smoljanski zostaje porównany z wariantem z obwodu Elensko *Града градеше Маноил майстор* [Twierdzę budował mistrz Manoil] i w tym wypadku zajmuje rekordowe dziewięć stron w podręczniku (Герджикова et al., 2016, ss. 80–89). W elenskim wariancie wydobyty jest wątek rehabilitujący męża: nie wrzuca on tu podstępnie pierścienia w fundamenty budowli, by zwabić żonę, odwleka jej przybycie na budowę, a finale wyjawia żonie prawdę. W wariancie tym małżeństwo ma bliźnięta: Piotra i Pawła. Autorzy posługują się tu koncepcją Arnaudowa, wedle której żona miała się stać duchem opiekuńczym budowli⁴⁵. Zestawianie wariantów pieśni to jednak wyjątek, służący rozwijaniu uczniowskich kompetencji w porównawczej analizie wariantów ludowych (Герджикова et al., 2016).

W materiałach pomocniczych dla nauczycieli znaleźć można informację, że zakładane efekty kształcenia i zdobyte kompetencje uczniów obejmują znajomość cech gatunkowych pieśni ludowej, określenie problemów i konfliktów, charakterystycznych dla ludowego obrazu świata oraz konfrontację ich z doświadczeniem własnym; wypracowanie osobistego stosunku do kwestii zawartych w utworze, zwłaszcza dotyczących relacji międzyludzkich. Publikacja dla nauczycieli zawiera też propozycję scenariusza lekcji „Trzej bracia budują miasto – magia pieśni ludowej”, bazujący na pracy w grupach. Pierwsza z nich opracowuje pozytywne i negatywne momenty utworu (w tym pierwszym przypadku wykorzystując słowa takie jak: miłość, wierność, uczciwość), a druga – wątki niedające się jednoznacznie określić (np. dlaczego wygląd Struny nie został w pieśni starannie opisany). Brak indywidualizacji

⁴⁵ *Talasym* jest opisany przez autorów jako jeden z obrazów bułgarskiej mitologii i wyobrażany jako ogromny silny wąż, który mieszka głęboko pod progiem domu. Mieszkańcy domu nie widzą go, ale wierzą, że jest i chroni ich od chorób, niedostatku i złych czarów i ludzi źle im życzących. Dlatego w czasie świąt zapraszają go do stołu, zostawiając jedzenie w kątach domu. Łąki, ogrody, winnice też mają swoich stopanów – chronią przed myszami, gąsienicami, nawet ziemia ma swojego stopana – oplecioną przez niego jak obręczą, co sprawia, że ziemia jest mocna i stabilna. (Герджикова et al., 2016, s. 83). „*Talasym*” pojawia się również w podręczniku do literatury dla klas 4. szkół średnich z 1993 roku, gdzie autorzy umieszczają utwór pisarza Nikołaja Chajtowa „Времето на таласъмските приказки” [Czas baśni talasymskich]. Chajtow pisze tam, że bajki, w których pojawia się duch opiekuńczy miejsca należały do najbardziej fascynujących w jego dzieciństwie. Akcja tych bajek działa się od zmierzchu do świtu, w czasie, kiedy nie ma śmierci, jest tylko ciągły ruch, przeobrażenie w inną postać. Dostęp do świata talasymów mają dzieci, ludzie tracą ten dostęp w okresie dorosłości (Марева, 1993, s. 116).

powiązano z normatywnym, charakterystycznym dla społeczności tradycyjnej charakterem tekstu i przesłaniem, że każda matka ma kochać dziecko do ostatniej chwili, a żona poddana jest mężowi. Przykładową pracą domową do tej lekcji jest opowiadanie pieśni o zamurowanej z perspektywy Struny przez dziewczęta, a przez chłopców z perspektywy męża (Протохристова et al., 2016). Ten pozorny dialogiczny scenariusz pracy grupowej reprodukuje w gruncie rzeczy wizję, w której uprzywilejowaną pozycję zajmuje męski bohater, a obraz kobiety staje się pretekstem do narracji, które uwznioślają jej „dająco-ofiarowujący” pierwiastek (Протохристова et al., 2016). Uczniom nie umożliwiono wyboru perspektywy, lecz przypisano ich do biologicznie i kulturowo rozumianych kryteriów płci.

Autorzy współczesnych podręczników zestawiają pieśń z literackimi interpretacjami motywu zamurowania: poematem *Изворът на Белоногата* Petko Sławejkowa (1873) i opowiadaniem *Църковното настоятелство* Jordana Radiczkowa (1985), pokazując żywotność toposu w literaturze bułgarskiej od czasów odrodzenia narodowego. Tekst Sławejkowa jest lekturą obowiązkową w 9. klasie, jako jeden z kanonicznych utworów bułgarskiej literatury odrodzeniowej, toteż w podręczniku dla klasy piątej autorzy eksponują tylko wątek miłości Gergany i Nikoły, a zadania dla uczniów oscylują wokół wątku „miłości silniejszej niż śmierć”. Autorzy pytają, dlaczego nawet po śmierci Gergany dziewczyna i Nikoła spotykają się przy źródle? (Божилов & Бунева, 2020, ss. 77–83). Z kolei Radiczkow buduje intertekstualny dialog, posiłkując się satyrą i humorem. Ofiara zakładzinowa złożona z cienia zwierzęcia jest pokazana jako anachroniczny zabobon, a motyw zamurowania staje się pretekstem do opowieści o wspólnotce żerującej na kryzysie, która nie jest w stanie wytworzyć dobra wspólnego.

W podręcznikach przywołane są też źródła naukowe (zwłaszcza Arnaudow, 1920) i informacje o występowaniu motywu zamurowania w folklorze na całym świecie. O ile jednak w utworach z innych części świata – piszą autorzy – wmurowywane są obce osoby (niewolnicy, wrogowie, opuszczone dzieci), o tyle w folklorze Półwyspu Bałkańskiego (przywołane zostają pieśni z obszaru Grecji i Albanii) ofiarą staje się najbliższa osoba, najlepsza i najpiękniejsza (Божилов & Бунева, 2020). Przywołana zostaje tu kategoria myślenia mitologicznego i uświadomienie uczniom, że pieśń o zamurowanej stanowi wyraz takiego myślenia.

W nowych podręcznikach widać znaczące zmiany. O ile te z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych posługiwały się kategorią swojskości („nasi przodkowie wierzyli, że kiedy wmurowuje się człowieka...”), nowe ujęcia podkreślają obecność motywu zamurowanej jako elementu szerszego dziedzictwa kulturowego (bałkańskiego, globalnego). Pojawiają się też zasadniczo trzy orientacje interpretacyjne: uwznioślenie (samo)ofiary, poszukiwanie rozwiązań

alternatywnych do zamurowania (np. uniknięcie ofiary zakładzinowej), interpretacja wcieleniowo-afektywna (uruchomienie mechanizmu identyfikacji, emocjonalnego zaangażowania uczniów w fabułę).

Pierwsze z proponowanych odczytań powiela narracje z okresu Ludowej Republiki Bułgarii: wpisuje się w ramę nacjonalistyczną i wiąże ludowy motyw ofiary zakładzinowej z motywem (samo)ofiary w historii bułgarskiej. Mottem cyklu lekcji jest wtedy cytat z utworu Stojana Michajłowskiego (bułgarskiego konserwatywnego poety końca XIX i początku XX wieku): „Człowiek nie wybiera obowiązku – tak jak nie wybiera swojego pochodzenia”. Dokonuje się tu rekonstrukcja dziewiętnastowiecznego modelu patriotyzmu. Uczniowie otrzymują pytanie: „Jak dziś odnosimy się do Bułgarów, którzy oddali życie za wolność ojczyzny lub uratowali kogoś od śmierci? Co byś poświęcił na rzecz swoich bliskich?” (Герджикова et al., 2016). Bohaterem pozytywnym zostaje mąż, spełniający swój dług wobec wspólnoty, wierzący w ocalającą siłę miłości (żona nie umiera naprawdę, lecz zostaje zbawiona) oraz przeżywający żałobę po śmierci żony. Struna występuje tu jako wzorowa matka i żona postawiona w obliczu próby; wprost określona jest jako ideał Bułgarki.

Siła ducha czyni drobną kobietę silniejszą niż mężczyzn. Nawet kiedy widzi, co ją czeka, nie pokazuje słabości, nie obwinia, nie skarży się, jedynie myśli o swoim dziecku – ostatnie słowa mówią o jej ofierze jako matki (Протохристова et al., 2019, s. 81; tłum. SS).

Dwaj pozostali bracia stanowią przykład negatywny: kłamią, nie dotrzymują słowa oraz mają lekceważący stosunek do pracy⁴⁶. Po przepisaniu do zeszytu wybranego, najbardziej okrutnego (sic!) zdaniem uczniów fragmentu, są oni proszeni o napisanie w pięciu zdaniach, na czym polega to okrucieństwo. Mają przy tym do dyspozycji interpretacyjne kotwice w postaci słów: wierność, cierpienie, rozstanie, miłość macierzyńska, ofiara, płacz i prośba (Герджикова et al., 2016).

Najrzadziej obecne w podręcznikach są alternatywne rozwiązania fabularne. Uczniowie dostają wówczas propozycję zmiany zakończenia w taki sposób, aby zapanowała sprawiedliwość lub rozwiązane zostały problemy budowlane. Możliwe wersje operują perswazją, towarzyszą im pytania konkretyzujące: „Jak się czujecie, kiedy ktoś nie dotrzyma

⁴⁶ W podręcznikach właściwie nie ma analizy postaw starszych braci. Jej interpretację podaje jednak (znajdujące się poza podstawą programową) omówienie dla uczniów. A może dwaj starsi bracia – piszą autorzy - sam rytuał zamurowania żywego człowieka uważają za bezsensowny i barbarzyński gest? Postawa taka może być zdaniem autorów oznaką przejścia od ofiary z człowieka do ofiary symbolicznej. Ale nie do końca – bowiem ochoczo zamurują żonę najmłodszego brata, a zatem wierzą w skuteczność i największą siłę sprawczą ofiary z człowieka. Autorzy zwracają też uwagę na ostatnie słowa Struny: nie są skierowane do męża, lecz do braci, co wskazuje na żal do męża z powodu bycia zdradzoną. (Радев et al., 1993, ss. 7–10).

danej wam obietnicy? Dlaczego czujecie się w taki sposób? Jakie macie obowiązki? A jakie są obowiązki dorosłych?” To one sugerują istotność zobowiązania jednostki wobec wspólnoty (Протохристова et al., 2019).

„Wcielanie się” w postaci polega na głośnym czytaniu z podziałem na role, rysowaniu miejsca akcji i kolejnych epizodów, wykonaniu dekoracji do bezsłownej inscenizacji utworu (Петрова & Василева, 2017, ss. 40–42). Polecenia z podręczników zachęcają uczniów do tego, by się „wczuli” w sytuację bohaterów. Stosowany jest efekt zaskoczenia: uczniowie otrzymują z boku tekstu „dymki” z pytaniami zadawanymi na bieżąco w trakcie pierwszej lektury. Na przykład, kiedy najmłodszy brat widzi żonę, która przyszła na budowę i zaczyna płakać, pytanie na marginesie brzmi: „Jakie miałeś oczekiwania co do fabuły? Dlaczego?” Kiedy wybrzmiewają słowa męża, że pierścień upadł mu w fundamenty, autorzy pytają: „Czy ten fragment jest dla ciebie niespodzianką? Jak byś postąpił w tym momencie, będąc na miejscu męża Struny? Jaką radę byś mu dał? Dlaczego?” I po zakończeniu utworu: „Czy zakończenie utworu pokrywa się z twoim oczekiwaniem? Co w tekście jest dobre? A co złe? Dlaczego?” (Протохристова, 2019, s. 82). Pytania „z zaskoczenia” wytwarzają szczególną sytuację: uczniowie zostają wrzuceni w świat przedstawiony, a ich nabywana na bieżąco wiedza dopełnia się w trakcie lektury. W finale uczniowie mają postawić się na miejscu męża Struny, a jest to jedyna postać, którą cechuje sprawczość.

Badanie wpisów w mediach społecznościowych na stronach szkół podstawowych i lokalnych domów kultury pozwoliło stwierdzić, że pieśń o zamurowanej często jest wystawiana w teatrach szkolnych z udziałem uczniów. W większości są to spektakle z żywymi aktorami, dużo rzadziej z kukiełkami czy marionetkami. Aktorami są dzieci pierwszych klas szkół podstawowych, a pretekstem do inscenizacji zajęcia szkolne. Spektakle są wystawiane również w wyższych klasach szkoły podstawowej, czego przykładem jest kukiełkowy teatr ze wsi Boljarcy, przygotowany przez uczniów klasy 7B w marcu 2022 roku z okazji tygodnia poezji.

Autorzy fotorelacji ze spektakli chętnie utrwalają w oddzielnych kadrach moment zamurowania⁴⁷, kiedy to majstrowie powoli i metodycznie układają cegły wokół ciała Struny. Podpisy pod zdjęciami nie rozwijają tematu, mają charakter informacyjny. Z fotografii można wywnioskować nie tylko to, że pieśń o zamurowanej jest częstym tematem szkolnych przedstawień (reżyserowanych przez nauczycieli literatury), ale że wizualne reprezentacje pochodzą z małych miejscowości i wsi, gdzie spektakle odbywają się często w otwartej przestrzeni. Scenerią staje się wtedy sama przyroda (złocze góry, las), następuje swoista

⁴⁷ Zob. <https://bit.ly/3XWCfN4>; https://www.facebook.com/profile.php?id=100063650975142&locale=bg_BG; <https://www.facebook.com/photo/?fbid=708673810166976&set=pcb.708674143500276> (dostęp 09.11.2025).

naturalizacja samej pieśni, jej stopienie z realną, codziennie doświadczaną lokalną przestrzenią. Czasem, jak w przypadku spektaklu we wsi Gjowren w obwodzie smoljanskim, inscenizacje są bezpośrednio związane z miejscem powstania wariantu pieśni, a sami aktorzy dziecięcy występują w czarno-biało-czerwonych strojach ludowych, charakterystycznych dla regionu Rodopów. Tego typu inicjatywy mają dodatkowe znaczenie lokalne, zasilają pamięć zbiorową. Również w samych szkołach

Popularność teatralizacji pieśni *Trzej bracia budowali twierdzę* w bułgarskim programie edukacji można tłumaczyć żywotnością samego folkloru w życiu szkół bułgarskich (zespoły muzyczne, taneczne itd.). Jednak fakt, że większość reprezentacji wizualnych w Internecie pochodzi z obszarów wiejskich pozwala twierdzić, że tam owe inicjatywy stanowią szczególnie istotny element ścieżki edukacyjnej oraz element integrujący lokalne środowiska. W postaci wcielają się dzieci, ale widownią są dorośli: rodzice i wspólnota szkolna. Te oddolne inicjatywy szkolne w małych miejscowościach to rzeczywistość równoległa względem wspomnianych tu wcześniej medialnych dyskusji z udziałem dziennikarzy, psychiatrów i rodziców o wyższym kapitale społecznym i kulturowym, pochodzących głównie z największych ośrodków miejskich. O ile w pierwszym wypadku pieśń jest rewitalizowana przez coraz to nowe praktyki performatywne, w drugim uznawana jest za szkodliwą społecznie, destrukcyjnie wpływającą na psychikę dzieci, a w dalszym rzędzie, również na kondycję społeczeństwa, edukowanego na utworach propagujących barbarzyńską przemoc, wstydliwą w kontekście przynależności Bułgarii do struktur europejskich.

Jak to mogło wyglądać? Wizualizacje zamurowania w podręcznikach

Ilustrowane podręczniki do literatury bułgarskiej dla wyższych roczników szkoły podstawowej to stosunkowo nowa praktyka. Jediną ilustracją, na jaką natknęłam się w podręcznikach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, bezpośrednio nawiązującą do motywu zamurowania, jest scena obrazująca lot Manola ku niebu i pozostawiającego na ziemi osłupiałych dostojników osmańskich oraz meczet, który sam zbudował (il. 35) (KOTOBA & MATEEBA, 1981; KOTOBA & MATEEBA, 1984). Przy czym barwna wizualna kompozycja towarzyszy w podręczniku nie tekstowi pieśni, lecz wspomnianemu wcześniej poematowi Asena Razcwetnikowa. Sylwetka Manola nie tylko została tu zindywidualizowana w porównaniu z resztą postaci, poprzez frontalne ujęcie twarzy, ale jest też największa i najbardziej wyeksponowana na oddzielnej stronie książki i czystym tle. W lewym dolnym rogu czterej osmańscy dostojnicy na koniach zadzierają głowy do góry, patrząc na Manola. Ich twarze pozostają niewidoczne – wyróżniają

się turbany, podkreślające kulturową i religijną odmienność od Manola, który ukazany jest również znacząco w stroju ludowym. Obraz świata „na dole” uzupełnia mały, przypominający dziecięcą zabawkę meczet (mniejszy niż sylwetka Manola), znajdujący się na pagórku, obok którego rosną dwa rachityczne drzewa. Podczas gdy Manol pokazany jest na białym tle, osmański świat zawiera wiele detali, sprawiających wrażenie natłoku i chaosu. Ilustracje w podręczniku wzmacniają nacjonalistyczny, otwarcie perswazyjny przekaz, obecny w pytaniach do uczniów, a przy okazji podszyty manichejskim dualizmem: Manol zostawia zły świat ziemskiej materii, wyrzeka się go i wlatuje ku wysokościami.



Il. 35. Ilustracja z podręcznika-czytanki dla szkół średnich do poematu Asena Razcvetnikowa *Mistrz Manol*.
Źródło: И Котова, & Н. Матеева, *Литература. Учебник-хрестоматия за 6 клас на единното средно политехническо училище*. Народна просвета, 1981.

Co ciekawe, wybrane do podręcznika ilustracje skupiają się na obrazach męskości. Dramat rozgrywa się tam między mężczyznami: sułtanem i Manolem. W połowie lat osiemdziesiątych służyło to umocnieniu narodocentrycznych postaw w Bułgarii, gdzie trwały prześladowania mniejszości muzułmańskiej i przemocą realizowano zmianę imion i nazwisk Turków, Romów oraz Pomaków na bułgarsko brzmiące (tzw. proces odrodzeniowy). W sposobie formułowania przekazu wizualnego i tekstowego w podręcznikach znaczenie miały również działania związane z jubileuszem 1300 lat Bułgarii w 1981 roku, któremu towarzyszył festiwal narodowej dumy i instrumentalizacja tradycji w imię doraźnych celów ideologicznych.

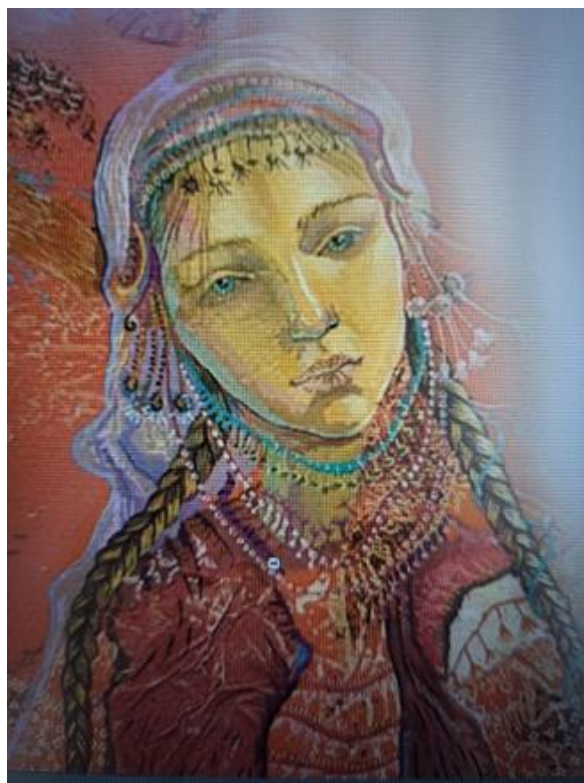
Wydane po 2015 roku podręczniki bułgarskie w większym stopniu wykorzystują materiał wizualny. W bloku edukacyjnym, w którym znajduje się pieśń *Trzej bracia budowali twierdzę*, oprócz prac plastycznych zamieszczono fotografie artefaktów związanych z legendą, zwłaszcza mostów i pomników: pomnik Strumy i Kadin most we wsi Newestino, tzw. Diabelski Most na rzece Ardzie, czesznę i pomnik Gergany w Charmanli (Божилов & Бунева, 2020, ss. 80–82). W części współczesnych podręczników podkreślany jest fakt, że pieśń należy do wspólnego dziedzictwa kultur również pozaeuropejskich, ale w warstwie wizualnej wykorzystuje się materiał z Półwyspu Bałkańskiego, np. fotografię płaskorzeźby w twierdzy Rozafy w Szkodrze (Божилов & Бунева, 2020, s. 82).



Il. 36. Struma żegna się z synem. Podręcznik literatury dla klas piątych wydawnictwa „Bulwest” z 2016 roku. Autor projektu graficznego: Ивац Иванов Христов. Autor ilustracji: Николай Лазаров Цачев. Źródło: Герджикова, М.; Попова, О.; Кръстева, И. (2016) *Литература 5. клас*. Булвест. s. 4.

Autorzy prac plastycznych skupiają się na portretowaniu Strumy samej (il. 37) lub z dzieckiem na ręku (il. 36). Ukazana w trakcie zamurowania, pogrążona w smutku, patrzy w dal, ale nie w kierunku czytelnika – tak jakby patrzyła na dziecko, znajdujące się poza kadrem (Герджикова et al., 2016). Można zatem odczytać to jako scenę pożegnania matki z dzieckiem; towarzyszy jej jednak nie tragizm, lecz melancholia, mimo że bohaterka jest dosłownie opasana murem, który za chwilę się zamknie. Łuki fundamentów budowli i łagodne miękkie kolory łagodzą wydrżwięk tej sceny. Obręcz wokół ciała i muru unieruchamia kobietę. Utkwiony w

dali wzrok Strumy to cecha charakterystyczna wielu przedstawień: autorzy eksponują twarz, czyniąc jej *punctum* oczy, pełne smutku, ale też zadumy (Петрова & Василева, 2017, s. 40).



Il. 37. Portret Strumy w podręczniku dla klas piątych wydawnictwa „Daniela Ubenowa” z 2017 roku. Autorka: Daniela Zekina. Źródło: Петрова, Ц., Василева, Л. (2017). *Литература 5 клас. Учебник за общообразователна подготовка*. Даниела Убенова. s. 40.

Na większości ilustracji przemoc jest neutralizowana przez skupienie na postaci i twarzy Strumy, uchwyconej w momencie, kiedy już wie, co ją za chwilę czeka. Niewidzialny pozostaje sam akt kolektywnej przemocy. Przesunięcie akcentu na postać Strumy w materiałach wizualnych modyfikuje interpretację pieśni o zamurowanej: utwór staje się opowieścią o indywidualnym dramacie bohaterki, złożonej w ofierze przez wspólnotę, ale nie jest opowieścią o tej ostatniej.

Analiza funkcji pieśni o zamurowanej w podręcznikach szkolnych dowiodła, że od lat siedemdziesiątych do czasów współczesnych podręcznikowe interpretacje pieśni *Trzej bracia budowali twierdzę* są stałym elementem programu nauczania w blokach poświęconych folklorowi. Po 1989 roku nie usunięto tej pieśni z programu nauczania, lecz w niektórych z nich zmieniono sposoby interpretowania tego utworu, nadal jednak na nie negujące zasadności ofiary zakładzinowej. Narracje podręcznikowe pokazały, że edukacja jest przestrzenią normalizacji przemocy wobec kobiet i utrwalania nierówności płci. Osadzone w męskich opowieściach kulturowych kobiety są postaciami pomocniczymi, stabilizującymi męski świat,

ale nieposiadającymi własnego głosu ani sprawczości. Ofiara złożona z kobiety w wielu przypadkach określona jest jako słuszna i wzniosła, a pokorne przyjęcie śmierci oczywiste lub wręcz pożądane.

Narracja męskocentryczna zostaje w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wpisana w nacjonalistyczną politykę państwa, wyostrażającą antagonizmy na tle etnicznym i mającą paternalistyczny wydźwięk w projektowaniu ról płciowych. Propagowany w ten sposób nacjonalizm etniczny definiuje kulturę narodową jako gęstą, obejmującą niemal wszystkie sfery życia społecznego. Tak zdefiniowana wspólnota narodowa ma charakter ekskluzywny (Burszta et al., 2019, s. 47). W najnowszych podręcznikach nacjonalistyczny aspekt interpretacji legendy zostaje złagodzony, ale trwa w postulatach poświęcenia się na rzecz ojczyzny. Niezmiennie od półwiecza pieśń o zamurowanej pozostaje inspiracją dla działań performatywnych z udziałem uczniów szkół podstawowych. Spektakle współczesne stanowią niewpisaną do podstawy programowej inicjatywę szkół, są zatem dobrowolnym efektem aktywności amatorskich grup klasowych, kółek teatralnych, nauczycieli i rodziców.

Zjawiska i praktyki społeczne wynikające z obecności pieśni *Trzej bracia budowali twierdzę* w programie szkół podstawowych można czytać przez pryzmat kategorii afektu. Powołując się na koncepcję Charlesa Altieri, Mieke Bal definiuje afekt jako zakres stanów mentalnych, w których aktywność ze strony agenta nie może być odpowiednio ujęta ani w znaczeniu wrażenia zmysłowego, ani jako przekonania, ale wymaga raczej zwrócenia uwagi na to, jaką dana osoba zaproponuje ekspresję tych stanów (Bal, 2015, s. 43). W ramach afektów wyróżnia się emocje: odnoszą się one do konstrukcji postaw, zwykle ustanawiają jednostkową przyczynę i w ten sposób sytuują agenta wewnątrz narracji (Bal, 2015, s. 43). W tym sensie dyskusja medialna na temat zasadności umieszczania pieśni o zamurowaniu w podręcznikach szkolnych wydaje się przede wszystkim historią emocjonalną. Z jednej strony znajdują się tu głosy o szkodliwości ballady jako wstydliwego anachronizmu, ale też reliktu ideologicznego dziedzictwa sprzed 1989 roku, propagującego zdaniem dyskutantów kolektywną przemoc. Z drugiej strony, w dyskusji medialnej dają o sobie znać emocje obrońców, głoszące potrzebę zachowania pieśni jako elementu tradycji w zglobalizowanym świecie. Emocjonalną historię formują też polecenia w podręcznikach szkolnych, które ogniskują się wokół konkretnych postaci i ich ról w spektaklu społecznym, konkretyzując w ten sposób wątek winy, odpowiedzialności, ofiary, poświęcenia itd.

Afektem, który zdaniem Bal posiada szczególnie dużą efektywność jest nastrój. W przypadku nastroju poczucie podmiotowości zostaje rozproszone, a wrażenie wyłania się w nieokreślonej atmosferze, przenikającej scenę lub sytuację. Neutralność tonu pozostawia

miejsce do inwazji ciała ustępującego przed afektywnie rozproszonym znaczeniem podmiotowości, a rozbieżność między nastrojem a wydarzeniami wywołuje efekt inwazji na afektywne zdolności widza – pisze Bal (Bal, 2015, ss. 44–45). Właśnie nastrój, nie emocje, jest afektem towarzyszącym performatywnym działaniom szkolnych inicjatyw wokół pieśni o zamurowanej. Neutralność spektakli, w których recytacji uczniów towarzyszy układanie cegieł wokół ciała koleżanki z klasy, czemu przygląda się dorosła widownia (nauczyciele i rodzice) – powoduje poprzez dysonans treści i jej neutralnej tonacji nastrój niepokoju – a to z kolei wytwarza potencjał interpretacyjny, dający się bliżej zbadać poprzez praktyki badań terenowych.

Brak krzyżowania się dyskursów oraz praktyk skupionych wokół obecności pieśni o zamurowanej w podręcznikach wynika z tego, że przedstawiciele poszczególnych stanowisk często funkcjonują w odrębnych obiegach informacji. Ich uczestników łączy jednak brak obojętności na pieśń ze Smoljan – angażuje ich ona afektywnie, uruchamiając skojarzenia, analogie, porównania i metafory, świadczące, że pieśń ta stanowi żywy topos kultury bułgarskiej.

PODSUMOWANIE

W kulturze bułgarskiej, w ramach zmieniających się nurtów artystycznych i literackich doby nowoczesności wielorakie i liczne rewitalizacje ludowego toposu wmurowanej kobiety można porządkować wedle wielorakich kryteriów. Dla potrzeb tego opracowania wybrałyśmy kryteria typologiczne odnoszące się do bohaterki jako nie-matki, karmicielki, postaci anihilowanej. Jako osobną grupę tekstów wyodrębniłyśmy podręczniki szkolne i materiały edukacyjne, które dają syntetyczne opracowania toposu, uwzględniające wszystkie te warianty, czemu z reguły towarzyszy puryfikacja tekstów folkloru. Wszystkie te cztery grupy tekstów kultury nazwałyśmy modułami, które wydają się powiązane z różnymi właściwymi sobie modalnościami, stosowanymi środkami literackiej, artystycznej, szkolnej perswazji.

W trzech rozdziałach „Moduł podstawowy. Nie-matka. Wersja kanoniczna”, „Moduł podstawowy. Nie-matka. Wersja modernistyczna i jej późne kontynuacje” oraz „Moduł Podstawowy. Nie-Matka. Wersja subwersywna” przeprowadzona analiza pozwoliła stwierdzić, iż w literaturze i sztuce bułgarskiej topos wmurowania narzeczonej lub jej cienia wyzwalał u twórców największy potencjał kreatorski i wchodził w korelację z konceptami idealnej „wiecznej” kobiecości, uosabianej przez dziewicze strażniczki cerkiewno-ludowego świata, męczennice, modernistyczne kapłanki i muzy. Niosły one wartości, postrzegane jako

duchowe spoiwo narodu, wiary, sztuki, a w ujęciach bardziej nonkonformistycznych – jako humiczna podstawa świata. W prozie i sztuce wielu pisarek i artystek XX i XXI wieku topos (wiążany z kobiecą autodestrukcją) służył krytyce mechanizmów przemocy patriarchalnej.

W części „Moduł drugi. Karmicielka” mowa jest o tekstach kultury aktualizujących najbardziej przejmujący ludowy topos wmurowania karmicielki (także *in spe*). Narracjom skonstruowanym wokół tak sprofilowanej bohaterki patronuje respekt dla przekraczającej śmierć macierzyńskiej lub paramacierzyńskiej troski o dziecko. A wówczas kobieta jest tą, której afordancja predestynuje do użycia jej w charakterze spoiwa, organicznej tkanki łącznej, dającej siłę życia nawet kamieniom. W tego rodzaju opowieściach pojawiają się motywy transsubstancjacji, w wyniku której pokarm wmurowanej przemienia się w leczniczą substancję, stawianą także współcześnie w centrum wspólnotowych lokalnych praktyk leczniczych. Utwory literackie i artystyczne zorientowane na kult macierzyństwa i – szerzej – karmicielsko-uzdrowieńczej misji kobiety, stają się sferą translacji archaicznych wyobrażeń na język heterodoksyjnie rozumianych konceptów światopoglądowych.

W rozdziale „Moduł trzeci. Anihilowana” analizie poddane zostały teksty kultury, w których postać wmurowanej kobiety została zmarginalizowana, a bohaterem narracji literackich lub dzieł artystycznych stał się artysta, kreator nowych światów, przedkładający interes wspólnoty (lokalnej, narodowej, klasowej) nad interes osobisty. Anihilacja postaci bohaterki w wymiarze ideologicznym idzie wtedy w parze ze stylizacją Manola na aktywnego uczestnika niegasnącego antagonizmu bułgarsko-tureckiego, czy proletariusza rywalizującego o miano przodownika pracy, ale też wygodnickiego beneficjenta jej pracy. Udział kobiet-ofiar w tych bataliach sprowadzany jest z reguły do śladów obecności w detalach męzowskiego dzieła. Tego rodzaju fałszywemu liryzmowi ideologów przeciwstawiają się pisarze, filmowcy, artyści szukający uniwersalnego przesłania motywu i demaskujący strukturę władzy w relacjach między płciami kulturowymi. Z reguły konstatacje te nie mają jednak charakteru wywrotowego.

Przedstawiona w rozdziale „Moduł czwarty. W szkolnych murach” analiza podręczników szkolnych dowiodła, że od lat siedemdziesiątych XX wieku pieśń *Trzej bracia budowali twierdzę* pozostaje stałym elementem programu nauczania. Po demokratycznych przemianach 1989 roku zmodyfikowano interpretacje tego utworu, ale nadal nie oznacza to negowania zasadności składania ofiary dla dobra wspólnoty. Pomimo możliwości krytycznego podejścia do pieśni o wmurowaniu kobiety, na gruncie pedagogiki szkolnej pozostaje ona trwałym elementem procesu normatywizacji przemocy wobec kobiet i utrwalania nierówności płci.

BIBLIOGRAFIA

- (b.a.) (1908). (brak tytułu), *Педагогически преглед*, кн. 3.
- (b.a.) (1909). (brak tytułu), *Демократически преглед*, кн. 2.
- (b.a.) (2022). Пространства на сенките. Изложба на Капка Кънева. *Съюз на българските художници* <https://sbh.bg/bg/izlojben-kalendar-izlojbi/prostranstva-na-senkite-izlojba-na-kapka-kyneva/8/1103>
- Adamiak, E. (1999). Macierzyństwo Boga i Maryi w teologii feministycznej. *Salvatoris Mater* 1(1), 256–271.
- Agamben, G. (2006). *Profanacje* (M. Kwaterko, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Agoston-Nikolova, E. (1994). *Immured women. Representations of family relationship in Balkan Slavic oral narrative poetry*. University of Groningen.
- Améry, J. (2007). *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja. Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci* (B. Baran, Tłum.). Czytelnik.
- Arasse, D. (2012). *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów* (A. Arno, Tłum.). DodoEditor.
- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (A. Kryczyńska-Pham, Tłum.). WUW.
- Badinter, E. (2013). *Konflikt: kobieta i matka* (J. Jedliński, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bal, M. (2015). Afekt jako siła kulturowa (A. Turczyn, Tłum.). W E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, & R. Nycz (Red.), *Historie afektywne i polityki pamięci* (ss. 33-46). Instytut Badań Literackich PAN.
- Bartmiński, J. (Red.). (1999). *Słownik stereotypów i symboli ludowych. Tom I: Kosmos*. Wydawnictwo UMCS.
- de Beauvoir, S. (2019). *Druga płeć* (G. Mycielska & M. Leśniewska, Tłum.). Czarna Owca.
- Bielik-Robson, A., & Stroiński, M. (2009). Jeśli nie życie, to co? *ArtPapier*, 5(125). <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=79&artykul=1827>
- Bird-David, N. (1999). “Animism” revisited: Personhood, environment, and relational epistemology. *Current Anthropology*, 40(1), 67–91.
- Böhme, H. (2012). *Fetyszym i kultura* (M. Falkowski, Tłum.). PWN.
- Bourdieu, P. (2004). *Męska dominacja* (L. Kopciewicz, Tłum.). Oficyna Naukowa.
- Brach-Czaina, J. (2018) *Szczeliny istnienia. Dowody na istnienie*
- Braidotti, R. (2009). *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym* (A. Derra, Tłum.). Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- De Bruyn, D. (2007). The problem of autotematyzm in Polish literary criticism, or how to immobilize a perpetuum mobile of nothingness. W *Faces of Post-Communism: Central and Eastern Europe’s Social, Political and Cultural Experiences* (ss. 195–209). Peter Lang.
- Brzozowska, Z. A. (2015). *Sofia – upersonifikowana Mądrość Boża. Dzieje wyobrażeń w kręgu kultury bizantyjsko-słowiańskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Buchowski, M. (1986). *Magia*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

- Burszta, W., Dobrosielski, P., Jaskułowski, K., Majbroda, K., Majewski, P., & Rauszer, M. (2019). *Naród w szkole. Historia i nacjonalizm w polskiej edukacji szkolnej*. Wydawnictwo Naukowe SWPS & Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Cameron, A. (1978). The Theotokos in sixth-century Constantinople: A city finds its symbol. *Journal of Theological Studies*, 29. 79–108.
- Ciesielska, I. (2020). Autentyczny folklor bułgarski. W G. Szwat-Gyłybowa, D. Gil, & L. Miodyński (Red.), *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach XVIII–XXI wiek* (Vol. 10, Hasła Podporządkowane, ss. 21–23). Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk & Fundacja Slawistyczna. [e-book] <https://hdl.handle.net/20.500.12528/1521> (Accessed 08.05.2021).
- Cixous, H. (1993). *Śmiech Meduzy* (A. Nasiłowska, Tłum.). *Teksty Drugie*, 4/5/6, 47–166.
- Dąbek-Wirgowa, T. (1973). *Penczo Sławejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo*. Ossolineum.
- Dąbek-Wirgowa, T. (1980). *Historia literatury bułgarskiej. Zarys*. Ossolineum.
- Dąbrowski, K. (2019). *Dezintegracja pozytywna*. PIW.
- Dimowa, T. (2008). *Matki* (H. Karpińska, Tłum.). PIW.
- Domańska, E. (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. PWN.
- Domańska, E. (2016). Semiofory i pneumatofory w perspektywie biohumanistycznej (przypadek korzeni oddechowych cypryśnika błotnego). W A. Kołakowski, A. Mencwel, J. Migasiński, P. Rodak, & M. Szpakowska (Red.), *Wśród ludzi, rzeczy i znaków. Krzysztofowi Pomianowi w darze* (ss. 347–363). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Doroszewski, W. (Red.). (1963). 'Niewiasta'. W *Słownik języka polskiego* (Vol. 5). <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/niewiasta/>. Accessed 26 September 2024.
- Douglas, M. (2007). *Czystość i zmaza* (M. Bucholc, Tłum.). PIW.
- Douglas, M. (2004). *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii* (E. Dżurak, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Drzewiecka, E. (2009). Podróż Matki Bożej na Athos w bułgarskiej pieśni ludowej. W M. Kuczyńska (Red.), *Święta Góra Athos w kulturze Europy. Europa w kulturze Athosu* (ss. 282–289). Wydawnictwo UAM.
- Dundes, A. (Red.). (1996). *The Walled-up Wife. A Casebook*. The University of Wisconsin Press.
- Dymczyk, R. (2017). *Kobiety Świętej Góry Athos. Nieobecna obecność – prologomena*. PHSI UAM.
- Eliade, M. (1996). Master Manole and the Monastery of Argeș. W A. Dundes (Red.), *The Walled-up Wife. A Casebook* (ss. 71–94). The University of Wisconsin Press.
- Engelking, A. (2010). *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej.
- Evdokimov, P. (1991). *Kobieta i zbawienie świata* (E. Wolicka, Tłum.). W Drodze.
- Evdokimov, P. (1964). *Prawosławie* (J. Klinger, Tłum.). Warszawa.
- Florenski, P. (2009). List Dziesiąty: Sofía. W *Filar i podpora prawdy. Próba teodycei prawosławnej w dwunastu listach* (J. Chmielewski, Tłum., ss. 257–310). Wydawnictwo KR.
- Franz von, M.-L. (2015). *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii* (M. Kalinowska, Tłum.). Zys i S-ka.
- Friedan, B. (2012). *Mistyka kobiecości* (A. Grzybek, Tłum.). Wydawnictwo Czarna Owca.

- Gennep van, A. (2006). *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii* (B. Biały, Tłum.). PIW.
- Gély-Ghedira, V. (1998). *Le Lait de la Mort. La ballade de l'emmurée et sa fortune littéraire. Anthologie et études réunies par Véronique Gély-Ghedira*. Clermont-Ferrand : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal.
- Girard, R. (1987). *Kozioł ofiarny* (M. Goszczyńska, Tłum.). Wydawnictwo Łódzkie.
- Gołek Sepetlieva, D. (2011). *Formuły absurdu w twórczości poetyckiej Konstantina Pawłowa*. Wydawnictwo LEXIS.
- Guéorguiéva-Dikranian, N., & Ouzounova, J. (1998). La ballade de l'emmurée vive dans le folklore bulgare. W V. Gély-Ghedira (ed.), *Le Lait de la Mort. La ballade de l'emmurée et sa fortune littéraire. Anthologie et études réunies par Véronique Gély-Ghedira*. (ss. 121–148). Clermont-Ferrand: Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal.
- Harrell, B. B. (1981). Lactation and menstruation in cultural perspective. *American Anthropologist, New Series*, 83(4), 796–823.
- Herzfeld, M. (2007). *Zażyłość kulturowa: Poetyka społeczna w państwie narodowym* (M. Buchowski, Tłum.). WUJ.
- Ilieva, K. (2022). Framing the "Refugee Hunter": Gender and Nationalist Perspectives on Border Vigilance in Bulgaria. *Conflict and Society*, 8 (1), 90–105.
- Janion, M. (1996). *Kobiety i Duch Inności*. Wydawnictwo Sic!
- Jazykova, I. (2007). *Świat ikony* (H. Paprocki, Tłum.). Wydawnictwo Księży Marianów MIC.
- Johannan, Народния театър. "Зидари". Трагедия в 4 действия от П.Ю. Тодоров, "Пряпорец", Подлистник, 1908, бр. 139, с. 2–3.
- Kos, B. (2021). Sz(e)china. W *Polski słownik judaistyczny Delet* [on-line]. Żydowski Instytut Historyczny. <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=14663>
- Kunicki, W. (Red.). (2002). Wprowadzenie. W W. Kunicki (Red.), *Historia o doktorze Faustusie* (ss. 6–93). Wydawnictwo UW.
- Kracik, J. (2002). *Relikwie*. Znak.
- Kristeva, J. (2021). Stabat Mater. W J. Kristeva, *Historie miłosne* (K. J. Jaksender, Tłum.), (ss. 333–372). Wydawnictwo Ostrogi.
- Lemański, J. (2017). Wąż i jego symbolika w Biblii. *Verbum Vitae*, 32, 13–54.
- Levy-Bruhl, L. (1992). *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych* (B. Szwarcman-Czarnota, Tłum.). PWN.
- Lombardini, P. (2004). *Filozof i czarownica. Rozum i świat magiczny* (A. Dudzińska-Facca, Tłum.). IFiS PAN.
- Lubańska, M. (2019). *Praktyki lecznicze w prawosławnych monasterach w Bułgarii: Perspektywa antropologii (post)sekularnej*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Łamejko, D. (2003). Macierzyństwo jako wartość filozoficzna i moralna. *Etyka*, 36, 193–208.
- Marinova, M. (2015). Bulgarian Women Write the New European Subject: Emilia Dvorianova's *Zemnite Gradini na Bogoroditsa* as a Response to Julia Kristeva's Crisis of the European Subject. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 34(2), 379–400.
- Marin, L. (2011). *O przedstawieniu* (P. Pieniążek, Tłum.). Słowo / Obraz Terytoria.

- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11–40.
- McDermott, M. (1978). *Freedom or Death: The Life of Gotsé Delchev*. The Journeyman Press.
- Merz, J., & Merz, S. (2017). Occupying the ontological penumbra: Towards a postsecular and theologically minded anthropology. *Religions*, 8(5).
<https://doi.org/10.3390/rel8050080>
- Michna, N. A. (2014). O kobietach i matkach: Elisabeth Badinter o kryzysie kobiecej tożsamości. *Kwartalnik Filozoficzny*, 42(3), 133–154.
- Milkova, S. (2005). Walled-in Wives, Dragon's Brides, and Wild Fairies: Women in the Bulgarian Folk Tradition. Retrieved from
www.yumpu.com/en/document/view/35207597/women-in-the-bulgarian-folk-tradition
- Naumow, A. (2009). Pani Athosu i Jej ruskie włosci. W M. Kuczyńska (Red.), *Święta Góra Athos w kulturze Europy: Europa w kulturze Athosu* (ss. 21–30). Wydawnictwo UAM.
- di Nola, A. M. (2006). *Triumf śmierci: Antropologia żałoby* (J. Kornecka et al., Tłum.). Universitas.
- Nowicki, F. (2016). Samodyscyplina i wszechstronność: Człowiek komunistyczny w ujęciu Lenina. *Praktyka Teoretyczna*, 20(2), 143–180.
- Onasch, K., & Schnieper, A. (2002). *Ikony: Fakty i legendy* (Z. Szanter & M. Smoliński, Tłum.). Arkady.
- Ogden, B. H. (2019). Między literaturą a psychoanalizą: O traceniu, myśleniu i śnieniu. (D. Golec & Z. Jusińska, Tłum.). Oficyna Ingenium.
- Paprocki, H. (2012). *Zarys prawosławnej nauki o Duchu Świętym*. Retrieved from
<https://uwb.edu.pl/Elpis/Paprocki.pdf>
- Parpulova-Gribble, L. (1996). The Ballad of the Walled-Up Wife: Its Structure and Semantics. W A. Dundes (Red.), *The Walled-Up Wife: A Casebook* (ss. 169–184). University of Wisconsin Press.
- Pawłow, K. (1985). Bułgarsko-Babiloński wiersz. W W. Medyńska (Red.), *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej* (ss. 147–148). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Phoenix, V. (2009). Open stage. *Frieze*. Retrieved March 7, 2025, from
<https://www.frieze.com/article/open-stage>
- Pleśu, A. (2019). *Minima moralia: Elementy etyki odstępstwa* (A. Zawadzki, Tłum.). Universitas.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (1975). Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. *Wydawnictwo Literackie*.
- Quispel, G. (1988). *Gnoza* (B. Kita, Tłum.). Wydawnictwo PAX.
- Rogowska-Stangret, M. (2021). *Być ze świata: Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*. Słowo. Obraz. Terytoria.
- Rogosińska, R. (2009). *Ikona w sztuce XX wieku*. WAM.
- Roudinesco, E. (2009). *Nasza mroczna strona: Z dziejów perwersji* (B. Baran, Tłum.). Czytelnik.
- Sandauer, A. (1968). *Samobójstwo Mitrydadesa*. Czytelnik.
- Scholem, G. (2020). *Kabała i jej symbolika* (R. Wojnakowski, Tłum.). Aletheia.
- Simmel, G. (2006). *Most i drzwi* (M. Łukasiewicz, Tłum.). Oficyna Naukowa.

- Siedlecka, S. (2025). Contemporary Audio-visual Interpretations of the Topos of the Walled-Up Wife. *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, Female Trajectory in Film and Media (w druku).
- Szary-Matywiecka, E. (1992). Autotematyzm. W A. Brodzka (Red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szczepański, S. (2010). Kamień i skała w mitologii, wierzeniach i obyczajowości ludów indoeuropejskich. W R. Klimek & S. Szczepański (Red.), *Kamienie w historii, kulturze i religii* (ss. 23–45). Wydawnictwo Robert Klimek.
- Szwat-Gyłybowa, G. (2022). The Dead Female Body and Necropolitics: The Topos of a Walled-Up Woman in Bulgarian Modernist Plays. *Slavia Meridionalis*, 22, 45–64.
- Szwat-Gyłybowa, G. (2020). Преход (Bułgaria). W G. Szwat-Gyłybowa, D. Gil, & L. Miodyński (Red.), *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach, XVIII–XXI wiek* (Vol. 10, ss. 278–280). SOW.
- Szwat-Gyłybowa, G. (2017). Zamurowana niewiasta, Odyseusz i Bułgarska Wielkanoc: Tonczo Żeczew w poszukiwaniu mitu konserwatywnego. *Slavia Meridionalis*, 17, 137–158. <https://doi.org/10.11649/sm.1368>
- Szwat-Gyłybowa, G. (2008). O szczególnym przypadku przemilczenia w relacjach Bułgara z Europą. W J. Goszczyńska & G. Szwat-Gyłybowa (Red.), *Przemilczenia w relacjach międzykulturowych* (ss. 271–284). SOW.
- Szwat-Gyłybowa, G. (Red.). (2011). *Leksykon bułgarskiej tradycji kulturowej*. SOW.
- Talbot, A.-M. (1996). Women and Mt Athos. W A. Bryer & M. Cunningham (Red.), *Mount Athos and Byzantine Monasticism: Papers from the Twenty-eighth Spring Symposium of Byzantine Studies* (ss. 72–89). Aldershot.
- Taylor, C. (2007). *A Secular Age*. Belknap Press.
- Thomas, L.-V. (1991). *Trup: Od biologii do antropologii* (K. Kocjan, Tłum.). Wydawnictwo Łódzkie.
- Tombiah, S. J. (2007). Magia, nauka, religia a zakres racjonalności (B. Hlebowicz, Tłum.). WUJ.
- Trajkowa, E. (2009). Pisarstwo kobiece – wyzwania i ograniczenia: Obserwacje na materiale powieści Marii Stankowej. W *Napisać kobietę... (Dyskusje bułgarsko-polskie w latach transformacji)* (ss. 198–202). Ośrodek Wydawniczy „Bojan Penew”.
- Turner, V. (2010). *Proces rytualny: Struktura i antystruktura* (E. Dżurak, Tłum.). PIW.
- Tuziak, B. (2010). Autorytet jako zjawisko społeczne: Wymiar lokalny. *Studia Socjologiczne*, 197(2), 53–88.
- Wakarelski, Ch. (1965). *Etnografia Bułgarii*. PTL.
- Walczak, J. (2014). Libretto jako (u)twór: Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki. *Przestrzenie Teorii*, 22, 89–100.
- Warchał, M. (2006). *Autentyczność i nowoczesność: Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*. Universitas.
- Wawrzeniuk, J. (2016). *Magia ochronna Słowian we wczesnym średniowieczu na ziemiach polskich*. WUKSW.
- Wodzick, J. (2011). Krótka historia macierzyństwa w ujęciu feministycznym. *Analiza i Egzystencja*, 16, 91–104.

- Welldon, E. V. (2016). *Matka, madonna, dziwka: Idealizacja i poniżenie macierzyństwa* (D. Golec, Tłum.). Oficyna Ingenium.
- Yourcenar, M. (1988). Pokarm śmierci. W *Opowieści wschodnie* (K. Dolatowska, Tłum.), ss. 24–32. PIW.
- Zajac, M. (2013). *Przestrzeń kobiety w chrześcijańskiej koncepcji Boga: Głosy teologów XX-wiecznych a (kon)teksty feminizmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zawadzki, A. (2010). *Literatura a myśl słaba*. Universitas.
- Żyromski, M., & Skoczylas, J. (2007). *Symbolika kamienia jako element procesu legitymizacji władzy w cywilizacji europejskiej*. WUAM.
- Автобиография на един театър. Изповеди на строителите и вдъхновителите на Благоевградски професионален театър „Никола Вапцаров“*. (1995). Театър „Никола Вапцаров“.
- Аврамов, Д. (2011). *Движението „Родно изкуство“ – естетика и перспективи*. W *Мирогледно-естетически контексти* (ss. 272–317). Издателски център Боян Пенев.
- Ангелов, Г. (1980). *Изворът на Белоногата*. Медицина и Физкултура.
- Ангелов, Б. Театрални бележки. *Демократически преглед*, VI, 1908, кн. 2, ss. 215–221.
- Ангелова, М. (2010). *(Не)Споделената памет на късния социализъм. Движението „Народната памет разказва“ (1983–1989)*. Семарш.
- Анна. (2021) Страх ме е да те погледна. W *Пробуждане между редовете. 30 карти за силата вътре в нас*. А. „Addminimal” Герасомова (Red.). Фондация Emprove. karta do gry.
- Анчев, А. (2011). *Сянката в българската народна балада „Вградена невеста“*. W А. Анчев, *Сянката* (ss. 101–156). Феней.
- Апостолов, З., Петров, З. (1961). *Планово задание. Дело от „Изворът на Белоногата: колекции, документи и писма*, Архив – Златан Петров, архивен номер НА-И-107-1-6.
- Аретов, Н. (1999). България като „нещастна фамилия“. За един основополагащ сюжет в българската национална митология. *Език и литература*, , № 1, 135–145.
- Аретов, Н. (2006). *Национална митология и национална литература. Сюжети изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век*, Издателство „Кралица Маб“.
- Арнаудов, М. (1961). *Митически песни*. W М. Арнаудов (Red.). *Българско народно творчество* (Vol. 4. Митически песни, ss. 5–76). Български Писател.
- Арнаудов, М. (1972). *Вградена невеста*. W *Студии върху българските обреди и легенди*. (ss. 221–460). Издателство на Българската Академия на Науките.
- Атанасов, Т. (2004). *П. Ю. Тодоров*. Електронно издателство LiterNet. <https://litenet.bg/publish10/tatanasov/piutodorov.htm>
- Атанасова, Е. (1993). Баладата „Вградена невеста“ и връзката ѝ с Коледа в българския народен календар. *Academia Litterarum Bulgarica. Thracia*. 10, 169–188.
- Бешлийска, В. (2020). *Глина*, СофтПрес ООД.

Бобевски, Л. (1917). *Гергана. Опера в три действия и една картина. Музика от Маестро Георги Атанасов*. bz

Божилов, В., Бунева, М. (2020). *Литература 5. клас*. ИК Рива.

Божилова, М. (Реж.). (2019). Българска мистерия [spektakl]. НАТФИЗ. <https://natfiz.bg/balgarska-misteriya/>

Бошев, Н. (2000). *Мечтата в дух и материя*. Kultura.bg. 3, 28.01.2000, <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/3515>

Българска мистерия, (2021). <https://www.facebook.com/watch/?v=210128124644251>

Гяурова, Б. (ред.). 2012. *Българската нова вълна*. ЕДНО.

Величков, П. (2019). *Малкият шедьовър на Яна Язова. В Ранни творби. Ана Дюлгерова. Капитан. Последният езичник*. (ред. П. Величков). Издателство „Изток – Запад“. с. 117–120.

Вградена невеста. (2011). В *Български фолклорни мотиви*. (Vol. 2, Балади; Т. Моллов, Red.). LiterNet, 2006–2011. <https://litenet.bg/folklor/motivi-2/vgradena-nevesta/trigrad.htm>

Владимиров, Н. (2007). *Кадин мост*. Кюстендил.

Воденичаров, П. (2004). *България през 70-те години – национализъм, модернизация, еманципация? (Критически дискурсен анализ на тоталитарните политики на паметта)*. В: Вачева А., Ефтимов Й., Чобанов Г. (Red.). *Култура и критика. Ч. IV: Идеологията – начин на употреба (сборник)*. Литернет. https://litenet.bg/publish11/p_vodenicharov/70-te.htm

Врина-Николов, М. (2015). [Когато Словото е свършеният любовник | Портал за култура, изкуство и общество \(kultura.bg\)](#)

Вълков, К.(1989) *Вградена сянка. Лирика. Сатира*, Български писател.

Георгиева, И. (2012). Вградена невеста. Пример за битово християнство. *Българска наука*, 75. <http://nauka.bg/a/вградена-невеста-пример-за-битово-християнство>

Георгиева, И. (2013). *Стопан покровител*. В *Българска народна митология* (ss. 333–347). Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.

Георгиева, И. (2000). *Култът към Богородица в българската народна култура*. В М. Семков (Red.), *Европа и България. Сборник в памет на проф. Х. Гандев*. (ss. 36–53). Университетско издателство "Св. Климент Охридски".

Герджикова, М.; Попова, О.; Кръстева, И. (2016) *Литература 5. клас*. Булвест.

Геров, Н. (1975). *Речник на български език*, ч. 1. А-Д. Български писател.

Гечева, К. М. (1997). *Богомилството: библиография*. Акад. изд. проф. Марин Дринов.

Градев, В. (2007). *Десет писма за градините, приятелството и светостта*. Алтера.

Гяурова, Б. Илиев, В. (Red.) (bd). *Българската нова вълна*. Издател Асен Асенов.

Гюзелев, В. (1981). *Калиакра*. В А. Кузев, В. Гюзелев (Red.), *Български средновековни градове и крепости, т. 1, Градове и крепости по Дунав и Черно море* (ss. 246–271). Книгоиздателство „Георги Бакалов“ – Варна.

Дакова, Б. Л. (2012). *Опозицията център - периферия в романа "Ана Дюлгерова" на Яна Язова, или за нееднозначността на триумфа*, [Литературен вестник : седмично издание. - ISSN 1310-9561](#) (Год. 21, бр. 40, 5–11 дек. 2012, с. 10–11)

Дворянова, Е. (1992). *Естетическата същност на християнството*. СУ.

Дворянова, Е. (2003). *Защо не пиша масова литература? Култура*. 17.01.

- Дворянова, Е. (2006). *Земните градини на Богородица. Роман*. ОБСИДИАН.
- Дечева, В. (2011.02.11). *Разкази за глупост и страдания*. Култура, Брой 5 (2888). [Култура](http://kultura.bg) :: Изборът на "Култура" :: Разкази за глупост и страдания (kultura.bg)
- Динеков, П. (1990). *Български фолклор*. ч. 1. БП.
- Динков, К. (1989). *Харманли. Градът край извора на Белоногата*. Отечествен фронт.
- Димов, Х. (2010). *История на град Харманли от древността до 1989*. Златен змей.
- Димова, Т. (2005). *Майките*. Фондация Развитие.
- Димчева, Р. (2023). *Към историята на българската сатира от втората половина на XX век*. БС-Публишинг.
- Донева, В. (2009). Добрата новина от евангелията, вградена в „харма“ на Петко-Тодоровите „Зидари“. *Научни Трудове на Русенския университет*, 48, 107–113.
- Дженков, С. (2020). *Мими Иванова и Старт - "Вграждане" (1979)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eO3gPbQSZO8> Dostęp: 07 marca 2025.
- Заедно по свещените места на планината Осогово: Пътеводител* (2009). Дийор Принт, Регионален исторически музей Кюстендил.
- Желев, З. (1958). *Там, гдето ромони „Изворът на Белоногата“*. „Отечествен фронт“, 12.04.1958.
- Жечев Т. (1975). *Българският Великден или страстите български*. София.
- Иванов, П. (1875). *Павле Кьопрюсю на Марица, според народното верование*
- Иванова, И. (1990). Петко Тодоров на сцената, *Театър*, кн. 3, ss. 44-46.
- Иванова-Гиргинова, М. (2010). *Блянове по модерна драма (Драматическият проект на Петко Тодоров)*. ИЛ БАН.
- Илиев Б. (1993). *При извора Петте Пръста. Легенди и предания от Лудогорието*. Културно-просветно дружество „Лудогорие“.
- История и легенди за нос Калиакра* (n.d.). <https://bulgarianhistory.org/nos-kaliakra/>
- Йорданова, П. (1975). Вграждане: [Стихотворение], *Пулс*, 12, 3.06.1975, 3.
- Каранов Е. (1884). *Няколко думи за Кадин мост*, 128–134. <https://www.strumski.com/books/%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BD%20%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82.pdf>
- Караийчев, А. (1941). *Росенският каменен мост*. В *Росенският каменен мост* (сс. 9–17). Изд. Хемус.
- Карима, А. (1939). *Яниния извор. Битова драма в три действия и една картина*. Д-р Ж.Маринов.
- Карима, А. (1912). *Майстор Манол. W Разкази на народни мотиви*, София 1917, 70-79. Pierwsze wydanie: „Българска сбирка“, XIX, кн. 8, 9,10. 530–534.
- Кацарова Р., Качулев И., Стоин Е. (Ред.). (1962). *Народни песни от Североизточна България. No 875, с. Светлен, Поповско (околностите на гр. Софлу, сега в Турция*
- Неделчев, М. (Ред.). (2012). *Света Гора Атон: място, единствено в света. Учебно помагало*. Нов български университет.
- Кирова, М. (2008). *Гергана в Огледалния Свят (Петко Славейков, “Изворът на Белоногата”)*. <https://litternet.bg/publish2/mkirova/gergana.htm>
- Кирова, М. (2002). *Текстът-Дворянова или разковаване на женското писане*. <https://slovo.bg/showwork.php3?AuID=109&WorkID=5593&Level=3>

- Кирова М. (Ред.). (2009). *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. Алтера.
- Княжеский, З. (1846). Болгарския поверья. *Журн. Мин. нар. Просвещения*, ЛП, 204–205.
- Колев, Н. (1995). *Българска етнография*. Елпис.
- Колева, В. (2002). *"Изворът на Белоногата" на Петко Р. Славейков и особеностите на ритуалите по посвещението*. <https://liternet.bg/publish/vkoleva/prslaveikov.htm>
- Кортенска, М. (1988). Театрална критика на д-р Кръстев, *Театър*, кн.12, 34–37.
- Котова, И. (1975). *Учебник-христоматия по литература за 6 клас на общообразователните трудово-политехнически училища*. Народна просвета.
- Котова И. (1977). *Учебник-христоматия по литература за 6 клас на общообразователните трудово-политехнически училища*. Народна просвета.
- Котова, И. Матеева, Н. (1978). *Литература. Учебник-христоматия за 6 клас на единното средно политехническо училище*. Народна просвета.
- Котова, И. Матеева, Н. (1981). *Литература. Учебник-христоматия за 6 клас на единното средно политехническо училище*. Народна просвета
- Котова, И. Матеева, Н. (1984). *Литература. Учебник-христоматия за 6 клас на единното средно политехническо училище*. Народна просвета.
- Котова, И. Матеева, Н. (1995). *Литература за 6 клас на средното общообразователно училище*. Просвета.
- Кръстев, В. (1976). *Профили (Студии-есета за 11 български композитори)*. Музика.
- Кръстев, К. (1919). „Зидари“ на сцената на Народния театър. *Илюстрация, театър и музика*, 1919, кн. 9, 2.
- Кузмова-Зографова, К. (2002). Жена без място. *Литературен форум*, 24; <https://www.slovo.bg/old/litforum/224/kkzograf.htm>
- Маринов, D. (1994). *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. БАН.
- Марушиакова Е., Попов В. (Red.). (1997). *Студии романи, Том 3-4, Песента за моста. Текстове за културата на ромите в България*. Издателска къща Литавра.
- Матеева, Н. (1993). *Литература за 4 клас на средното общообразователно училище*. Издателска къща Век 22.
- Матеева, Н., Котова, И. (1995). *Литература за 6 клас на средното общообразователно училище*. Просвета.
- Миков, Л. (2020). *Османски обществени чешми в България (15-19 век)*. Мюсюлманското изповедание, Главно мюфтийство.
- Моллов, Т. (2002). Троица братя града граद्याх. *Електронно списание LiterNet*, 7 (32), <https://liternet.bg/publish/tmollov/troica.htm>
- Мутафчиева, В. (1995). Образът на турците. W *Връзки на съвместимост и несъвместимост между християни и мюсюлмани в България* (ss. 5-35). IMIR.
- Николов, А., (1922), *Скулптури*, бд.
- Николова, В. (1991). Тезиси на тема „Вградена невеста“. [Литературна мисъл](#). 4. 88–112.
- Николова, В. (1999) *Поради тракийския орфизъм. Три опита в историята на идеите*. Академично издателство „Марин Дринов“.
- Николова, В. (2008). *Богомилството. Предобрази и идеи. В пътя от Първи до Трети завет*. Издателство „М-8-М“.

- Николова, Г. (2023). *Скулптурна серия, посветена на легендата за вградената невеста, получи наградата „База“*. <https://www.bta.bg/bg/news/lik/496423-skulpturna-seriya-posvetena-na-legendata-za-vgradenata-nevesta-poluchi-nagrada>
- Новков, М. (2012). Майстор Манол, поваленият. *Литературен вестник*, бр. 41; <https://litvestnik.wordpress.com/сцена/майстор-манол-поваленият/>
- Огнянова, Е. (1984). *Достигнало до нас: Предания и легенди*. Отечество.
- Парпулова, Л. (1983). Баладата "Вградена невеста" (Кратки бележки относно структурата и семантиката ѝ). *Български фолклор*, 2, 20-33; *также Balkan Studies* 25, 1984, 425–439.
- Парпулова, Л. (1990). Към реконструкцията на отношенията между фолклор и религия на Балканите през средните векове (Въз основа на баладата „Вградена невеста“). *Българска етнография*, 3–4, 28–38.
- Парпулова, Л. (1993). *Митически песни и балади*, W Лиляна Богданова, Стоянка Бояджиева, Николай Кауфман, Катя Михайлова, Любомира Парпулова, Светла Петкова, Стефана Стойкова (Red.) *Български народни балади и песни с митически и легендарни мотиви* (ss. 49-363). Институт за фолклор БАН.
- Пелева, И. (2010). *Случаят "Яна Язова", или възходът на биографията*. Електронно списание LiterNet. https://litenet.bg/publish20/i_peleva/iana-iazova.htm
- Пенчев, Б. (1992). Фемодернизъм (сп. "Нова струя" - 1906 г.). *Литературен вестник*, 48, 7–13.
- Пенчев, Б. (2003). *Българския модернизъм: Моделирането на аза*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- Петров, З. (2010). *Из миналото на Харманли през погледа на един краевед*. Харманли.
- Петрова, Ц., Василева, Л. (2017). *Литература 5 клас. Учебник за общообразователна подготовка*. Даниела Убенова.
- Попилиев, Р. (2008). *Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката*. Просвета.
- Попов, Р. (1994). *Мост*. W А. Стойнев (Red.), *Българска митология. Енциклопедичен речник* (s. 220). Логис.
- Протохристова, К., Черпокова, С., Странджева, А., Даскалов, Н., Петкова, Е., Митева, П. (2016). *Книга за учителя по литература за 5 клас*. Анубис.
- Протохристова, К., Черпокова, С., Странджева, А., Даскалов, Н., Петкова, Е., Митева, П. (2019). *Книга за учителя по литература за 5 клас*. Анубис.
- Радев, И., Михайлов, Д., Русева, В., Гърдева, Ст., Мишева, П., Станков, Ив. (1993). *Литературни анализи в помощ на учениците от 6 клас*. Абагар.
- Радев, Р. (2009) Ана Карима – жената творец, пророкувана да бъде „майка на това, което ще дойде“. W М. Кирова (Red.), *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война* (ss. 175-190). Алтера.
- Райчев, Н. (n.d.). Вградена невеста – I (№ 98). W Т. Моллов (Red.), *Вградена невеста*. Електронно списание LiterNet. <https://litenet.bg/folklor/motivi-2/vgradena-nevesta/chepelare1.htm>
- Разцветников, А. (1949). *Майстор Манол. Легенда*. Детиздат.
- Ралов, Ал. (1929). Гробниците при Черноменъ и Харманли. *Зора*, 6.12.1929.

- Речник. (1994). W М. Шишкова (Red.) *Речник по нова българска литература (1878-1992)* (ss. 411–412). Хемус.
- Сагаев, Л. (1976). *Книга за операта*. Държавно издателство „Музика“.
- Сакарски, М. (1930). Из миналото на Харманли. *Утринна поща*, 1930, 834–841.
- Семерджиев, С. (2021). *Българска мистерия. Либрето за танцов спектакъл*. В А. Илиев (Red.), *Мълчана вода. Сборник сценарии за пантомима* (ss. 103-123). Издателство „Фосфорус“.
- Славейков, П.Р. (1873). *Изворът на Белоногата*. <https://litclub.bg/library/bg/slaveikov.htm>
- Соколов, Н. (1969). *Майстор Манол. Драматична поема в две части*. БП.
- Спасова, В. (2023). Сакралната проекция и жизненост на свети места в кюстендилския регион. *Годишник на Регионален етнографски музей – Пловдив. Т. 8. Магията или вярата в свърхестествено*, 81-95.
- Спасова, М. (2015). *Вграждане в Прѣставленіе стѣо еуѣліста іѡанна бѣослѡва от Търновската редакция на Стишния пролог*. W Кирило-Методиевски четения 2015. Юбилеен сборник, 78–95.
- Станкова, М. (b.d.). *Мъртвата глава ми проговори*. komputeropis odostępniony przez reżyserkę.
- Стоилов, А.П. (1901). *Зазиждане на живи човеци в основите на нови градежи* (broszura): [Родопски старини: Фолклорни студии: Зазиждане на живи човеци в основите на нови градежи, Стоилов - 1901 \(rodopskistarini.com\)](http://rodopskistarini.com)
- Стойнев, А. (1994). *Българска митология. Енциклопедичен речник*. Издателство Захарий Стоянов.
- Стойкова, А. (2009). *Жените в Света гора. Славянските литератури и фолклорни свидетелства*. W М. Kuczyńska (Red.), *Święta Góra Athos w kulturze Europy. Europa w kulturze Athosu* (ss. 262-270). Wydawnictwo UAM.
- Стойкова, С. (2007). *Български пословици и поговорки*. ИК „Колибри“.
- Страшимиров, А. (2008). *Пет символистични пиеси* (Състав., [предг.] К. Лукова, М. Иванова-Гиргинов). Фабер.
- Струмски, Г., Желева, Д., Тодорова, И., Фурнаджиева, М. (1978). *Литература за 4 клас на единното средно политехническо училище*. Народна просвета.
- Танев, С. (2004). *Невестино*. ИС+.
- Тенев, Л. (1984). *Разкъсани мрежи*. Български писател.
- Тодоров, Н. (1980). *Крилата на майстор Манол*. Профиздат.
- Тодоров, П. Ю. (1968). *Зидари*. W П. Ю. Тодоров, *Избрани творби* (ss. 107–175). Български писател.
- Цочева, Н. (2018). *За душата крин (Н. Лилиев) и жената крин (Е. Дворянова), Лицата на Богородица или за душата крин (лилия) в текстовете на Н. Лилиев, Е. Пондимитров, Г. Милев и Е. Дворянова, “Любословие”, бр.18, с. 174-189*. [n-tsocheva-174-189.pdf \(shu.bg\)](http://shu.bg)
- Язова, Я. (2019). *Ранни творби. Ана Дюлгерова. Капитан. Последният езичник*. ред. П. Величков, Издателство „Изток – Запад“.
- Хаджийски, И. (2002). *Бит и душевност на нашия народ*.

- Христов, Т. (2016). *Хистеризиране на труда: психохигиена и биополитическо регулиране на женското тяло*. W: Д. Колева (Red.). *Тялото на социализма. Сборник статии* (ss. 190–210). Център за академични изследвания.
- Хубенов, Л. (1961). Герганофили. *Земеделско знаме*, 31.01.1961.
- Чернокожев, Н. (1999). Среца на/край пътя, или в прегръдката на камъка. Несъстоялото се властване на чужденеца в "Изворът на Белоногата". *Език и литература*. Но. 5., litternet.bg/publish2/nchernokozhev/belonogata.htm
- Чилингиров, Ст. (1930). Моста на Струма. *Българска мисъл*, г. V, кн. I (ss.15–27), кн. II (ss.81–92), кн. III (ss.224–236), кн. IV (ss.271–279).
- Чолева-Димитрова, А. (2002). *Селищни имена от югозападна България. Изследване. Речник*. Българска Академия на Науките
- Чудесата на Пресвета Богородица* (1995). Асеновград.
- Юрданов, Х. Д. (1901). Майстор Манол. *Летописи*, т.3, бр.2, сс. 34–35.
- Blitz (2023, 10 stycznia). *Майка на петокласник разбуни мрежата заради фолклорна песен в учебника, разстроила сина ѝ*. Blitz.bg. <https://bit.ly/3Skt07n>
- Величков, Г. (2020, 20 lutego). *Съдбата на Струна невеста, която не гради мост към XXI век. Сега*. <https://bit.ly/47aaTFv>
- Владимиров, В. (2017, 15 sierpnia). *Хиляди, сред тях и омбудсманът Мая Манолова на празника в Невестино*. Dariknews.bg. <https://bit.ly/3tQV5Jd>
- Иванов, П. (2018). Коментар към: Изворът на Белоногата. Google. <https://bit.ly/3S43KIG>
- Иванов, Пл. (2023, 23 stycznia). *Троица братя града градяха – редно ли е такъв текст да е в учебника за пети клас?* Bogari.bg. <https://bogari.bg/troitsa-bratya-grada-gradyaha-redno-li-e-takav-tekst-da-e-v-uczebnika-za-peti-klas/?fbclid=IwAR2KhDVRiCq81U1rC8GVpfPsBVPqbop5EWRD0956LC1MHiF2XhJXcgGcV1>
- Йорданова, П. (1975), Вграждане, Пулс, 12, 3 юни, с. 3.
- Каталог. Художествена галерия проф. Илия Петров в град Разград* (b. d.). <https://bit.ly/45N1kLr>
- Кръстева, Н. (2023.05.11). *Жители на Харманли настояват МВР да поеме охраната на бежанския лагер*. Българско Национално Радио. <https://bnr.bg/post/101822130/harmanli>
- Кулеков, И. (prowadzący). (2022.02.15). *Вечерта на Иван Кулеков*. Седем-Осми ТВ. [Program TV]. <https://bit.ly/498jev1>
- Кънева, К. Минева, О. (2022). *Българските художници претворяват историите на #ЖенитеSurvivors част 1*. <https://emproveproject.com/probujdane-mejdu-redovete-painters1/>
- Михайлов, М. (2021.06.29). „По стъпките на Белоногата“ бе представен на Извора на Белоногата край Харманли. E-svilengrad.com. <https://bit.ly/45J1Ud6>
- Моллов, Т. (Ed.). (2011) *Български фолклорни мотиви. Т. II. Балади*. Електронно издателство LiterNet. <https://litternet.bg/folklor/motivi-2/vgradena-nevesta/content.htm>

- Национален Статистически Институт (2022). *Преброяване 2021. Етнокултурни характеристики на населението в област Хасково към 7 септември 2021 година*. София. <https://bit.ly/46EfNLc>
- Община Харманли. Официален уеб сайт (2023). *Културен календар на Община Харманли за 2023 г.* <https://www.harmanli.bg/bg/kulturen-kalendar>
- Панов Л. (2016, 27 czerwca). *Разговор с Ненко Метев: Притеснявам се да не се нароят много необразовани образовани хора...* Екип 7. <https://bit.ly/40hPrw3>
- Петрова, Ю. (2023) *Виктор Петров със скулптурната серия "Вградената невеста" спечели наградата "База" 2023*. <https://bnr.bg/post/101857018>
- Периклиева, В. (brak daty). *Селищен курбан*. Българска етнография. <https://bit.ly/3Q0456c>
- По стъпките на Белоногата (2021.05.26). XNEWS [Wideo]. YouTube. <https://bit.ly/3Qw3ElW>
- Продължаваме Промяната (@promeni.bg) (2022, 12 września). #Промяната на Изворът на белоногата. Youtube [WIDEO]. <https://bit.ly/46wcgyi>
- Радичков, Й. (1985). Църковно настоятелство, <https://litenet.bg/publish5/jradichkov/skandinavcite/cyrk.htm>
- Рафаилова, Г., Спиридонов, Т. (2013). *Културно-историческо и природно наследство в община Харманли. Европа инвестира в селските райони. Европейския земеделски фонд за развитие на селските райони. Програма за развитие на селските райони 2007 – 2013г. Сдружение „МЕСТНА ИНИЦИАТИВНА ГРУПА ХАРМАНЛИ“*. https://www.mig-harmanli.org/upload/research_2013-1.pdf
- @RTERdogan (2022, 9 grudnia). *Ortak kültürel mirasımıza beraberce sahip çıkmaya özen gösteriyoruz*. [Tweet]. X. <https://x.com/rterdogan/status/1601229204045144065>
- Софийска Митрополия (2021.10.02). *Тържествено бе осветен нов железен храм в с. Невестино*. Свети Синод на Българската Православна Църква. Българска Патриаршия. <https://bit.ly/3ScJjDq>
- Спасов, П. (2020.03.20). *Комплекс „Изворът на Белоногата“ – разцвет и упадък*, Вестник "Сакарнюз", 20 – 26.03.2020. <https://bit.ly/3tKfsrr>
- Стандарт. (2018.04.15). *Голямата джамия в Разград - перла от Великолениния век на Кьосем*. Standartnews. <https://bit.ly/3MnDoHT>
- Тихолова, Л. (2023.03.11). *Komentarz na stronie „Харманли в снимки“ pod fotografią czesmy Białonogiej*. Facebook. <https://bit.ly/400xf9U>
- Тодоров, С. (2023). *Как се вгражда невеста в галерия*. Capital.bg. <https://www.pressreader.com/bulgaria/capital-0533/20230826/282376929136957>
- Учим Онлайн. (2021). *Троица братя града градяха*. Youtube [Wideo]. <https://www.youtube.com/watch?v=5mZOaFchrng>
- Христов, Х. (2014.03.14). *Харманли и Бисер спорят за Славейковата Гергана*. Патриотичен Десант. <https://www.desant.net/show-news/29733>

[boryana rossa – Boryana Rossa Official Website](https://boryana.rossa.com/) (11.03.2021)

[quadrinale-2012-za-net.pdf](https://artgallerystz.com/quadrinale-2012-za-net.pdf) (artgallerystz.com)

Central Library of the Bulgarian Academy of Sciences; [OMNIA - Вградена невеста](#)

[Майстор Манол, поваленият | Литературен Вестник](#) (wordpress.com)

(1) Film | Facebook; Българска мистерия - НАТФИЗ (natfiz.bg)

Култура :: Изборът на "Култура" :: Разкази за глупост и страдания (kultura.bg)

Куркински, М. Защото за мен публиката е един човек... <https://inews.bg/Култура/Мариус-Куркински-Защото-за-мен-публиката-е-един-човек-1.а.с.394.и.86803.html>

Иванова, Д., За „Майките на Теодора Димова. <https://litvestnik.wordpress.com/на-фокус/за-майките-на-теодора-димова/> (d.d. 14.01.2023)

Lambrev-Jecker, Evelina, Perwerznoto majczinstwo w romana „Majkite” na Teodora Dimowa, „LiterNet” 2007, №1 (86), https://litenet.bg/publish17/ev_lambrev/t_dimova.htm (d.d. 14.12.2022)

(zob. (694) Gergana - opera by Maestro Georgi Atanasov - YouTube)

<https://www.operasofia.bg/component/k2/item/2543-strashnata-sadba-na-maestro-georgi-atanasov>

Атон - За проекта и хората в него (svetagora.org)

ЗИДАРИ | Дигитална библиотека НТ "Иван Вазов"

CHORWACJA. FUNDAMENTY NIEPAMIĘCI

Chorwackie spektra i lokalne rozwinięcia

W chorwackim folklorze występują co najmniej dwie pieśni (posiadające liczne warianty), w których motyw wmurowania ofiary zakładzinowej stanowi punkt centralny. Jedną z nich to utwór *Ćuprija na Drini* [Most na Drinie] opisujący zamurowanie bliźniąt w przeszle mostu na rzece Drina, drugą zaś to *Zidanje Skadra* [Budowa Szkodry], w której powodzenie wznoszonej twierdzy zapewnić ma ofiarowanie żony jednego z braci budowniczych. W zbiorach pieśni ludowych pojawiają się też utwory będące kontaminacją elementów pochodzących zarówno z pieśni o budowie Szkodry, jak i z tej mówiącej o wznoszeniu mostu na Drinie, zawierające jednocześnie niespotykane na innych terenach rozwiązania sytuacji dramatycznej. Budują one w ten sposób unikalne warianty lokalne.

Pierwszy zbiór pieśni ludowych opublikowany przez Macierz Chorwacką – instytucję literacko-kulturalną działającą w duchu odrodzenia narodowego – nosi tytuł *Hrvatske narodne pjesme* [Chorwackie pieśni ludowe] (1896, red. Broz & Bosanac) i zawiera pieśń *Ćuprija na Drini*¹, zapisaną przez Vice Palunko z Popova w Hercegowinie, który w roku 1886 zebrał 220 pieśni ludowych w Hercegowinie i na wyspie Šipan koło Dubrownika, a następnie odpowiadając na apel intensywnie wtedy działającej na rzecz katalogowania dziedzictwa niematerialnego Macierzy Chorwackiej, przekazał swój zbiór instytucji. Zapisany przez niego utwór opowiadał o budowie mostu na Drinie, w którym w ofierze złożone zostało bliźniacze rodzeństwo Stoja i Stojan. Literacki użytek uczyni z niego później noblista Ivo Andrić w powieści *Na Drini ćuprija* [Most na Drinie, 1945].

Fabula utworu wskazuje na mocne osadzenie pieśni w regionalnych tradycjach ludowych – w sposób bezpośredni nawiązuje ona do jednego z najważniejszych świąt ludowych i religijnych na Bałkanach, czyli do dnia św. Jerzego (Đurđevdan). To właśnie wtedy

¹ Nr pieśni 36, oryginalnie zanotowana pod nr 80. Utwór ma 67 wersów – jest krótki i ekonomiczny.

rozpoczyna się budowa mostu. Schemat fabularny w skrócie zarysowuje się następująco: budowniczy mostu *neimar* Mitre zaprzęga do budowy niesiodłanego dotychczas karego konia, którego zadaniem jest przerzucenie budowli przez rzekę Drinę. Koń stawia jednak wyraźny opór, niechętnie współpracuje z budowniczym i ostatecznie wydostaje się na brzeg. Wraz z nim, owinięta wokół jego nóg, pojawia się wodna wiła (*vila vodenica*), która ostrzega budowniczych, że jeśli ją zabiją, skażą budowlę na wieczne niepowodzenie. Poleca, by osiodłać konia i odnaleźć małych Stoję i Stojana, a następnie wmurować ich w most jako ofiary zakładzinowe. Ponieważ zbagatelizowanie tego polecenia ma mieć dla budowli przykre skutki, *neimar* Mitre szybko odnajduje dzieci i wypełnia polecenia wily, dzięki czemu most można podziwiać do dziś.

Zbiór pieśni w części końcowej zawiera komentarze do utworu, będące wskazówkami zarówno edytorskimi, jak i interpretacyjnymi. Redaktorzy analizują kluczowe różnice między opublikowanym tekstem a wariantami występującymi w kolekcjach pieśni zgromadzonych przez innych zbieraczy folkloru². Nie wyróżnia się jednak podziału na wariant bośniacki, odnoszący się do mostu na Drinie, oraz wariant skadarski, dotyczący grodu w Szkodrze – oba uznawane są za pieśń o wspólnej proveniencji.

W kolekcji Ante Franjina Alačevicia (utwory zebrane na Makarskim Przymorzu) znajdujemy z kolei pieśń w wersji mówiącej o mozolnej budowie Szkodry przez trzech braci. Siłą niszczycielską jest tu sama wiła, która ostrzega, że miasto nie zostanie skończone, dopóki bracia nie wmurują jednej z wybranek serca. Mamy tu więc do czynienia z eksternalizacją zła – nie jest ono generowane przez samounicestwiającą się budowlę, ale do zniszczenia dochodzi z „rąk” wily. W rezultacie poświęcenie pierwszej kobiety, która przyniesie strawę na miejsce budowy, nie służy ustanowieniu dobrego ducha budowli, lecz stanowi ofiarę złożoną dla sił zła (Wawrzeniuk, 2016). Nie obywa się tu bez podstępu, gdyż okazuje się, że mimo umowy tylko najmłodszy z braci dotrzymuje słowa i nie uprzedza ukochanej, w związku z czym to właśnie jego wybranka przynosi obiad.

Wersja pieśni z Makarskiego Przymorza to wariant rozbudowany i kontaminujący różne wątki. Zawiera między innymi motyw znany z pieśni występującej na terenach greckich, a mianowicie fortel z rzekomo zagubionym pierścieniem, zastosowany przez jednego z braci budowniczych, mający na celu zwabienie dziewczyny prosto w miejsce zamurowania

² Topos wmurowania ofiary zakładzinowej pojawia się także w zbiorach przedstawionych przez następujących zbieraczy: Alačević II (nr 114); Bogdešić (nr 26); Terezija Burazović (nr 410); Gabrić (nr 80); Gazdović (nr 31); Ilić I (nr 252); Ivanišević (nr 106); Kamenar (nr 210); Klotilda Kučera VI (nr 2); Lovretić (nr 19 i 32); Mostahnić (nr 10); Strohal II (nr 18); Štuk (nr 13).

(„Wspinaj się po murach budowli / Pierścień wpadł mi w mury/ Ty go z łatwością wyjmiesz”) (Broz & Bosanac, 1896, s. 533; tłum. EWT). Wmurowywana ofiara ostatecznie pogodzona ze swoim losem formułuje na końcu prośbę o pozostawienie jej szpary, przez którą mogłaby patrzeć na swoje małe dziecko: „Zostawcie mi mały przeziernik / Co bym patrzyła po nowym grodzie/ Gdzie moje małe będzie chodzić / kto będzie je prowadzić, kto nosić” (Broz & Bosanac, 1896, s. 533; tłum. EWT). Wątek ten zastępuje występującą w innych wariantach prośbę o możliwość karmienia piersią przez pozostawiony w murach otwór. W przywołanej wersji matczyne ukradkowe spojrzenia skutkują wytryśnięciem wokół miasta trzech rzek: mleka, krwi i łez. Pierwsza z nich jest rzeką karmiącą, życiodajną i ocalającą, choć nie dla matki, ale dla przyszłych pokoleń. Druga jest rzeką przymierza – przelana krew łączy społeczność lub cementuje budowlę, wpisując ofiarę w porządek sacrum (por. Roux, 1994), trzecia zaś jest rzeką matczynego żalu, najbardziej osobistym elementem, uobecniającym cierpienie matki. To ona nadaje narracji emocjonalny wymiar i akcentuje tragizm poświęcenia. Tym samym, zamiast konkretnego, fizycznego aktu karmienia, mamy metaforyczne rozlanie matczynej obecności w krajobrazie, które nie ocala jej samej, ale przechodzi w przestrzeń zbiorowej pamięci. Rzeki te są śladami jej nieodwracalnej straty, a jednocześnie znakami życia, ofiary i żałoby, które definiują kulturowy pejzaż miasta.

Motyw potamologiczny ocalający pojawia się również w wersji slawońskiej zapisanej przez Lukę Ilicia (*Narodne pjesme iz Slavonije*, MH26, 1852, nr 275) [Pieśni ludowe ze Slawonii], mówiącej o wmurowaniu Šimunicy, żony najmłodszego brata Šimuna. Czytamy w niej: „Płynęła rzeka matczynego mleka / Piła je Mara sierota/ Piła je, łzami omywała / I za matką swą wzdychała” (Broz & Bosanac, 1896, s. 534; tłum. EWT). Historyk sztuki David Freedberg pisał, że „refleksja nad ludzką bezbronnością dziecka, ludzką słodyczą lub pięknem matki oraz tragedią ich cierpienia, odmalowywanego za pomocą kropli krwi i łez [...]” (Freedberg, 2005, s. 169), wywołuje opiekuńcze uczucia wobec dziecka i dworską miłość wobec matki, a co za tym idzie jest typowym elementem opowieści o cudach. Wskazuje, że emocjonalne reakcje wywołane przez te wizerunki odgrywają kluczową rolę w przekazywaniu przesłania o boskiej interwencji i cudownych wydarzeniach, a emocjonalne reakcje są niezbędne dla skutecznego przekazu religijnego i duchowego, co uzasadniałoby także ich obecność w pieśniach ludowych.

W pieśni o Šimunicy uwagę zwracają także imiona bohaterów. Po pierwsze kobiety noszą imiona odmęskie, co świadczy o ich wkomponowaniu w patriarchalny model świata. Nie bez znaczenia są także imiona braci – Marko, Pavle i Šimun (Marek, Paweł, Szymon), a także osieroconego dziecka – Mara (Maria). Mają one pochodzenie biblijne i wskazują na proces

zadomawiania się pieśni w lokalnym kontekście. Podobne zjawisko można odnotować w innym slavońskim wariacie zapisanym przez A. i J. Kušmišów (MH37, nr 36), w którym trzej bracia to Marko, Gjuragji, Ivo (Marek, Jerzy i Jan)³. Pieśń ta zwraca także uwagę z innego powodu – jej narracja odzwierciedla pragmatyczny wymiar ludzkiego życia. Świadczą o tym motywacje podawane przez żony dwóch starszych braci, gdy ich teściowa prosi je o zanieśenie obiadu na budowę. Najstarsza synowa, uprzedzona o potencjalnym niebezpieczeństwie, odmawia, tłumacząc się bólem głowy, natomiast druga – bólem zęba. Z kolei najmłodsza synowa nie znajduje usprawiedliwienia dla swojej odmowy. To realistyczne, życiowe podejście dobrze wpisuje się w folklor, który często koncentruje się na mądrości i strategiach przetrwania w miejsce idealizowanych postaw. Tutaj także wykorzystano metaforę rzeki płynącej mlekiem i łzami matki (tym razem płyny się łączą). Może ona symbolicznie oddzielać skazaną na śmierć matkę od pozostawionego dziecka (rzeka jako bariera i element przestrzeni liminalnej) albo symbolizować matkę przemienioną po śmierci w życiodajną rzekę (por. Bartmiński, 1999, s. 334).

W kolekcji Antuna Mostahinicia (spisanej w okolicach Cavtatu pod Dubrownikiem od Katy Matković) również znalazł się wariant pieśni skadarskiej: mowa w nim o budowie miasta na rzece Bunie. Budowniczymi są w tym przypadku bohaterowie serbskich poematów – bracia Jugović. Na nic zdają się nocne zasadzki na niszczycielską siłę. Jednemu z braci we śnie ukazuje się wiła żądająca złożenia ofiary z jednej z żon (Broz & Bosanac, 1896, s. 535). Dalej już historia toczy się według znanego schematu: nieuprzedzona kobieta (Pavlovica, czyli żona Pavla) przychodzi na teren budowy i tam kończy się jej żywot. Swego rodzaju ewenementem w porównaniu do innych pieśni jest tu podstęp męża, który płacze rzekomo z powodu utraty złotego jabłka. Wątek pomologiczny jest jednak niejednoznaczny i służyć może jako symbol związku małżeńskiego, ale również jako symbol płodności potencjalnej ofiary zakładzinowej.

Wersje pieśni różnią się także, jeśli chodzi o wznoszone miasto. Ivan Ivanišević [nr 106] i Petar Bogdešić [1884, nr 135] zarejestrowali wariant mówiący o budowie Biogradu. Czasem różnica dotyczy nazwiska braci budowniczych: w bardziej skróconych wersjach budują bracia Jurjević (u Djura Kamenara z okolicy Vrhovaca koło miejscowości Jaska), Jakšić (werjsa zapisana przez Josipa Lovreticia w Slavoniji – MH 140, nr 31) lub Filipović (Petar Bogdešić – miejscowość Dragovci w Slavoniji). Wszystkie te zmiany świadczą o tym, że pieśń nie była wolna od wpływ lokalnych kontekstów, uwarunkowań społeczno-kulturowych i historycznych. Ulegała dynamicznym przekształceniom, dostosowując się do zmieniających się realiów. To

³ Zestaw imion się zmienia. Czasem mieszają się w nim imiona łacińskie i bizantyńskie (np. Bogdan, Mitar, Pavle – MH 140, nr 31).

elastyczność i otwartość na modyfikacje sprawiały, że pieśń żyła, ewoluowała i wpisywała się w nowe sytuacje, nie tracąc przy tym swojej pierwotnej tożsamości.

Specyficzne dla wariantów chorwackich są „prześwitujące” w pieśniach wątki maryjne, świadczące o silnym wpływie semiosfery religijnej na twórczość ludową. Zdradza je nie tylko często pojawiające się imię bohaterki (Mara), ale również obecne wątki florystyczne. W utworach zanotowanych przez Djura Kamenara dziewczyna prosi bowiem o zostawienie jej otworu na prawą rękę, aby pasterki mogły zaplatać na niej róże i ronić na nie swoje łzy: „Zostawcie prawą rękę na zewnątrz / Gdy pasterki będą pasły / Pasterki, moje sierotki / Będą mi róże zbierały / I na moje dłonie je plotły / One będą łzy roniły / Będą moją rękę myły” (Broz & Bosanac, 1896, s. 534; tłum. EWT). Ofiarowanie róż otwiera skojarzenie z modlitwą różańcową, co pozwala domniemywać, że postać kobieca w pieśni była budowana w nawiązaniu do estetyki maryjnej. Wątek ten obecny jest w poezji chrześcijańskiej poety Seduliusza (ok. 430 roku), który ugruntował w naszej kulturze topos *rosa mystica*: „Jak pośród ostrych cierni delikatna rozkwita róża, Wolna od kolców, co ranią, i krzew macierzysty przyćmiewa swym blaskiem, Tak z rodu Ewy wzrosła święta Maryja: Nowa dziewica zmyła winę swej poprzedniczki” (*Carmen paschale* II, 28–31).

Pieśni ludowe często odzwierciedlają dawną wrażliwość na granice między życiem a śmiercią, ukazując przenikanie się tych sfer w obrzędowości i wyobrażeniach społecznych. Jednym z charakterystycznych motywów jest relacja matki i dziecka, w której spojrzenie, kontakt fizyczny czy symboliczne przejście między światami stają się nośnikami pamięci i troski. W utworze zarejestrowanym przez Josipa Lovreticia w miejscowości Otok w Slavoniji (MH 140, br 31, usłyszany od Bary Augustinović) pozostawiony w budowlu otwór ma służyć nie tyle matce, by mogła karmić dziecko czy je podglądać, ile stanowi rodzaj przejścia między dwoma światami, którym niemowlę dostaje się do rodzicielki. Mamy tu więc do czynienia z wątkiem odwiedzin, jakie dziecko składa w krypcie wciąż żywej matce i przenikaniem dziecka do strefy śmierci. Pieśń musiała więc formować się w czasie, kiedy jeszcze nie doszło do warunkowanego kulturowo zasłonięcia przed dziećmi pewnych obszarów życia dorosłych, w tym właśnie sfery śmierci (van der Berg, 2022; Ariès, 1995).

W wielu wersjach zarejestrowanych na terenie współczesnej Chorwacji akcentowana jest specyficzna relacja matki i dziecka po zamurowaniu oparta na spojrzeniu i kontakcie wzrokowym. Spojrzenie ma tu charakter performatywny – jest czynnością troski i matczynej opieki, przez co macierzyństwo przestaje być tylko doświadczeniem biologicznym, a staje się aktem opiekuńczego widzenia. Na mocy tego przesunięcia – matka czuła jest jednocześnie matką widzącą. I tak w wersji slawońskiej Petara Bogdešicia wmurowana Mara prosi, by

zostawić jej okienko, przez które będzie mogła spoglądać na swoje dziecko. Jej prośba nie dotyczy karmienia, a możliwości widzenia: „zostawcie odrobinę okienka / żebym widziała swoją sierotę / jak będzie po mieście chodziła/ żebym widziała, czy nie jest może goła / czy nie goła, czy nie ma gołej głowy / czy nie spragniona, czy matki nie głodna” (Broz & Bosanac, 1896, s. 533; tłum. EWT). Patrzenie na dziecko (sprawdzanie, czy jest ubrane, czy ma nakrycie głowy, czy jest spragnione albo stęsknione za matką) jest aktem najwyższej troski, zadanie to nie przestaje matki obowiązywać nawet w obliczu śmierci. Takie rozwinięcie stoi w mocnej opozycji do tych wariantów pieśni, w których dąży się do pozbawienia kobiety zarówno głosu, jak i możliwości widzenia, mających dominować na serbskim obszarze kulturowym (Arsić, 2003, s. 263)

Pewnego rodzaju odwrócenie rysuje się w wersji zapisanej przez Klotildę Kučerę (MH 24, nr 394 zebrana od Kolety Filipović z miejscowości Novi Mikanovci w Slavoniji), gdzie pozostawiony otwór ma pełnić rodzaj lustra, w którym dziecko znajdzie potwierdzenie, że jest przez matkę szukane („Zostawcie mu małe okienko / okienko jak lustro / żeby widziało, jak je matka szuka” (Broz & Bosanac, 1896, s. 535; tłum. EWT)). A zatem relacja matka – dziecko oparta na widzeniu jest dwustronna. Wątek poszukujących się spojrzeń i lustrzanego odbicia zawarty w pieśni znalazł rozwinięcie w teorii psychoanalitycznej Donalda Winnicotta (1971), który opisywał znaczenie „spoglądającej twarzy matki” jako zwierciadła dla dziecka. Podkreślał on, że twarz matki jest pierwszym lustrem, w którym dziecko może zobaczyć swoje odbicie i zrozumieć swoje uczucia oraz reakcje. Ta interakcja jest kluczowa dla rozwoju poczucia tożsamości i samoświadomości dziecka, które chce widzieć, że jest widziane. W kontekście spojrzenia i relacji matka – dziecko francuska filozofka Lucy Irigaray w pracy *Speculum of the Other Woman* [Speculum Innej Kobiety] (1985) zwracała uwagę na to, że spojrzenie matki nie jest tylko neutralnym aktem obserwacji, lecz relacją, która umożliwia dziecku jego pierwsze doświadczenie siebie jako bytu rozpoznawanego i wartościowego. To matka, poprzez swoje spojrzenie i responsywność, tworzy przestrzeń dla rozwijającej się tożsamości dziecka. Irigaray sugeruje jednak, że kultura patriarchalna nie docenia tej roli i koncentruje się na ojcowskim spojrzeniu jako tym, które kształtuje podmiot.

W innych wariantach pieśni prośba zamurowanej matki o zostawienie okienka do obserwacji dziecka jest uzupełniona o dodatkową prośbę o otwory umożliwiające karmienie piersią, co świadczy o bogactwie i różnorodności tych tradycyjnych opowieści, które rozbudowują motyw relacji matka-dziecko i znaczenia spojrzenia w kontekście śmierci i macierzyństwa. W jednej z pieśni pochodzącej z Banja Luki widzenie matki nie kończy się wraz z jej śmiercią, a jej czarne oczy nadal spoglądają ze ściany, przekraczając granice

wyznaczane przez tradycyjne koncepcje eschatologiczne i podkreślając nieustającą więź między matką a dzieckiem, nawet poza życiem doczesnym. Pieśń ta została zawarta w zbiorze *Ženske pjesme* [Pieśni kobiece] (sv. I, red. Nikola Andrić, Zagreb 1909), w której znajdują się aż trzy interesujące nas utwory zebrane na terenie dzisiejszej Bośni i Hercegowiny. Prezentują one wiele unikalnych wewnętrznych rozwinięć. Utwór zanotowany w Banja Luce (Antun Hangi, nr 55) w sposób bezpośredni nawiązuje do pieśni o budowie Szkodry. Widać w nim jednak kilka specyficznych wątków: narrator odwleka przybycie najmłodszej żony na miejsce budowy, wprowadzając dialog między szwagierkami oferującymi najmłodszej pomoc przy dziecku tylko po to, by ją oddelegować do śmiertelnego zadania. Motyw ten służy prawdopodobnie budowie napięcia poprzez przeciągnięcie momentu kulminacyjnego pieśni. Uwagę zwraca również nieczęsty monolog najmłodszego brata, który opowiada o utracie złotego jabłka (żony) i nasionie, które mu pozostało (dziecku). To nasiono, pozbawione jabłka (żony/matki), nie utrzyma się przy życiu: „Miałem złote jabłko / Które bracia mi zabrali / Żal mi ziarna z jabłka / którego tak wyczekiwałem / Wyczekiwałem jak zmarznięty słońca / Ale teraz ziarno zgnije / Zgnije ziarno bez jabłka” (Andrić, 1909, s. 140; tłum. EWT). W przywołanym fragmencie widoczny jest nie tylko motyw solarny popularny w utworach ludowych, wyrażony w myśli, że mężczyzna wyczekiwał dziecka jak zziębnięty słońca, ale także inspiracje związane z cyklem rocznym i wegetacyjnym – jabłko symbolizujące płodność i obfitość odnosi się do cyklicznej natury życia. Monolog mężczyzny jest rodzajem lamentu czy pieśni żałobnej wyrażającej męskie emocje, ale należy pamiętać, że utwór zawierający ten motyw składa się na cykl *Ženske pjesme*, dosłownie tłumaczony jako „pieśni kobiece” i określający specyficzny rodzaj tradycyjnych pieśni ludowych, wykonywanych przez kobiety. W rzeczywistości więc lament ten jest projekcją kobiecej perspektywy na męski świat. Kobieta, śpiewając o bólu mężczyzny, wyraża w rzeczywistości swoje własne lęki, tęsknoty i pragnienia.

Ostatni wątek czyniący tę pieśń wyjątkową dotyczy prośby o wybaczenie, którą bracia kierują do niewiasty: „Wybacz nam, niewiasto droga! Twój czas śmierci dziś nadejdzie” (Andrić, 1909, s. 141; tłum. EWT). Mimo że to los jest twórcą tego scenariusza, bracia proszą o „halal” – zgodę na złożenie ofiary. W pracy *Poetika žrtvenog obreda* [Poetyka rytuału ofiarnego], będącej jednym z kluczowych w regionie dzieł dotyczących analizy obrzędów, mitów i rytuałów w kontekście literackim i filozoficznym, teoretyk literatury Miodrag Pavlović zauważa, że warunkiem właściwego złożenia ofiary jest jej akceptacja. Konsensus wiktymiczny jest bowiem potrzebny, by ofiarę przyjęło bóstwo. Pavlović zwraca ponadto uwagę, że ofiara powinna być przytomna i świadoma swojego losu, również nie powinna opierać się przeznaczeniu. Pogodzenia wymaga się nawet od zwierzęcia. W praktyce najpierw

dąży się więc do uspokojenia istoty, a dopiero po osiągnięciu tego stanu dokonuje się rytualnego aktu (Pavlović, 1987, s. 42).

Zróznicowanie pieśni ludowych manifestuje się nie tylko w warstwie tekstowej, ale również w stopniu ich zakorzenienia w lokalnym kontekście kulturowym. Pieśni, będąc nośnikami tradycji i tożsamości lokalnych społeczności, ulegają ewolucji pod wpływem specyficznych uwarunkowań językowych, religijnych i obrzędowych. Zmienność ta uwidacznia się w zróznicowanym leksykalnym, stylistycznym, a także w odmiennych funkcjach społecznych pełnionych przez te utwory w poszczególnych regionach. Widać to najwyraźniej w przywołanym już zbiorze *Ženske pjesme*. Druga z opublikowanych tu wersji nosi tytuł *Zidanje Derviš-pašine munare* [Budowa minaretu Derviš-paszy] (Antun Hangi, 29, koło miejscowości Bišće w Hercegowinie) dotyczy budowy meczetu. Budowniczym jest Derviš-paša, wznoszący już siedem lat wysoki minaret, który niszczony jest przez podmuch wiatru. Pomimo nieustannych prób i odprawiania rozmaitych rytuałów budowa wciąż nie może zostać ukończona. W końcu pasza we śnie dowiaduje się, że aby zakończyć przedsięwzięcie, musi złożyć *kurban* – ofiarę. Okazuje się, że powinien poświęcić jednego ze swoich trzech synów. Zdeterminowany budowniczy nakazuje żonie (!) dokonać wyboru jednego z ich nich. Gdy kobieta nie jest w stanie podjąć tej tragicznej decyzji, ojciec rozstrzyga los najmłodszego potomka. Decyzja ta doprowadza żonę do śmierci z rozpacz, a pasza, pełen determinacji, oznajmia swoim trzydziestu mistrzom budowlanym, że jeśli ofiara nie przyniesie oczekiwanego skutku i konstrukcja nadal będzie niszczona przez wiatr, spali całą budowlę. W kulminacyjnym momencie pieśni Derviš-paša składa syna w ofierze, grzebiąc go w fundamentach, co ostatecznie umożliwia ukończenie minaretu. Przywołany obraz odwołuje się do biblijnego motywu ofiary Abrahama, jednak jego finał odbiega w sposób zasadniczy od znanego z tradycji judeochrześcijańskiego wzorca. O ile w narracji biblijnej Bóg, po wystawieniu ojca na próbę, okazuje miłosierdzie i podsuwa ofiarny zamiennik w postaci zwierzęcia, o tyle w przypadku Derviš-pašy nie pojawia się żadne boskie miłosierdzie, które mogłoby ocalić dziecko przed śmiercią. Najmłodszy syn, wraz z matką, zostaje pochowany w fundamentach budowli. Oprócz wyraźnych elementów kultury islamu, takich jak specyfika architektury, język czy motyw *kurbanu*, w utworze uwidaczniają się znaczące modyfikacje pierwotnego schematu. Ofiarą staje się syn budowniczego, postać trzech braci zostaje zastąpiona przez trzech synów paszy, a najbardziej istotną innowacją pozostaje włączenie w ofiarną strukturę żony, której śmierć dopełnia tragizmu tej opowieści.

Jeszcze inny finał przynosi trzecia pieśń zawarta w tym zbiorze. Utwór *Atlagići uzidali čobanče* [Atlagiciowie zamurowali pastuszkę] (Fra Mirko Šestić II, nr 44č, zanotowana od

Ružicy Grgić z Potočani koło Derventy w Bośni, potem powtórzony w drugiej części: *Izabrane narodne pjesme II ženske* [Wybrane pieśni ludowe II kobiece], red. N. Andrić, 1913) pokazuje zamurowanie jako ofiary nie matki, a dziecka. Podobnie jak w wariacie z Banja Luki chodzi o chłopca (pasterza), choć tym razem nie jest on spokrewniony z budowniczym. Przywołany już Miodrag Pavlović w pracy poświęconej dawnym obrzędom ofiarowania zauważa, że prawdopodobnie nie istniała różnica między ofiarą męską i żeńską – obie miały tę samą moc. Przy czym jednak złożenie ofiary z kobiety wiązało się z połączeniem ziemi bądź murów z pierwiastkiem żeńskim, gwarantującym płodność i żyzność. To właśnie dlatego w pieśniach najczęściej ofiarowana była najmłodsza z bratowych. Jeśli nie posiadała dziecka, oznaczało to, że jej ciało pełne jest witalności, gdyż nie przełało jeszcze życiowych sił na inne istnienie. W takiej sytuacji ofiara gwarantowała przekazanie całej swej energii i mocy budowli (Pavlović, 1987, s. 41)

W przywołanej pieśni powraca temat kontaktu wzrokowego między ofiarą i jego bliskimi. Wiły nakazują bowiem pozostawienie otworu wielkości lusterka, aby ofiarowany chłopiec mógł obserwować poszukiwania prowadzone przez matkę i siostrę. Akt widzenia nabiera tu charakteru perwersyjnej praktyki, która nie tylko uniemożliwia ofierze natychmiastowe odejście, lecz także wydłuża proces umierania, zatrzymując ją dłużej w świecie żywych. Z perspektywy współczesnej można odczytać ten zabieg jako formę transgresji w myśleniu o śmierci i umieraniu, gdzie doświadczenie odchodzenia zostaje wystawione na pokaz i poddane oglądowi widza, którego spojrzenie nabiera cech perwersyjnych.

W zbiorze Josipa Lovreticia (MH 140 nr 32 zapisana w miejscowości Komletince w Slavoniji, zasłyszana od Anki Lukić), a także w kolekcji Klotyldy Kučery (MH 24 br 1) znajduje się z kolei intrygująca pieśń, w której miasto buduje kobieta o imieniu Mandalina. Idąc za radą wiły, by w ofierze wmurować kogoś z własnego rodu, zaprasza do siebie siostrę Katarinę⁴. Ta powierza opiekę nad właśnie powitym dzieckiem swojej matce i nieświadoma niczego odpowiada na wezwanie budowniczej. Mandalina wykracza w tej pieśni poza najczęściej prezentowane role kobiece w folklorze (postaci liminalne i mediacyjne, rusalki czy demoniczne „dziwobaby” [zob. Wałęciuk-Dejneka, 2014]), otrzymuje rolę aktywną, dotychczas powierzaną postaciom męskim. Choć brakuje tu brutalnych detali w opisie aktu wmurowania, schemat fabularny pieśni i los ofiary jest ten sam: siostra zostaje wmurowana, a jedynym aktem litości jej okazanej jest pozostawienie otworów, by mogła widzieć swoje dziecko.

⁴ W pieśni wskazane zostaje miejsce budowy grodu – Prolom Planina – znajdująca się na dzisiejszym pograniczu serbsko-kosowskim.

Pojawienie się w chorwackiej wersji pieśni zarówno kobiety-budowniczej, jak i kobiety-ofiary, stanowi przełamanie tradycyjnego porządku narracyjnego, w którym kobieta jest zazwyczaj bierną uczestniczką rytuału ofiarnego, podporządkowaną męskim decyzjom. Mandalina, jako budująca miasto, wciela się w rolę dotychczas przypisywaną mężczyznom, co nie tylko przesuwając akcenty genderowe w obrębie toposu wmurowania, ale również otwiera interpretację pieśni na poziomie społeczno-kulturowym i mitopoetyckim. Jej postać wpisuje się w struktury sprawczości, ale jednocześnie nie uwalnia się od logiki ofiary. Mandalina, choć zdobywa władzę, jednocześnie staje się jej narzędziem, powielając mechanizmy opresji i poświęcając inną kobietę na rzecz stabilności konstrukcji. Wprowadzenie kobiety-budowniczej otwiera również pole do interpretacji tej pieśni jako formy refleksji nad podwójną kondycją kobiety w kulturze – jako twórczyni i zarazem ofiary własnego świata. Mandalina nie jest tu jedynie biernym narzędziem w rękach mężczyzn, lecz aktywną sprawczynią losu swojej siostry. Jednak jej sprawczość okazuje się iluzoryczna – ostatecznie działa w ramach mechanizmu ofiarnego, który od wieków determinował los kobiet w mitach i rytuałach przejścia.

Równie istotny jest tu fakt, że ofiarą jest siostra, co może symbolizować kobiecą wspólnotę, która w sytuacjach ekstremalnych ulega wewnętrznemu rozbiciu. W przeciwieństwie do męskich wariantów, gdzie więzy braterstwa bywają podważane (np. w kontekście zdrady lub niedotrzymania umowy), tutaj mamy do czynienia z kobiecą formą zdrady – wynikającą jednak nie z egoizmu, lecz z podporządkowania się bezwzględnej logice zbiorowości. Mandalina zostaje wpisana w patriarchalny rytuał nie jako jego bierna ofiara, lecz jako egzekutorka, co czyni jej postać szczególnie tragiczną. Ostatecznie pieśń ta, zamiast klasycznej opowieści o męskiej dominacji nad kobiecym ciałem i losem, kreśli bardziej złożony obraz – kobiety mogą stać się budowniczymi świata, ale tylko wtedy, gdy zgodzą się na jego reguły. To transgresyjna, a zarazem dramatycznie ironiczna rewizja mitu ofiarnego, w której kobieta, zamiast zostać wykluczona z aktu kreacji, staje się jego aktywną uczestniczką – za cenę lojalności wobec własnej siostry.

Chorwackie odmienności i propozycje odczytań

Swoistym ewenementem w chorwackim obszarze kulturowym są pieśni o wmurowaniu wprowadzające alternatywne zakończenia – „ratunkowe” – w których ostatecznie ofiara uchodzi z życiem. Jedną z takich pieśni zanotował Rudolf Strohal w miejscowości Stative w okolicach Karlovaca. Wmurowana kobieta nie przyjmuje w niej biernie swojego przeznaczenia,

ale w obliczu śmierci postanawia zawalczyć o życie. Zwraca się do wół z prośbą o wypuszczenie („Na Boga, wół zagórskie / odsuńcie mi kamień z kamienia / suche drewno jedno od drugiego / puśćcie mnie do moich dwóch sierot” (Broz & Bosanac, 1896, s. 536; tłum. EWT), a następnie wraca do domu i dokonuje aktu wendetty – zabija męża oraz dwóch szwagrów odpowiedzialnych za urzeczywistniony w ich wyobrażeniu plan złożenia jej w ofierze.

Siły odwracające los ofiary różnią się tu w zależności od miejsca, w którym pieśń spisano. Niko Štuka w miejscowości Kučište na półwyspie Pelješac zarejestrował tekst, w której najmłodsza niewiasta wmurowana przez trójkę braci Tatković zdołała się wydostać z miejsca uwięzienia dzięki nadprzyrodzonej sile z niebios: „Nie minęła jeszcze północ, z nieba wystrzeliła strzała” (Broz & Bosanac, 1896, s. 536; tłum. EWT). Rozliczenie z oprawcami w tej wersji jest nieco łagodniejsze – po uwolnieniu się niewiasta nie szuka okazji do zemsty, a jedynie wypomina mężowi brak lojalności, który swój czyn tłumaczy obietnicą złożoną braciom („ja nie chciałem obietnicy złamać” [Broz & Bosanac, 1896, s. 537; tłum. EWT])

„Ratunkowe” zakończenia pojawiają się również w wariantach zawierających elementy religijne. W zapisie Petara Bogdešicia (miejscowość Dragovci w Slavonii) dziecko zdziwione tym, że rzeką płynie mleko słodkie jak z piersi jego matki: „Miły Boże i miła Maryjo! Jaką słodką rzeka jest ta woda, jakby miłej matki mleko!” (Broz & Bosanac, 1896, s. 537; tłum. EWT), rozczula samego Boga, który roztrzaskuje budowlę błyskawicą. Uwalnia w ten sposób kobietę i pozwala jej ponownie połączyć się ze swoim potomkiem. W kolejnych wersjach na ziemię zesłane zostają ogniste gromy⁵, w jeszcze innych Bóg posyła na ziemię anioły⁶ z zadaniem zniszczenia miasta i uwolnienia matki małej Róży, której płacz usłyszano aż w niebiosach („Kwili, płacze, słabiuchna Róża / Drogiemu Bogu żal się zrobiło / Posłał Bóg dwa anioły młode / by zatrzęsły białym grodem / i by uwolniły młodą Ugljesinkę”). Braci budowniczych spotyka kara za podstępny czyn – wraz ze swoimi żonami giną w rzece mleka niedoszłej ofiary, „przekarmieni” i obezwładnieni przez życiodajny żywioł, którym chcieli zawładnąć („Rozlewa się rzeka z jej mleka, by utopić dwóch szwagrów młodych, i zatopić dwie szwagierki młode” [Broz & Bosanac, 1896, s. 534; tłum. EWT]).

Niektóre chorwackie lokalne rozwinięcia polegają więc na transformacji toposu w kierunku moralizatorskim: za zbrodnię wymierzana jest kara albo co najmniej pouczenie. Zjawisko to można uznać za świadectwo dynamicznego charakteru tradycji ustnej. Pierwotne

⁵ Między innymi w pieśni zanotowanej przez Vladimira Stahuljaka (Popijevke, plesovi i običaji iz Štvice (IEF 187, br 220), a także w wersji zapisanej przez Terezę Burazović w miejscowości Novska w Slavonii oraz Vjekoslava Gabricia w miejscowości Oriovac, również w Slavonii.

⁶ Np. w pieśni zarejestrowanej przez Dragutina Gazdovicia (Novogradiški Kotar w Slavonii, Komarnice i Nove Kapele w Slavonii – pieśń usłyszana od Julii Petošić).

motywy i wątki fabularne, przekazywane z pokolenia na pokolenie, ulegają reinterpretacji i adaptacji do zmieniających się realiów społecznych i kulturowych. W tym procesie, obok pierwotnej funkcji estetycznej i rozrywkowej, pieśni ludowe zaczynają pełnić również funkcję dydaktyczną, służąc kształtowaniu postaw moralnych i społecznych. Wprowadzenie motywu kary za zbrodnię jest jednym z przejawów tej moralizatorskiej tendencji. Pierwotnie, pieśni ludowe często opiewały bohaterskie czyny, nierzadko balansujące na granicy prawa i moralności. Wraz z ewolucją społeczną i rosnącym znaczeniem norm etycznych, pojawiła się potrzeba ukazania konsekwencji niemoralnych zachowań. Kara za zbrodnię staje się wówczas nie tylko elementem fabuły, ale i przestrogą, ukazującą, że każde działanie ma swoje konsekwencje.

Przetasowania w występujących w kulturze chorwackiej wariantach odbywają się nie zawsze w warstwie fabularnej⁷, lecz często dotyczą rekwizytów, których obecność i symbolika pozwalają odczytać daną pieśń jako rozwijającą się pod wpływem określonych kultur etnicznych czy religijnych. Dochodzi tu również do kontaminacji różnych elementów kulturowych. I tak na przykład w jednym z wariantów pieśni czytamy o dziecku modlącym się do Boga, by ten posłał trzy obłoki, które pomogą wydostać uwięzioną rodzicielkę. Każdemu z obłoków odpowiada jedna postać – gromowładny Elias (Gromović Ilija), władca błyskawic Pantaleon oraz ognista Maria⁸. Mamy tu więc do czynienia z integracją sfery religijnej i elementów słowiańskiej mitologii. Elias dzieli atrybuty ze słowiańskim bogiem Perunem. W tradycji ludowo-cerkiewnej oraz w ich artystycznych artykulacjach Ilja/Elias powozi

⁷ W przekazie chorwackim pojawiają się także pieśni o wznoszeniu miast, które nie zawierają wątku wmurowania. Dzieje się tak w przypadku pieśni „Grad gradio Koviljiću”, zanotowanej przez etnografa Olinko Delorko i opublikowanej w zbiorze „Hrvatske narodne balade i romance” w 1951 roku. Pieśń-odmieniec opowiada o budowniczym miasta Koviljiću, który pojmuje wilę niszczącą w nocy to, co wybudowane za dnia. Schwyta na obiecuje wynagrodzić go w trójnasób za zwrócenie wolności: jego koń będzie prędko jakby był niesiony przez wiatr (*nosit će ti vihar konja*), on sam będzie najszczęśliwszym człowiekiem (*bit ćeš sretan med gospodom*), a oprócz tego będzie się cieszył powodzeniem u dziewcząt (*bit ćeš mio djevojčama*). Mimo kuszących gwarancji budowniczy nie przystaje na propozycję, mówiąc, że jego koń będzie najszybszy, dopóki będzie miał owies, on sam będzie miał szczęście, dopóki sprawne będą jego ręce i rozum, z kolei powodzenie u panien zapewni mu jasna (młoda) twarz. Pieśń ta została przedrukowana w zbiorze „Hrvatske usmene lirske pjesme” pod redakcją Stipe Boticy (Zagrzeb 1997). Została opatrzona dopiskiem „Oriovac” – czyli pochodzi z miejscowości położonej niedaleko Slavonskiego Brodu na granicy Chorwacji i Bośni i Hercegowiny). Wariant slawoński występuje w 3 wersjach (Burazović 1880.73; Bogdešić 1884.135 – HNP V.29; Kušmiš and Kušmiš 1898.59 – MH 37 br 59) i przyjmuje formę krótszych pieśni. Głównym bohaterem jest młody Ivica/Jovica, który buduje miasto niszczone w ciągu nocy przez wilę. Matka radzi mu, by zapewnił miastu magiczną ochronę i zadbał o sokoły na ulicach, wilki w alejach, strażników we wszystkich zakamarkach. W ten sposób łapią niszczycielkę. W zależności od wersji pieśni wilę składa budowniczemu różne obietnice, ale zazwyczaj dotyczą one miłości, potomstwa i szczęścia w rodzinie.

⁸ Sierota prosi „Pošlij, Boże, trzy ogniste obłoki, Pierwszy obłok z Ilją – Gromownikiem, Drugi obłok świętego Pantalejmona, trzeci obłok ognistej Maryji. Grzmotem wal, Iljo Gromovniku, świeć błyskawicą, święty Pantalejmonie, Ogniem pal, ognista Maryjo! Zburzcie ciotki Mandy miasto i w mieście ciotki Mandaliny wybawcie moją miłą matkę” (Broz & Bosanac, 1896, s. 535; tłum. EWT).

grzmiącym rydwanem zaprzężonym w cztery ziejące ogniem konie. O podobnym transferze atrybutów starosłowiańskich bóstw można mówić również w przypadku świętego Pantaleona oraz ognistej Marii, której bardziej współczesnym odpowiednikiem ma być Małgorzata (bądź Marina) Antiocheńska, uważana za siostrę Eliasza i Pantaleona. W wierzeniach ludowych utarło się przekonanie, że święta Marina karze pożogą każdego kto w dzień, kiedy się ją wspomina, wykonuje ciężkie prace. Zarówno Marina, jak i jej bracia-kompani należą do tak zwanych ognistych świętych: wspomina się ich w letnie (Marina – 17 lipca, Ilija – 20 lipca, Pantaleon – 27 lipca), a na tym terenie najczęściej upalne dni.

Tego rodzaju ludowo-religijne „stopienia” wpływały zapewne na próby odczytania pieśni jako tematyzującej roczny cykl wegetacyjny. W pracy *Stara vjera Srba i Hrvata* [Stara wiara Serbów i Chorwatów] wydanej po raz pierwszy w 1884 roku chorwacki badacz Natko Nodilo przywołuje odczytaną w zbiorze Vuka Karadžicia pieśń *Zidanje Skadra*, opisując wierzenia o narodzinach nowego roku i jego cyklu przyrody. Nodilo jest przekonany, że pieśń ma charakter mityczny i zupełnie nie chodzi w niej o budowanie miasta. Zwraca uwagę na bogatą symbolikę cyfry trzy (trzej bracia, trzy lata budowy, trzech mistrzów) (Nodilo, 1981, s. 168). Trzej bracia to w jego odczytaniu trzy pierwsze miesiące rozpoczynające rok kalendarzowy, którym rozwinięcie przedsięwzięcia blokuje nieustępliwa zima. Po trzech latach budowy, czyli trzech pierwszych zimowych miesiącach roku, następuje czwarty rok, a właściwie miesiąc kwiecień, wraz z którym zbliża się wegetacyjna wiosna⁹. Żeby budowla mogła się jednak utrzymać i cykl wzrostu był stabilny potrzebna jest ofiara (lub ostatecznie jej zamiennik), której śmierć da silne fundamenty pod nadchodzący czas obfitości. Nodilo w postaci Rade *neimara* widzi słowiańskiego boga Radogosta¹⁰, interpretowanego jako boga słonecznego.

Wątki solarne pojawiają się zresztą w wielu wersjach i w różnych formach – czasem jest to symbolizujące słońce jabłko, po które musi się schylić ofiara, a czasem bezpośrednio wspomniane słońce, w promieniach którego zamurowana ujrzy swoje dziecko. Nodilo podkreśla różnice w postrzeganiu tego aktu w wierzeniach Germanów i Słowian. Germański zwyczaj wmurowania poświęcony miał być Ziemi, która nosiła na sobie ciężar budowli, natomiast słowiański skierowany był ku słońcu i koncentrował się na ustanawianiu cyklu

⁹ W pieśni *Ćuprija na Drini*, o której pisałam na początku, budowa rozpoczyna się w dzień świętego Jerzego, a zatem wtedy, gdy otwiera się cykl wegetacyjny.

¹⁰ Imię Radogost może oznaczać „radosnego gościa”, co w pewnym sensie może kojarzyć się z epitetami nadawanymi Słońcu jako dawcy życia i światła. Wydaje się jednak, że bardziej uzasadnione byłoby porównanie do Dażboga utożsamianego z pomyślnością, bogactwem i płodnością. Por. (Łowmiański, 1979) oraz (Gieysztor, 1982).

rocznego (słonecznego) (Nodilo, 1981, s. 170). Interpretacje badacza odzwierciedlają trend intelektualny, który pojawił się na przełomie XIX i XX wieku zarówno w nauce, jak i filozofii, zwłaszcza w kontekście mitologii porównawczej, religioznawstwa i antropologii kulturowej. Starano się w jego ramach wyjaśniać wierzenia religijne i mitologie poprzez uniwersalne schematy – a słońce, jako kluczowy element życia i kalendarza rolniczego, było jednym z dominujących motywów¹¹.

Nodilo kieruje ponadto uwagę na inny wątek pojawiający się w analizowanej pieśni: Gojkovica w obliczu śmierci prosi męża, by ten udał się do jej matki z prośbą o zastąpienie jej niewolnikiem lub niewolnicą. Zdaniem badacza tak wyartykułowana prośba może świadczyć, o tym, że praktyki składania ofiary zakładzinowej na obszarze słowiańskim rzeczywiście miały miejsce (Nodilo, 1981, s. 170). Jego przekonanie wspiera również zaobserwowane na tym terenie wierzenie o konieczności unikania nałożenia się cienia osoby na fundament budowy, co miało oznaczać rychłą śmierć tej osoby (zob. także Brewster, 1996, s. 38). Badacz odnotowuje tu podobieństwo do greckiego przesądu (i komentuje, że jest to „zabobon prawie identyczny jak nasz”), który mówi, że kto pierwszy przejdzie przez kamień-fundament nowej budowli, umrze w ciągu roku. Wierzone, że sytuacji tej mogłoby zapobiec złożenie ofiary z czarnego jagnięcia lub takiegoż koguta. Nodilo dodaje, że obrzęd ten nie był znany w starożytnej Grecji, co dowodzić ma fakt, że za jego rozprzestrzenienie się na Bałkanach odpowiedzialni są Słowianie. Autor wszak stwierdza jednoznacznie, że takie ofiary składane były jeszcze przed wielką wędrówką Słowian¹², o czym świadczą zapisy w *Kronice Słowiańskiej* Helmolda. Nie ma jednak pewności, czy Słowianie kontynuowali ten zwyczaj po przybyciu na ziemie południowe (Nodilo, 1981, s. 171).

W pracy poświęconej starym wierzeniom Serbów i Chorwatów Nodilo odnosi się również do drugiej pieśni – *Ćuprija na Drini* – odczytanej w kolekcji zebranej przez Bogoljuba Petranovicia (knj. III, nr 52). Uważa, że pod względem kompozycyjnym ustępuje ona pieśni o budowie Szkodry, choć z uwagi na referencje mityczne jest równie znakomita (Nodilo, 1981, s. 171). Budowa mostu pełni tu tę samą funkcję co budowa miasta, obecne są również liczne odniesienia do symboliki cyfry trzy, budowlę niszczy zaś wzburzona woda i drzemiąca w niej siła, którą opanować można jedynie za pomocą krwawej ofiary. Badacz podkreśla, że pieśń ma

¹¹ W nauce Max Müller, Georges Dumézil czy James Frazer – jego „Złota Gałąź” poświęcona wierzeniom i mitom powstała sześć lat po pracy Nodila. W filozofii – Friedrich Nietzsche czy Julius Evola. Kult solarny był modny do lat trzydziestych, wykorzystywano go również w ideologiach politycznych (np. w symbolice faszystowskiej i narodowej), a także w ruchach neopogańskich.

¹² Powołując się na rosyjskiego badacza folkloru i pisarza Michaiła Popova, badacz przytacza ponadto przykład budowanego nad Dunajem miasta, w którego mury zamurowano złapane o świcie dziecko. Od wydarzenia tego miałyby pochodzić nazwa miejscowości – Detiniec (Nodilo, 1981, s. 170).

elementy pogańskie, być może nawet „w pieśni Petranovicia pogański ton jest mocniejszy niż w pieśni Vuka” (Nodilo, 1981, s. 173). Poszukując wcześniejszych tropów ofiar składanych z krwi żywej istoty w wodzie, sięga między innymi do grecko-perskich starożytności czy archaiki rzymskiej¹³. Będąc rzecznikiem interpretacji utworu o wmurowaniu jako opowiadającego o cyklu rocznym, porach roku i narodzinach lata, poszukuje w antycznych mitach i rytuałach uzasadnienia dla swojego sposobu rozumienia pieśni. Most w jego przekonaniu jest symbolicznym i materialnym łącznikiem między zimnymi i ciepłymi miesiącami. Swoje myślenie wspiera również acocjacjami z tzw. ofiarami argejskimi, kukłami wrzucanymi w ramach rytuału oczyszczenia do Tybru (możliwe, że wcześniej ofiarami ludzkimi), do których nawiązuje znany nam zwyczaj topienia Marzanny. W tym kontekście przywołuje także legendę o Romulusie i Remusie, braciach wrzuconych do Tybru, sugerując, że to kolejne nawiązanie do rytuału topienia jako pożegnania zimy. Do tej legendy odwołuje się również Miodrag Pavlović w swojej analizie rytuałów ofiarowania. O ile jednak Nodilo kieruje uwagę na mit o narodzinach roku, podkreślając, że mleko symbolizuje światło, o tyle Pavlović zwraca uwagę na głęboki symbolizm karmienia i ofiary. W jego interpretacji wmurowanie matki-karmicielki, odpowiedzialnej za utrzymanie całej konstrukcji budowli i miasta, jest niezbędne do utrzymania integralności wspólnoty i jej przetrwania (Pavlović, 1987, s. 158). Karmienie pojawia się w pieśni co najmniej dwa razy: kiedy dziewczyna ma przynieść na plac budowy obiad, a następnie, kiedy chce karmić po zamurowaniu swoje dziecko. *Alma mater* jest świadoma roli, jaką pełni wobec budowli-wspólnoty i tego, że akt biologiczny przeistacza się w akt społeczny. Pavlović zwraca także uwagę na słowa wiły, która niszcząc budowlę, przypomina budowniczemu, że wznoszenie miasta jest jak sianie łąki – ziarnem jest tu ofiara (Pavlović, 1987, s. 42)¹⁴. Wmurowanie jest więc gwarancją odnowienia cyklu życia i zapewnienia ciągłości istnienia.

Z kolei poszukiwanie antycznych pierwowzorów prowadzi Pavlovicia do rozważań nad podobieństwem ofiary zamurowanej do postaci Ifigenii z dramatu Eurypidesa *Ifigenia w Aulidzie*. Oprócz pytań natury ogólnej, dotyczących ogólnego sensu składania ofiary czy kondycji psychofizycznej ofiary jako warunku prawidłowo przeprowadzonego rytuału,

¹³ Przywołuje wspomnianą przez Herodota opowieść o Kserksesie przepływającym się przez rzekę Strumę. By przeprawa przez wodę stała się możliwa, potrzebne było złożenie sówitej ofiary: białego konia, a także dziewięcioro dzieci płci męskiej i dziewięcioro żeńskiej. Nodilo odwołuje się również do opisanego przez Prokopiusza historii o przeprowie wojsk Teudeberta przez rzekę pod miejscowością Pawia (koło Mediolanu), podczas której konieczne było złożenie ofiar z ludzi, by uspokoić wody (Nodilo, 1981, s. 173).

¹⁴ Pavlović pisze także, że jeśli w ofierze zostaje złożony mężczyzna, nie powinno to zaskakiwać, ponieważ wynika to wtedy z przekonania, że mężczyźni również noszą w sobie zapładniającą energię (Pavlović, 1987, s. 42).

spotykamy tu szereg inspirujących uwag, jak na przykład tę, że analizowana pieśń nie daje możliwości zastąpienia ofiary (w przypadku Ifigenii ostatecznie pojawia się łań, która zastępuje ofiarę, w przypadku biblijnej opowieści o Abrahamie i Izaaku również wystarcza pełna gotowość ojca do złożenia ofiary). Tymczasem jednak okazuje się, że samo wyśpiewanie pieśni o wmurowaniu może stanowić substytut, podobnie jak w innych przypadkach można złożenie ofiary zastąpić tańcem, śpiewem, formowaniem idola czy opowieścią mityczną (Pavlović, 1987, s. 50). Akt opowiadania o wmurowaniu staje się aktem mimetycznym dostarczającym wspólnocie emocjonalnego *katharsis* bez konieczności fizycznej ofiary.

Interpretacje pojedynczych elementów kompozycyjnych, retorycznych czy fabularnych nie są jednak w stanie zasłonić pytania o to, dlaczego taka ofiara w ogóle jest składana. Pavlović jest w tej próbie stworzenia kompleksowej filozofii ofiarowania rozbijającym szczery wobec swoich czytelników – nie ma jednoznacznego wyjaśnienia tego rytuału. Podstawową logiką czynu była oczywista (może nazbyt) i proporcjonalna teoria wymiany: trzeba coś dać/ofiarować (*žrtvovati*), żeby coś dostać/wznieść (*podići*). Choć może nie ma w tym głębokiego filozoficznego sensu, to zachowany zostaje sens podstawowy ofiary. Ta oczywistość wydaje nam się zbyt symetryczna, zbyt banalna, by mogła być ostatecznym wyjaśnieniem tego aktu (Pavlović, 1987, s. 156), jednak potwierdzają ją wierzenia i wynikające z nich praktyki. Pavlović przywołuje tu przekonanie o tym, że kamienie rosną i można je sadzić (kamienie megalitowe do ziemi wkładano z głębokim przekonaniem, że kamień ten obrodzi, wierzono, że góry rosną, a ofiary czy cienie schwymane w fundamentach budowli zapewniają, że wznoszone obiekty się nie rozpadną). Badacz przekonuje także, że składanie ofiary jest czymś w rodzaju aktu zapłodnienia: zasiewaniem ziarna płodności w ziemię/miasto, by zapewnić miejscu siłę, energię, atrybuty dokładnie takie, jakie cechują złożoną ofiarę. Złożenie ofiary jest więc aktem o charakterze prospektywnym, działaniem skierowanym w przyszłość, towarzyszy mu przekonanie o pomnażającej się pozytywnej energii ofiarowania. Jak podkreśla autor, ofiarę składa się, gdy człowiek w pełni ufa, że zostanie mu to wynagrodzone, a ofiara-ziarno zmartwychwstanie w określonej postaci (Pavlović, 1987, s. 52)

Rywalizacja o starszeństwo

W 1908 roku pieśń *Zidanje Skadra* stała się przedmiotem ożywionej dyskusji między serbskimi i chorwackimi badaczami folkloru i literatury regionu. Pisarzowi i filologowi Nikoli Andrićowi (1867–1942) powierzono zadanie wyboru z archiwów Macierzy Chorwackiej pieśni do piątej (z dziesięciu) części zbioru *Hrvatske narodne pjesme* [Chorwackie pieśni

ludowe] (Velzek, 1950). Pomiędzy 175 pieśniami zebranymi w południowej Dalmacji przez zbieracza-amatora Ante Franjina Alačevicia (1781–1856) Andrić znalazł trzy niedatowane pieśni, które okazały się wierną kopią trzech utworów zawartych w antologii twórczości ludowej przygotowanej przez serbskiego folklorystę Vuka Stefanovicia Karadžicia (1787–1864). Jedna z pieśni opowiadała o budowie Szkodry. Przekonany, że Vuk Karadžić musiał otrzymać te pieśni od Alačevicia i nie podpisał prawidłowo proveniencji utworu, Nikola Andrić zdecydował się napisać artykuł *Otkud Vuku 'Zidanje Skadra'?* [Skąd u Vuka „Zidanje Skadra”?] i opublikować go w czytany wówczas w naukowych kręgach czasopiśmie „Glas Matice hrvatske” (Andrić, 1908). Andrić dokonawszy analizy „wersji Alačevicia” z „wersją Karadžicia”, odnotował, że pierwsza ma charakterystyczne dalmatyńskie forma dialektalne i stosuje subdialekt ikavski. Uznał więc, że Karadžić zamienił je na ijekawskie (subdialekt częściej używany do tradycyjnych opowieści), a także zestandaryzował imiona i nazwiska postaci, żeby utwór lepiej korespondował z innymi serbskimi pieśniami. Andrić skonstatował ponadto, że pieśń była rozpowszechniona w Dalmacji, Alačević odnotował bowiem kilka jej równorzędnych wersji, a zatem to z pewnością stamtąd pochodziła. Badacz nie ograniczył się jedynie do naukowej analizy odkrytego przypadku, ale przypisał Karadžićowi nieodnotowanie rzekomego chorwackiego pochodzenia jako działanie intencjonalne, a całemu czynowi nadał znaczenie polityczne.

Odpowiedź na prowokacyjny artykuł Andricia nadeszła szybko i wywołała lawinę kolejnych replik: między czerwcem a wrześniem 1908 roku opublikowano ich aż trzynaście. Umiarkowane reakcje przygotowali chorwacki publicysta i pedagog Josip Pasarić (Pasarić, 1908a; Pasarić 1908b) oraz serbski historyk i krytyk literatury Jovan Skerlić (Skerlić, 1908). Ustalenia Andricia spotkały się zaś z ostrą ripostą serbskiego historyka Jovana Tomicia, który pisemnie zabrał głos w tej sprawie aż pięć razy [Tomić 1908a–e]) i jednoznacznie oskarżył Andricia o szowinizm. Główne argumenty dyskutantów dotyczyły braku konsekwencji w badaniu Andricia, nielogiczności wniosków (np. w zbiorze Alačevicia pieśni nie były datowane, więc równie dobrze mogły być skopiowane z kolekcji Vuka Karadžicia), przyjęcia zbyt wąskiej perspektywy badania (pieśń występuje np. w kolekcji Tihomira Ostojicia z Nowego Sadu, czego Andrić w badaniu nie uwzględnił). W dyskusji podawano również argument, że ten wzór narracyjny jest obecny na niemal całych Bałkanach, co nie pozwala na wyznaczenie niebudzącej wątpliwości ścieżki transferu. Podkreślano, że wersja dalmatyńska musi być odpryskiem innej wersji, zwłaszcza, że oryginalnie wydarzenia miały miejsce na terenie Albanii.

Nikola Andrić nie wystraszył się zataczającej międzynarodowe kręgi afery i postanowił stanowczo bronić swoich ustaleń, publikując serię płomiennych artykułów–odpowiedzi (Andrić, 1908b–d). Ostra krytyka rzekomych obrońców Karadžicia opierała się na konspiracyjnej teorii nt. politycznej agendy folklorysty i przesuwiała dyskusję z torów merytorycznych na ideologiczne. Choć niektóre argumenty Andricia były zasadne (jak choćby wytknięte przez Andricia pominięcie u Karadžicia imienia informatora Raški w zbiorze opublikowanym w 1823 roku), nie obyło się oczywiście bez agresywnych ataków *ad personam*. Andrić ujawniał swoją postawę lęki części chorwackich środowisk: pisał, że Karadžić jest wcieleniem serbskich dążeń do inkorporacji chorwackiej kultury i jej dziedzictwa w łono dążącej do dominacji kultury serbskiej, a także że działał na rzecz negowania ikawskiej (czyli w uproszczeniu – chorwackiej) tradycji językowej (Andrić, 1908b, s. 119).

Niebywale ostra wymiana zdań i upolitycznienie sprawy spowodowały, że Josip Pasarić udał się nawet do archiwum Macierzy Chorwackiej, żeby samodzielnie – bez materiałów pośredników wpływających na końcowe konkluzje – obejrzeć zbiór Alačevića. W wyniku tego śledztwa zaprezentował porównanie detali łądząco do siebie podobnych, choć nie identycznych pieśni. Wniosek z jego analizy miał zapewne posłużyć jako argument koncyliacyjny: Pasarić podkreślał, że różnice w pieśni wynikają z kontekstu regionalnego, a obaj badacze prawdopodobnie niezależnie od siebie zebrali od dwóch różnych pieśniarzy tę samą pieśń. Andrić miał także pewne teorie co do wieku papieru i tuszu (oczywiście przemawiające za pierwszeństwem chorwackiej wersji). Pasarić stwierdził jednak, że pieśni zapisane są trzema różnymi ortografiami i kilkoma rodzajami tuszu, obalając wszelkie co do sprawy tuszu podejrzenia. Dodatkowo znalazł w notatkach dotyczących tej pieśni kilka różnych dat (1842, 1847, 1850), które wskazywały na to, że chorwacka wersja musiała być spisana później niż ta zanotowana przez Karadžicia.

Debata, choć dotyczyła – wydawałoby się – jedynie drobnego szczegółu z archiwum, odbiła się zaskakująco szerokim echem, prowokując gorące dyskusje i nieoczekiwane reakcje. Do głosu poczuł się wywołany wnuk Alačevića – Miroslav – który to w trosce o dziedzictwo narodowe przekazał instytucji zapiski dziadka. W liście skierowanym do Skerlicia i Andricia przyznał, że spotkał Vuka Karadžicia w Wiedniu na przełomie lat 1859/60, ale nigdy nie powierzał mu kolekcji swojego dziadka. Wątpił również, czy Karadžić mógł wiedzieć o zebranej na chorwackim wybrzeżu pieśni i osobie, która ją przekazała. Mimo że wyjaśnienia te właściwie powinny zakończyć dyskusję, ponieważ definitywnie wytręcały Andriciowi argumenty, chorwacki badacz nie poddawał się i sięgał po coraz to bardziej wydumane dowody: jego zdaniem Alačević senior nie mógł spisać tej pieśni od Karadžicia, ponieważ nigdy nie

nauczył się cyrylicy, a w jego bibliotece nie znajdowała się ani jedna cyryliczna książka. Z takimi argumentami trudno było dyskutować merytorycznie. Polemika nie zakończyła się żadnymi zgodnymi ustaleniami, podzieliła jedynie środowisko, które opowiadało się albo za bardziej racjonalnymi argumentami na rzecz Karadžicia, albo za podszytymi wyraźnymi lękami i ukrytym naukowym szowinizmem teoriami Andrić.

Być może niemożność jednoznacznego potwierdzenia chorwackiego rodowodu rzeczonyj pieśni przyczyniła się do utrwalenia w skromnym dorobku chorwackiej refleksji naukowej nad genezą i znaczeniem tego toposu nie wprost wyrażonego przekonania, iż rytuał zamurowania ofiary zakładzinowej stanowi tradycję wywodzącą się spoza kręgu kulturowego, do którego Chorwacja przynależy. Wpływ na to z pewnością miał także surowy, ale szczery osąd wydany dużo wcześniej z dala od Bałkanów, tam gdzie cesarze nauki unoszą swój filologiczny kciuk do góry, by wyrazić akceptację lub opuszczają go na znak dezaprobaty. Stało się tak, kiedy Vuk Karadžić posłał tę pieśń zbieraczowi baśni i podań ludowych Jacobowi Grimmowi, który rzekomo zachwycony utworem, zadbał o jego niemiecki przekład, by mogło się z nim zaznajomić szersze grono zainteresowanych słowiańskim folklorem. To właśnie tą drogą trafiła ona do J.W. Goethego, który ocenił ją jako ilustrującą „przesądne i barbarzyńskie podejście” (Goethe, 1825). Innymi słowy: kciuk powędrował w dół.

Choć wspomnienie pieśni ludowej przez wielkiego niemieckiego uczonego było samo w sobie aktem nobilitującym¹⁵, treść tego komentarza nie pozostawała bez znaczenia. Kiedy więc lata później doszło do przedstawionego powyżej sporu o pochodzenie pieśni, jej źródła, pierwszeństwo zapisu, wspomnienie tego mocnego osądu musiało ożyć. Przypuszczam, że ta opinia pozostała dla funkcjonowania pieśni w kręgach chorwackich decydująca. Odwołania do „wyroku” Goethego pojawiają się w różnorodnych tekstach, opracowaniach i kompendiach dotyczących literatury. I tak na przykład opublikowana w 1836 roku w odrodzeniowym chorwackim czasopiśmie „Danica ilirska” pieśń *Zidanje Skadra* zostaje opatrzona krótkim, ale niezwykle wymownym komentarzem – rzekomo iliryskim przysłowiem – który w wolnym tłumaczeniu brzmiałby „Czary i zabobony, najdziksze demony” (il. 1).

¹⁵ W pracy *Gete 1832–1932* [Goethe 1832–1932], opublikowanej w Zagrzebiu w 1932 roku w setną rocznicę śmierci J. W. Goethego, w podzięcie za „wprowadzenie literatury tego regionu w kręgi światowe” zamieszczono tekst zatytułowany „Zidanje Skadra na Bojani u nemačkoj književnosti” [Budowanie Szkodry na Bojanie w literaturze niemieckiej], prezentujący ślady adaptacji motywu wmurowania ofiary zakładzinowej w literaturze niemieckiej.

DANICA ILIRSKA.

TEČAJ II.

Dana 15. Listopada 1836.

BROJ 42.

Tužna doba, tužno vreme,
Koje tlači glupstva brème.

j-

ZIDANJE SKADRA.

(Narodna pjesma.)

Čar i praznovjerje
Najdivlje zvrije.
Posl. ilirska.

Grad gradila tri brata rodjena,
Do tri brata tri Merljavčevića,
Jedno bješe Vukašine kralju,
Drugo bješe Uglješa Vojvoda,
Treće bješe Merljavčević Gorko.
Grad gradili Skadar na Bojani,
Grad gradili tri godine danah,
Tri godine sa trista majstora,
Nemogaše temelj podignuti,
A kamo li sagrađiti grada:
Što majstori za dan ga sagrađe,
To sve vila za noć obaljuje.
Kad nastala godina četverta,
Tada viče sa planine vila:
„Nemući se, Vukašine kralju,
Nemući se, i ne harči blaga;
Nemožš, kralju, temelj postaviti,
A kamoli sagrađiti grada,
Dok nenadješ dva slična imena,
Dok nenadješ Stoju i Stojana,
A oboje brata i sestricu,
Da zaziđeš kuli u temelje,
Tako će se temelj obdržati,
I tako ćeš sagrađiti grada.“
Kad to začu Vukašine kralju,
On doziva slugu Desimira:
„Desimire, moje čedo drago!
Do sad si mi bio verna sluga,
A od sada moje čedo drago,

Hvataj, sine, konje u hintove,
I ponesi šest tovarah blaga,
Idi, sine, preko bjele svjeta,
Te ti traži dva slična imena,
Traži sine, Stoju i Stojana,
A oboje brata i sestricu;
Jal' ih otmi, jal' za blago kupi,
Dovedi ih Skadru na Bojanu,
Da zidjemo kuli u temelje,
Nebi l' nam se temelj obdržao,
I nebi li sagrađili grada.“
Kad to začu sluga Desimire,
On uhvati konje u hintove,
I ponese šest tovarah blaga,
Ode sluga preko bjele svjeta,
Ode tražit dva slična imena;
Traži sluga Stoju i Stojana,
Traži sluga tri godine danah,
Al ne nadje dva slična imena,
Al ne nadje Stoję nit Stojana,
Pa se vernu Skadru na Bojanu,
Dade kralju konje i hintove,
I dade mu šest tovarah blaga:
„Eto, kralju, konji i hintovi,
I eto ti šest tovarah blaga,
Ja nenadjoh dva slična imena,
Ja nenadjoh Stoję i Stojana.“
Kad to začu Vukašine kralju,
On podviknu Rada neimara, (arkitekta)
Rade viknu tri stotin' majstora,
Gradi kralju Skadar na Bojani,
Kralju gradi, vila obaljuje,
Neda vila temelj podignuti,
A kamo li sagrađiti grada,
Pa pozivlje iz planine vila:
„More ću li? Vukašine kralju!

42

Il. 1. Strona czasopisma „Danica ilirska” z 15 października 1836 roku
z przedrukiem pieśni *Zidanje Skadra*.

Z kolei w niewielkim podręczniku do historii literatury przygotowanym dla uczennic szkoły Sióstr Miłosierdzia w Zagrzebiu w części poświęconej twórczości ludowej znajdziemy informację, że Vuk Karadžić wydał zebrane pieśni pod nazwą „serbskie pieśni ludowe”, co spowodowało, że nawet sami Chorwaci uznali, że są one serbskie. Tymczasem jednak – jak podaje autorka podręcznika Paulina Majaron – słoweński filolog Franc Miklošič udowodnił naukowo, że Chorwaci mają wielkie zasługi dla rozwoju twórczości ludowej w regionie, a stare chorwackie pieśni nierzadko poruszają wydarzenia z serbskiej historii, opowiadając o walkach z Turkami (od Kosowa do bitwy pod Mohaczem).

Nie da się jednak nie zauważyć – kontynuuje autorka – że pieśni chorwackie są bardziej estetyczne od pieśni serbskich, co widać „gołym okiem”, gdy się je porówna. Opinie swoją podpira przywołanym już werdyktem Goethego, któremu również nie pozostaje dłużna,

wypominając, że ganił serbskie pieśni jako nieludzkie, sam zaś zajmował się nie mniej bestialskim mitem o Ifigenii¹⁶ (Majaron, 1894, s. 73).

Echa dyskusji wywołanej przez Nikolę Andrića pobrzmiewały jeszcze długo w publikowanych później podręcznikach do historii literatury, w których przypominano w sposób delikatny „samowolę” Alačevicia (który miał tę pieśń po prostu przepisać), nie umniejszając jednak jego tytanicznej pracy zbieracza. Sprawę ostatecznie wyjaśniła chorwacka historyczka literatury i badaczka twórczości oralnej Maja Bošković-Stulli, która w pracy *Povijest hrvatske književnosti* [Historia literatury chorwackiej] bez wahania uznała, że plagiat miał miejsce, ale w drugą stronę: Alačević „przepisywał to, co mu się podobało, co chciał zachować i zapamiętać, tak jak się zwykle zapępniało rękopisy śpiewników” (Bošković-Stulli, 1978, ss. 314–317; tłum. EWT). Jej uwagę zwrócił przede wszystkim fakt, że wszystkie pieśni, które wzięto pod lupę, by rozstrzygnąć spór (siedem różnych utworów powtarzających się w zbiorach obu kolekcjonerów) były do siebie niezwykle podobne, co jest zdecydowaną rzadkością. Sugestie Skerlicia i Pasaricia, że zostały zebrane niezależnie z dwóch różnych źródeł badaczka uznała za wynikające z mocnego osadzenia tych badaczy w kulturze pisma i niedostatecznej znajomości twórczości oralnej.

Chociaż Bošković-Stulli podkreślała, że zbiór Alačevicia jest nie mniej ważnym zespołem dokumentów, świadectwem kolekcjonerskiego żaru i zapału epoki, jej „wyrok” okazał się dla sprawy ostateczny. Jak dowodzi folklorysta Dorian Jurić, późniejsze analizy i interpretacje badaczy¹⁷, oparte na sporze dotyczącym pierwszeństwa, najprawdopodobniej przyczyniły się do jednoznacznego przypisania pieśni o budowie Szkodry tradycji serbskiej, co doprowadziło do marginalizacji jej chorwackich wariantów lokalnych. W konsekwencji pominięto możliwość jej organicznego rozwoju w trybie kłacza, czyli równoległego funkcjonowania i modyfikacji w różnych kontekstach kulturowych. Jurić podkreśla ponadto, że ta jednoznaczna klasyfikacja wpłynęła na międzynarodowe środowisko folklorystów, które w swoich opracowaniach również utrwaliło serbską proveniencję pieśni, pomijając jej potencjalne chorwackie adaptacje i rozwinięcia (Jurić, 2020).

¹⁶ Autorka nawiązuje tu do dramatu *Ifigenia w Taurydzie* autorstwa J.W. Goethego, będącej wariacją na temat mitologicznej Ifigenii, która dzięki interwencji bogini Artemidy uniknęła bycia złożoną w ofierze przez własnego ojca. Ifigenia jest mitologicznym odpowiednikiem biblijnego Izaaka. Ideę złożenia jej w ofierze, by przebłagać boginię Artemidę, można porównywać do motywu złożenia ofiary zakładzinowej.

¹⁷ Jurić przywołuje przykład serbskiego badacza Svetislava Stefanovicia, który przeprowadził wnikliwą analizę pieśni, celowo ignorując jednak jakiegokolwiek chorwackie wersje, mimo że były mu one znane z piśmiennictwa Jovana Tomicia. Co więcej, Stefanović zanegował także rozwijające się pod wpływem kultury bośniackiej warianty, nazywając je również serbskimi (Stefanović, 1937, ss. 288–290).

Jeżeli zatem uznamy, że spór o zakres oddziaływania toposu jest w istocie sporem o zasięg wzorców kulturowych, wówczas terytoria chorwackie – z wyłączeniem pewnych marginalnych wyjątków na obszarach o charakterze przejściowym – jawią się jako granica dalszego promieniowania tego toposu zarówno w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym. W tym kontekście można mówić o swoistej, projektowanej od zachodu granicy Bałkanów, której wytyczenie odbywało się także poprzez określenie zasięgu i funkcji analizowanego toposu. Należy jednak pamiętać, że granice – zarówno te polityczne, jak i kulturowe – z natury są strukturami porowatymi, podlegającymi nieustannym procesom redefinicji i renegocjacji (Wolff, 1994; Todorova, 1997). Szczególnie granice wyobrażone i symboliczne cechują się podatnością na przenikanie i hybrydyzację treści, co skutkuje licznymi dehermetyzacjami i interferencjami kulturowymi. W przypadku Chorwacji, często określanej jako „pogranicze cywilizacyjne Europy” (Goldsworthy, 1998; Bracewell, 2009), mamy do czynienia z obszarem, w którym granica między Wschodem a Zachodem nigdy nie była stała, lecz podlegała dynamicznym przekształceniom, warunkowanym zarówno przez geopolitykę, jak i kulturową semiotykę przestrzeni. W tym świetle topos budowy Szkodry, zamiast funkcjonować jako element wyznaczający twardą granicę, może być postrzegany jako jeden z tekstów kultury, który unaocznia złożoność procesów negocjowania tożsamości i przynależności cywilizacyjnej regionu.

Próba powrotu do uniwersalności jugosłowiańskiej

Chorwacka kultura nie adaptowała toposu ofiary zakładzinowej (toposu wmurowanej kobiety) w tym samym stopniu, co kultura serbska, rumuńska, węgierska czy albańska. Choć przeniknął on do niej szczątkowo na poziomie folkloru, a co za tym idzie pojawił się również w refleksji folklorystycznej, motyw ten nie został lokalnie poddany znaczącym literackim, muzycznym czy plastycznym interpretacjom. Twórcy chorwackiego kanonu (czy chorwackich kanonów, jeśli przyjąć, że tenże jest zjawiskiem zmiennym) nie znaleźli dla niego właściwych odczytań ani użytecznych ideologicznych i politycznych zastosowań. Literackie adaptacje czy wizualne reinterpretacje wątku zamurowania ofiary w fundamentach budowli są dużo rzadsze niż w kulturach sąsiednich (najczęściej dotyczą pieśni o budowie Szkodry), a gdy już mamy z nimi do czynienia, występują tam, gdzie dochodzi do intensywnych kontaktów międzykulturowych i „przepływów” treści między kulturami chorwacką i serbską.

Choć różnorodni agenci literatury chorwackiej – osoby ją tworzące, jak również osoby obsługujące pole literatury (krytycy i krytyczki oraz akademicy i academiczki) – wykazują

wiedzę na temat istnienia takiego toposu, to nie dąży się aktualnie pod żadnym względem do jego kanonizacji, przyjmując nieme założenie, że choć jest to motyw znany i poniekąd zrozumiały, to z pewnością nie jest to topos rodzimy (lokalny?). Pole literackie współcześnie odżegnuje się tym samym także od sporu o palmę pierwszeństwa, przyjmując jako strategię niemal całkowitą obojętność na topos wmurowania. Ponieważ daremnym byłoby oczekiwanie, że chorwackie pole literackie będzie się tłumaczyć z decyzji o niepoddawaniu artystycznym transformacjom rzeczonoego toposu (skoro go nie używa, nie zechce przecież tłumaczyć się z przemilczenia), można jedynie snuć domysły, że niezakorzenie się omawianego toposu na chorwackim gruncie jest wynikiem pracy nad „różnicą”, w wyniku której przypisano ten wątek serbskiej tradycji literackiej. Do takiego wygodnego uproszczenia mogło dojść między innymi dlatego, że najbardziej popularna na tym obszarze pieśń o budowaniu Szkodry nawiązywała do wydarzeń będących przedmiotem serbskiej narracji o przeszłości, nie dotyczyła bezpośrednio przeszłości chorwackiej. Fakt, że rzeczony topos pozostawał poza kręgiem zainteresowań tematycznych i estetycznych rodzimych twórców, a jednocześnie tak wyraźnie manifestował związki serbskie i albańskie mógł zdecydować o niewłączeniu go do tutejszego zbioru podręcznych i poręcznych toposów literackich.

Ponieważ jednak chorwacka kultura szczęśliwie nie zdołała wytworzyć wokół siebie warstwy izolującej, dającej jej całkowitą odporność na impulsy dochodzące z otaczających kultur, wśród tutejszych manifestacji artystycznych pojawiły się również takie, w których słyszeć było bliższe i dalsze echa toposu wmurowanej. Powstawaniu takich dzieł służyły niewątpliwie okoliczności historyczne i polityczne sprzyjające zbliżaniu się ku sobie kultury serbskiej i chorwackiej. Jednym z bodźców do ponownego przemyślenia serbsko-chorwackiej koegzystencji literackiej była sytuacja polityczna po 1918 roku, a zatem końcu I wojny światowej i po rozpadzie Monarchii Austro-Węgierskiej, kiedy to pojawiło się pytanie o polityczną przyszłość narodu serbskiego i chorwackiego (a zatem i ich kultur). Scenariusz, który zwyciężył (najpierw utworzenie Państwa Słoweńców, Chorwatów i Serbów, a następnie przyłączenie państwa do królestwa i powierzenie losu Słowian habsburskich królowi serbskiemu) zadecydował o przebudzeniu się – szczególnie na terenach gęściej zamieszkiwanych przez Serbów w Chorwacji – jasno deklarowanych proserbskich sympatii, a co za tym idzie odświeżeniu wątków literackich dotychczas przypisywanych dziełom powstającym w kręgach serbskich.

W historiografii chorwackiej i serbskiej (wcale niewyłącznie w środowiskach afirmujących narracje narodowe) coraz odważniej podkreśla się, że podmioty polityczne, które weszły w skład nowego państwa w 1918 roku, przyjęły ten fakt z różnym entuzjazmem. Część

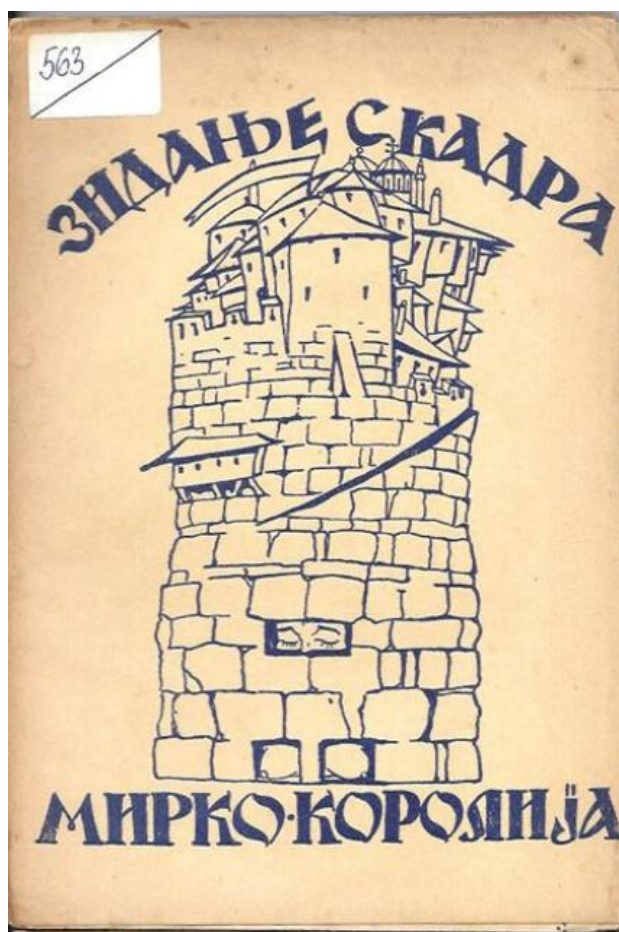
środowisk politycznych oprotestowała te decyzje, w Zagrzebiu doszło nawet do krwawych demonstracji (Wróblewska-Trochimiuk, 2024). Z kolei w środowisku dalmatyńskich Serbów, istotnego dla regionu obozu politycznego, decyzja ta spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem, jako że realizowała jeszcze XIX-wieczne aspiracje polityczne, zmierzające do przyłączenia Dalmacji do Księstwa Serbii. Co istotne, z tych właśnie terenów wywodzili się późniejsi kluczowi zwolennicy idei jugosłowiańskiej, tacy jak Ante Trumbić ze Splitu czy Frano Supilo z Dubrownika. W związku z tym, na wieść o zmianach na politycznych torach, Split przemienił się w scenę żywiołowych manifestacji poparcia dla idei państwa jugosłowiańskiego.

Polityczna unia doczekała się również oddźwięku w twórczości literackiej. Zwolennicy idei zjednoczenia mieli więc okazję do artystycznych uniesień na ten temat, a jednocześnie można było jeszcze pracować nad choćby częścią nieprzekonanych do nowego układu politycznego. Jak pisze teatrolog Branko Hećimović: „Echo entuzjastycznego zachwytu ideami zjednoczenia, a nawet samym zjednoczeniem, obecne jest także w tekstach dramatycznych, które w pierwszych latach po wojnie reagują na różne zajścia i wydarzenia w kraju, choć nie zawsze, a raczej bardzo rzadko dają im prawdziwą i szczerą interpretację” (Hećimović, 1968, s. 142; tłum. EWT). Krytyk teatralny zauważa, że choć wystawiane sztuki nie dają jednoznacznej wykładni (ani politycznej, ani artystycznej) aktualnych wydarzeń, to nie trudno rozpoznać ich polityczny i ideologiczny ciężar i kierunek, który interpretacjom nadają.

Takie okoliczności polityczne okazują się doskonałymi warunkami dla ożywienia toposu wmurowania kobiety w fundamenty budowli jako ofiary zakładzinowej. Dnia 14 października 1920 roku, podczas uroczystości obchodów 25-lecia wzniesienia nowego budynku Teatru Narodowego w Zagrzebiu oraz z okazji rocznicy zjednoczenia południowosłowiańskiej wspólnoty politycznej na scenie wystawiony zostaje przygotowany specjalnie na tę okazję dramat *Zidanje Skadra* (1920) autorstwa Mirka Koroliji. W latach 20. XX wieku autor dał się poznać w kręgach intelektualnych i politycznych po pierwsze jako działacz ugrupowania Jugoslavska napredna omladina [Jugosłowiańska Postępowa Młodzieżówka], a także jako przewodniczący radykalnej ORJUNY (Organizacji Jugosłowiańskich Nacjonalistów) o wyraźnie proserbskim i „jugonacjonalistycznym” światopoglądzie. Korolija nie był również zupełnie marginalnym protagonistą sceny literackiej i teatralnej. W 1920 roku został dramaturgiem w teatrze w Splicie, a rok później inscenizacja jego dramatu *Jugana, vila najmlađa* [Jugana, najmłodsza z wii] inaugurowała działalność tej instytucji. Jak donosiły gazety, uroczystość miała charakter kulturalno-artystyczny, ale

znaczenie przede wszystkim państwowe i polityczne, ponieważ była po prostu promocją idei duchowej jedności wspólnoty jugosłowiańskiej (Milijanović, 1921, ss. 2–3).

Tekst *Zidanje Skadra* autor podobno zaczął pisać jeszcze przed wojną, a skończył w 1919 roku. Motywacja, która przyświecała pisarzowi przy tworzeniu tego tekstu mogła być tu dwojaka: po pierwsze chodziło o opowiedzenie o idei jugosłowiańskiej i „zjednoczeniu”, po drugie zaś chodziło o apoteozę roli Serbii w tym procesie, która rezygnowała z własnych ambicji politycznych na rzecz wspólnoty politycznej południowych Słowian. Dramat wyraża więc filozofię zjednoczenia wspólnoty południowosłowiańskiej i wpisuje się w serię utworów powstałych w atmosferze ekscytacji realizacją idei jugosłowiańskiej (głównie w środowiskach serbskich), przywracających potencjalne *loci communes* pod postacią motywów z twórczości ludowej i rewitalizujących południowosłowiańskie quasi-universum. Powstało ich w tym czasie więcej, jak choćby teksty Iva Vojnovicia *Lazarevo vaskrsenje* [Wskrzeszenie Łazarza] (1914) i *Smrt majke Jugovića* [Śmierć matki Jugoviciów] (1912) czy Nika Bartulovića *Bijedna Mara* [Nędzna Mara] (1922).

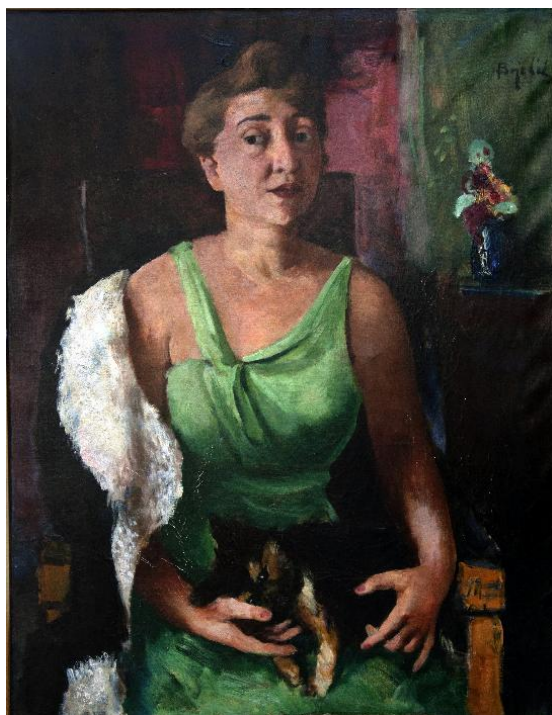


Il. 2. Okładka książki *Zidanje Skadra* autorstwa Mirka Koroliji, wyd. 1920.
Autor ilustracji: Tomislav Krizman.

Aby pokazać, że nie było to zjawisko pozostające na całkowitym marginesie ówczesnego życia artystycznego, dodać należy, że Korolija za *Zidanje Skadra* otrzymał prestiżową nagrodę „Demetrova nagrada” za najlepszy tekst dramatyczny w 1920 roku (Bogner Šaban, 1982, s. 351). Antonija Bogner Šaban omawiając historię tej przyznawanej od 1907 roku do 1944 nagrody za twórczość teatralną, poświęca jednak Korliji zaledwie jedno zdanie, podkreślając, że w tym przypadku ważniejszy okazał się wymiar polityczny niż estetyczny (Bogner Šaban, 1982, s. 342).

Polityczne uwikłanie tekstu wyczytać można również z okładki dzieła (il. 2). Tekst został napisany alfabetem łacińskim w ekawskim wariantcie sztokawskiego, ale okładka wykorzystuje cyrylicę typografię, kodując tym samym serbski komponent kulturowy. Wydawca nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości co do kulturowej proveniencji tematu, który zostanie w tekście zaprezentowany.

Okoliczności inscenizacji tekstu (święto instytucji państwa, postrzeganego przez Chorwatów jako opresyjne, celebrowanie kontrowersyjnej rocznicy), narzucenie ideologicznego klucza w odczytaniu dramatu, ewidentne uwikłanie autora w propagandowe jugosłowiańskie tryby mogły w chorwackich odbiorcach pogłębić odczucie kulturowej obcości toposu wmurowania. Z pewnością jednak można stwierdzić, że cisza, którą prasa pominęła ten spektakl, była związana z niską wartością artystyczną sztuki. Rzadkie notki o uroczystości wspominają najwyżej – zdaje się, że i to raczej kurtuazyjnie, być może ze względu na środowiskowe uwikłania – że dramat Koroliji po prostu nie posiada wyraźnej linii rozwojowej. Choć nie zachowały się szczegóły dotyczące scenicznych aspektów wydarzenia ani informacje o kostiumach czy uwagi dotyczące reżyserii (na scenę przełożył ten tekst wybitny chorwacki grafik i scenograf Tomislav Krizman, a za reżyserię odpowiadał Ivo Raić-Lonjski, jedna z najważniejszych teatralnych osobowości tamtych czasów), wiadomo, że miał on rozpoznawalną i poważaną obsadę. O tym, że byli to aktorzy „z wyższej półki”, można wnioskować z zachowanego kolażu portretów ważnych postaci ówczesnego życia teatralnego, wykonanego przez właścicielkę atelier fotograficznego Tonka. Rola głównej bohaterki Gojkovicy powierzono popularnej wówczas Zlacie Markovac (il. 3), z kolei odtwórcą postaci Gojka był wzięty aktor teatralny Josip Pavić. Zarówno aktor i aktorka zajmują na kolażu poczesne miejsca.



Il. 3. Portret Zlaty Markovac, odtwórczyni roli Gojkovici w spektaklu *Zidanje Skadra* na podstawie tekstu M. Korolji. Autor: Jovan Bijelić, 1930. Olej na płótnie. Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd.

Recepcja tego tekstu musiała być obciążona konotacjami politycznymi i ideologicznymi afiliacjami autora. Spektakl odbił się echem w środowisku, które podzielało nie tyle jednoznaczne stanowisko w sprawie jugosłowiańskiej przyszłości, co nadzieje na sprawiedliwą organizację nowego państwa. Nie ma wątpliwości, że były i takie nastroje w chorwackim społeczeństwie, mimo że w niektórych momentach XX wieku, kiedy tendencje nacjonalistyczne przybierały na sile, próbowano zacierać ich ślady.

Choć topos zamurowania pochodził z pieśni poświęconej budowaniu Szkodry (a zatem miejsca Chorwatom dość odległego i geograficznie, i symbolicznie), to nie był on zupełnie egzotyczny i niezrozumiały. Niejako odpowiadając na aktualne zapotrzebowanie, czasopismo „Dom i svijet” opublikowało nawet treść pieśni ze zbioru Karadžicia wraz z lakoniczną i ostrożną recenzją spektaklu. To jednak włączenie tej pieśni w konstrukcję dramatu okazało się problematyczne. Powodem nie była jednak jej proveniencja, lecz liryczny charakter, jaki nadawał dziełu Koroliji. Zdenko Vernić przekonywał w związku z tym, że widz miał do czynienia z heterogeniczną kompozycją z wieloma literackimi reminiscencjami, która nie dojrzała do prawdziwego dramatu (Vernić, 1920, ss. 16–17). Nie wszystkie recenzje były jednak zachowawcze. Jugosłowiański pisarz Niko Bartulović (potem ideolog ORJUNY, a zatem ideologicznie bliski autorowi) dostrzegł w utworze „dzieło poetyckie, od pierwszej sceny do ostatniego słowa wypełnione wielką poetycką siłą i wzniosłością tragiki i bólu” (Bartulović,

1920, ss. 2–3, tłum. EWT). Z kolei wywodzący się z kręgów dalmatyńskich pisarz Rikard Nikolić pokusił się nawet o stwierdzenie, że Korolija śmiałym gestem zamienił ludowy mit w symbol o większym znaczeniu i rozmachu (Nikolić, 1920, ss. 702–705). Konstatacja ta zdaje się dowodzić nieobecności pieśni w centralnych kręgach chorwackiej kultury, sugerując, że jej wprowadzenie do obiegu literackiego miało nie tylko charakter artystyczny, ale także kulturowy.

Wśród umiarkowanych głosów wyróżniają się z pewnością dwa afirmujące spektakl. Pierwszy z nich należał do Stevana Galogaży, który – ze względu na swoje projugosłowiańskie fascynacje i polityczne afiliacje – przyrównuje tekst do *Vidovdanskiego hramu* [Świątynia Vidovdanu] autorstwa rzeźbiarza i architekta Ivana Meštrovia, monumentalnego projektu mauzoleum, upamiętniającego kosowskich bohaterów oraz stanowiącego symbol jedności narodów jugosłowiańskich. Dziennikarz był zresztą przekonany, że dzieło Koroliji zapewni sobie nieśmiertelność i stanie się „dziełem klasycznym, które pozostawi ślady twórczości pozytywnej artystycznie o dopuszczalnej tendencji do wartości trwałej” (Galogaża, 1920, ss. 5–6; tłum. EWT). W słowach tych rezonuje jednak świadomość krytyka, że jest to tekst kulturze chorwackiej obcy oraz pobrzmiewa obawa, że dramat jednak nie przyjmie się zgodnie z oczekiwaniami.

Drugi tego rodzaju głos to opublikowana w czasopiśmie „Srpski književni glasnik” obszerna i bardzo pozytywna recenzja autorstwa chorwackiego pisarza i człowieka teatru Milana Begovicia (Begović, 1920, ss. 545–551). Recenzent zaznacza, że dzieło Koroliji ma charakter wysublimowany, posługuje się językiem poetyckim, nie sięga po tanie chwytły („ani jednego pochoptego gestu, ani jednego fałszywego grymasu”) (Begović, 1920, s. 546; tłum. EWT), w związku z czym nie zadowoli mas. Niejako antycypując zarzuty, że jest to utwór propagandowy i projugosłowiański, podkreśla, że nie ma w nim patriotycznej tyrady mającej podgrzewać polityczne emocje publiczności (Begović, 1920, s. 547). Begović zwraca również uwagę na reaktualizację wydarzeń opisanych w pieśni: dramat Gojkovicy to „dramat całego naszego Narodu” (Begović, 1920, s. 551; tłum. EWT). Bracia Mrnjavčević z kolei to trzy południowośłowiańskie plemiona, które „budują idealne miasto naszego zjednoczenia” (Begović, 1920, s. 551; tłum. EWT).

Nastroje projugosłowiańskie obecne w środowisku chorwackim w pierwszych latach istnienia Jugosławii były w późniejszym czasie (nawet na początku wieku XXI) solą w oku, ale przede wszystkim tematem, wokół którego narastały nieporozumienia i pojawiły się nadużycia interpretacyjne. Kiedy zajmujący się dziedzictwem ORJUNY badacz Ivan J. Bošković wydał książkę poświęconą tej ekstremalnej jugosłowiańskiej organizacji o charakterze

nacjonalistycznym i kilka razy wymienił w niej (właśnie przy okazji wprowadzenia postaci Koroliji) nazwisko Milana Begovicia, szybko podniosły się głosy, że przypisuje on Begoviciowi niewłaściwe polityczne sympatie, rzucając tym samym cień wątpliwości na jego kręgosłup moralny. Jeden z krytyków tego typu uproszczenia Miljenko Buljaca napisał wtedy, że napisana przez Begovicia pozytywna recenzja mówi więcej o okolicznościach historycznych, w jakich żyli obaj twórcy, nadziejach i będących ich częścią bolesnych politycznych rozczarowaniach.

Nasze trzy plemiona

Dramat Koroliji jest utworem okolicznościowym o charakterze pochwalnym powstałym na cześć utworzenia Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców (tzw. Pierwszej Jugosławii, 1918–1929), a właściwie politycznym panegirycznym na cześć Serbii. Autor zdradza swoje intencje artystyczne i polityczne już we wprowadzeniu, nie proponując czytelnikowi zabawy w niuanse, wieloznaczności i subtelne interpretacje. W didaskaliach wprowadzających czytamy, że to dramat poświęcony „Matce Serbii” (Korolija, 1920, s. 9). Tekst wykorzystuje pieśń o budowaniu Szkodry w wersji zaczerpniętej ze zbioru pieśni ludowych zebranych przez Vuka Karadžicia, nie ingerując w nią nadmiernie, dodając jedynie psychologicznej głębi poszczególnym postaciom. Pieśń stanowi szkielet fabularny trzech aktów i zamykającego całość epilogu.

Wznoszenie twierdzy skadarskiej przez trzech braci Mrnjavčević symbolizuje tu budowę Jugosławii przez grupy etniczne/narody szargane konfliktami i pragnące każda dla siebie dominacji i wyłączności w sprawowaniu władzy w tworzonym państwie. W utworze nie znajdziemy jednak jednoznacznego przyporządkowania każdego z braci do konkretnego narodu. Postaci są raczej sublimacją cech władzy: siły, podstępny i namiętności. Wreszcie żona najmłodszego z braci – Gojkovica – ze względu na niebywałą urodę obiekt pragnień każdego z budowniczych, a powodu podejrzeń o nocne burzenie twierdzy obiekt nienawiści każdego z budowniczych – symbolizuje Matkę Serbię. Jej ofiara – zgoda na wmurowanie w fundamenty twierdzy Jugosławii, pogrzebanie własnego małżeństwa oraz ambicji na rzecz wspólnego osobistego dobra – jest konieczna, by przedsięwzięcie się powiodło. Bracia, którzy kochają się w głównej postaci, obawiają się, że powstająca budowla już na zawsze przypieczętuje związek Gojkovicy z jej mężem, w związku z czym sami prowadzą również różne podstępne działania, by ten związek rozbić. Ofiara, na którą ostatecznie dobrowolnie decyduje się Gojkovica, ma dać tym waśniom kres i scementować trzy narody w nowym państwie. Wcześniejsze próby

złożenia zastępczej ofiary, nie Stojana i Stoji, ale Slogi i Jedinstva (czyli Zgody i Jedności – fundamentów ideologicznych Jugosławii), niestety nie powiodły się.

Korolija nie pozostawiał swoim odbiorcom zbyt dużego marginesu na swobodne interpretacje i wysublimowane odczytania symboliki dramatu. Jak konstatował wspomniany już Bartulović: „trzej mroczni bracia to nasze trzy plemiona, ofiara Gojkovicy to ofiara Matki Serbii, a Skadar to nasze nowe państwo i nowa Wolność” (Bartulović, 1920, s. 2–3, tłum. EWT). Ramy losu Gojkovicy są więc dobrze znane od rozpoczęcia dramatu, a mury od początku określa się jako tragiczne („Jest wczesny ranek, po ciężkiej nocy pełnej zniszczenia i dziwów, budują się mury tragiczne skadarskie” (Korolija, 1920, s. 15; tłum. EWT). Odbiorca wie, że żaden inny scenariusz niż ten znany z pieśni ludowej nie jest możliwy, a ofiara musi zostać złożona. Jest ona bowiem częścią wielkiego planu, którego znaczenie, nieuniknioność i historyczną doniosłość podkreśla się użyciem wielkich liter. Mamy tu zatem: Wielkie Dzieło, Cesarstwo, które będzie jego efektem, Wielką Matkę (gdzie indziej jest to Ona, Uzvišena Podvizateljka), która się dla niego poświęci. Czyn wznoszenia budowli autor nazywa nawet Podvigiem, a zatem nadaje mu znaczenie religijne i rangę świętego czynu. Suspens, którego oczekuje odbiorca, przynosi więc nie fabuła, ale plan interpretacyjny. Korolija nie tyle modyfikuje tekst, ile za jego pomocą tłumaczy aktualną sobie polityczną rzeczywistość, tworzy jugosłowiańską mitologię i jej symboliczne zaplecze.

Wmurowana kobieta – od winowajczyny do wybawicielki

W dramacie *Zidanje Skadra* Korolji wmurowana kobieta pełni rolę personifikacji jugosłowiańskiego fantazmatu ojczyzny i państwa, który stopniowo odsłania się w tekście, przybierając różne modyfikacje. Każda z tych transformacji jest zakorzeniona w cielesności głównej bohaterki oraz aurze, którą jej *physis* generuje. Funkcje, które pełni, ujawniają się w kilku kluczowych emanacjach: dominy, kusicielki, wybawicielki, matki oraz nie-martwej kobiety.

Domina

Gojkovica jest żoną najmłodszego brata, ale ze względu na swoją niebywałą urodę staje się obiektem pożądania dwóch starszych braci Vukašina i Uglješy. Plotka (szybko zdementowana) mówi, że to właśnie z powodu jej urody zazdrosna wiła przybywa nocą, by zniszczyć wzniesione miasto. Bohaterka nie jest jednak naiwną dziewczką, która nie zdaje sobie sprawy ze

swojego uroku. Świadoma wrażenia, jakie robi na adoratorach, podejmuje z nimi grę, mając nadzieję, że to jednak Gojko wygra turniej rozstrzygający o jej losie.

Uczucia braci są niezwykle silne, łączą sprzeczne pragnienia – miłość i nienawiść, ujawniając wewnętrzne konflikty i ambiwalencje. Ich pożądanie Gojkowicy jest dwojakie: chcą ją jednocześnie kochać i unicestwić. Kiedy ostatecznie uświadamiają sobie, że żaden z nich nie może jej posiąść na własność, zdają sobie sprawę, że pozostaje im ją tylko zabić. Piękno Gojkowicy staje się zatem nośnikiem destrukcyjnej siły – jej urok nie tylko wywołuje niszczycielską w skutkach zazdrość wiły, ale może być także przyczyną śmiertelnych konfrontacji w gronie rodziny. Piękno kobiety stanowiące źródło przyjemności dla adoratorów, staje się równocześnie jej osobistym przekleństwem. Lista adoratorów Gojkowicy nie ogranicza się do trzech braci. Jej powab wykracza poza granice rodzinnych więzi, angażując także budowniczych, których losy naznaczone są jeszcze głębszymi, bardziej egzystencjalnymi rozterkami. Ci mężczyźni, choć zauroczeni jej urodą, jednocześnie cierpią na skutek fizycznych i psychicznych obciążeń związanych z niekończącą się pracą na budowie. W tym sensie Gojkowica staje się uosobieniem najwyższych sprzeczności: jest zarówno twórczynią (*creatrix*), jak i niszczycielką, co wprowadza do dramatu wymiar filozoficznej refleksji nad ludzką kondycją, w której piękno, choć jest potencjałem do tworzenia, równie łatwo może stać się narzędziem zniszczenia.

Kiedy budowniczzy, uznając bohaterkę za sprawczynię wszystkich nieszczęść, są już gotowi na zamach na jej życie, wystarczy kilka jej słów, które działają niczym zaklęcia, całkowicie odmieniają ich stosunek do niej. Gojkowica dysponuje magiczną mocą, która pozwala jej odsunąć od siebie i grodu grożącą przemoc. Przechwytuje męską energię, przejmując nad nią kontrolę. Ich słowa wobec niej nabierają charakteru niemal nabożnego, a ton staje się wręcz religijny („Chleb twój jest najśłodszy – Nie chcemy chleba innego niż twój! – Pszenico nasza biała! – Poskramiasz Głód i Biedę! – Ty karmisz pragnienie – słowa twe ciepłe i miękkie jak przepiękne twe usta! Przed urodą twoją wszystkie siły trzęsą się jak zielona osika / Miłości najukochańsza!... Piękności!... Zwycięstwo!...”) (Korolija, 1920, ss. 48–49; tłum. EWT).

Ojczyzna jest więc tu wyobrażana jako nadprzyrodzona siła, która w niepojęty, niemal magiczny sposób zwodzi tych, którzy wyrazili nią fascynację. Korolija tworzy obraz ojczyzny jako źródła cierpień (por. Janion, 2000 czy Anderson, 1983). Zawiera ona w sobie pierwiastek twórczy i destrukcyjny zarazem, dlatego wywołuje niejednoznaczne uczucia. Ojczyzna w ujęciu Koroliji zdaje się wpisywać w cykl naturalnych zjawisk – przypomina żywioł, który jednocześnie tworzy i niszczy, kształtuje i unicestwia. Jej obecność jest nieunikniona, a jej

działanie – niepodlegające pełnej kontroli. To siła, która oddziałuje na jednostki, zwodząc je obietnicą przynależności, lecz także wklajając w dramatyczne konflikty. Tekst sztuki ukazuje, że polityczne napięcia Jugosławii są organiczne, nie wynikają jedynie z ideologii czy okoliczności historycznych, ale są wręcz immanentne, splecione z samą istotą wspólnoty i ludzkiej natury. Ojczyzna nie jest tu statycznym tworem – żyje, pulsuje, zmienia się, przyciąga i odpycha.

Kusicielka

Rola Gojkovicy w dramacie jest głęboko zakorzeniona w splocie seksualności i władzy, które kobieta świadomie wykorzystuje. Jej postawa, w której nie unika zmaskulinizowanego środowiska, lecz wręcz stawia mu czoła, jest pełna autentycznej prowokacji. Nie tylko nie pozostaje bierna w obliczu narastającego napięcia, ale staje się aktywną inicjatorką konfrontacji, wyzywając robotników do określonych działań, które łączą pożądanie z przemocą. Pytania, które stawia – o to, kto pierwszy ją uderzy, kto się na nią rzuci i zerwie jej okrycie – nie są jedynie wyrazem jej fizycznej atrakcyjności, ale także świadomym wykorzystaniem własnej seksualności jako narzędzia manipulacji. Gojkovica zdaje sobie sprawę, że budowniczcy nie są jedynie spragnieni jej ciała, ale również związanych z nim emocji: żądzy i nienawiści, które stanowią nieodłączną część ich relacji.

Do grona adoratorów Gojkovicy należy także Protozidar, wyższy rangą budowniczcy, mężczyzna starszy i doświadczony. Kiedy wyznaje jej swoje uczucia, pełne raczej starczej rewerencji niż młodzieńczej namiętności, wyznanie to nie brzmi ani niewinnie, ani niezgrabnie. Wręcz przeciwnie – przybiera ton perwersyjny, pełen ukrytej, subtelnej agresji. Wyznanie nie wywołuje jednak większego wrażenia na Gojkovicy, która przywykła do różnych zalotów i wyrazów pożądania. W tym kontekście można dostrzec analogię do zalotników Penelopy, okupujących dom Odyseusza podczas jego nieobecności. Różnica jednak jest zasadnicza: Penelopa czeka na powrót męża, który uwolni ją od zobowiązań wobec zalotników. Gojkovica natomiast, aby nie musieć dokonać wyboru, aby nie skłócić swoich adoratorów, będzie musiała złożyć swoje życie w ofierze. Ta decyzja ma głębszy, symboliczny wymiar. Gojkovica, która w tekście *Korolji* symbolizuje Serbię, staje się reprezentantką narodu, który rezygnuje ze swoich ambicji i marzeń o niezależnej państwowości, składając je na ołtarzu Jugosławii. To poświęcenie ma na celu zjednoczenie różnych narodów, które mają współegzystować w ramach wspólnoty. Gojkovica-Serbia świadomie oddaje swoje prawo do autonomii i indywidualnych

pragnień na rzecz większego dobra, symbolizując tragiczną, ale też heroiczną ofiarę narodu dla dobra wspólnoty, złożoną z narodów współistniejących.

Gojkovica, świadoma swojego losu, do samego końca gra z mężem w grę namiętności, będąc świadkiem jego zmęczenia i rozdwojenia. Gojko, z jednej strony przyciągany przez jej urok, a z drugiej – sfrustrowany jej sztuczkami i niejasnością tej relacji, doświadcza wewnętrznego konfliktu, który prowadzi go do cierpienia¹⁸. Mimo to jego obecność w tej relacji jest niezbędna. Ofiara nie może zostać złożona bez świadków. W akcie ofiarowania rola przypisana jest nie tylko osobie, która zostanie poświęcona, ale również osobie poświęcającej. To dlatego w pobliżu ołtarza-*žertwiennika* zawsze jest rodzic ofiarowywanego dziecka, mąż poświęcanej żony czy inna najbliższa osoba. Jej obecność wzmacnia akt ofiarowania, wkłada w ten czyn wnosząc weń swoją energię, emocje i świadectwo tego aktu, jak zauważa Pavlović (Pavlović, 1987, s. 51). Gojko pełni zatem rolę nie tylko męża, ale i świadka, którego obecność jest niezbędna, by cała tragedia nabrała pełnej wagi i sensu.

Gojkovica doskonale posługuje się swoim ciałem, za jego pomocą podsycia pragnienia mężczyzn, skłania do sporu o nią. Ten aspekt cielesny – dotyku, napięcia seksualnego będzie tu towarzyszył niemal do końca złożenia ofiary. Wmurowanie dziewczyny wyobrażone jest pracą stu zbliżających się do Gojkovicy rąk, które – choć tego nie robią – pragną jej dotknąć i wmurować osobiście. W jednej z wcześniejszych scen budowany jest z kolei obraz dekorowania dziewczyny biżuterią, symbolizującej jednocześnie sidła, w które każdy z zalotników chciałby ją złapać. Motyw usidlenia kobiety-ojczyzny, a zatem podstępnego podporządkowania (czy to w sieci, biżuterię czy innego rodzaju płataninę wiązań) ma charakter mistyczny (Janion, 1996). Seksualność nie jest tu do końca jawna, nie może się całkowicie swobodnie manifestować. Pozostaje w dialogu z wyłaniającym się fantazmatem ojczyzny będącej wspólnotą męskich doświadczeń: budowanej przez wiele męskich rąk w komunii uniesień i żądz, kontrolowanej i nadzorowanej przez mężczyzn, stale stanowiącej dla nich wyzwanie i narażającej ich więzi na liczne próby.

Erotyczny wymiar tego fantazmatu nie jest ograniczony do wyobrażenia Gojkovicy jako młodej żony. Przeobrażenie do roli matki nie pozbawia jej atrybutów seksualnych. W trakcie zamurowywania sprawcy chcą przebić ją mieczem (symboliczne pozbawienie dziewictwa), Gojkovica postanawia im to ułatwić, zdejmując płaszcz i odsłania swoje ciało, czym wywołuje

¹⁸ „Gwałtowny, straszny, nagle rozpaczliwie przyciska usta do jej warg jak żar, jakby pił z nich zapomnienie wszystkich swoich trujących wątpliwości. Ich silne dusze splatają się w jeden czerwony węzeł, pocałunek, który trwa. Potem się rozstają, on jeszcze raz zagląda w jej zagadkowe oczy, zdecydowanie chowa miecz do pochwy i odchodzi” (Korolija, 1920, s. 92; tłum. EWT).

ogromne zmieszanie wśród budowniczych. Ostatecznie jednak udaje się nad sytuacją zapanować i doprowadzić do opuszczenia mieczy, które symbolicznie oznaczają utratę potencji lub przejęcie nad nią kontroli. W tym duchu pieśń próbował interpretować już Alan Dundes, budując swoją analizę na wieloznaczności terminu erekcja, fallicznych asocjacjach i poliwalencji semantycznej kobiecej macicy (Dundes, 1996, ss. 200–201).

To erotyczne napięcie otrzymuje swój punkt kulminacyjny, gdy Gojkovica prosi o pozostawienie jej otworu na piersi. Wieść o tym, że wkrótce wszyscy będą mogli je zobaczyć wzbudza dzikie podniecenie wśród robotników, którzy uznają ten widok za należną im rekompensatę za cierpienia związane z niekończącą się budową. Kiedy Gojkovica ma zdjąć okrycie, z tłumy mężczyzn podnosi się rwetes – krzyki rozkazujące: „rozedrzyj, złap, pokaż”. Zaskakujący jest tu aspekt ujawniającej się kazirodczej dynamiki, która zdaje się rządzić relacjami między członkami wspólnoty a matką. Do misterium ofiarowania Gojkovicy wkrada się pierwiastek profanum w postaci nieokiełznanego męskiego pożądania. Żeby wspólnota mogła przetrwać, to napięcie będzie musiało zostać opanowane. Potrzebne będą „podatne ciała” – poddane kontroli i regulacjom, które sprawią, że naturalne pragnienia staną się bardziej „ucywilizowane” i podporządkowane normom, pozbawione spontanicznego i wymykającego się kontroli głosu pożądania (Foucault 2000). Tym, co rozładowuje męskie napięcie, jest śmierć kobiety, stanowiąca spotkanie trzech komponentów – śmierci, władzy i seksualności, tworzących ważny w kulturze serbskiej dyskurs etnoseksualny (Bjelić & Cole, 2002, ss. 287–291).

Taki obraz kobiety, która świadomie kształtuje swoją rolę jako obiekt pragnienia i agresji, odbiega od tradycyjnych przedstawień ojczyzny, w których jej seksualność (i płodność) jest obszarem pozostającym pod ścisłą kontrolą wspólnoty etnicznej/narodowej (Mrozik, 2012, s. 112). Gojkovica nie jest biernym obiektem pożądania, ale aktywnym podmiotem, który manipuluje swoimi atutami, wywołując reakcje, które są równie złożone, co niebezpieczne. W ten sposób jej seksualność staje się narzędziem poza kontrolą społeczną, tylko aspektem jej fizycznej atrakcyjności, ale także kluczem do zrozumienia napięć i sprzeczności, które rządzą jej interakcjami z mężczyznami. Trzeba jednak pamiętać, że seksualizacja Gojkovicy i konstruowanie obrazu ojczyzny jako kobiecego obiektu pożądania podlegającego męskiej dominacji to wynik męskich fantazji (por. Yuval-Davis, 1997).

Męskie spojrzenie (*the male gaze*), termin ukuty przez Laurę Mulvey (1975), odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu obrazu dziewczyny jako postaci uwikłanej w sieć pragnień i napięć związanych z ideą ojczyzny. Jej seksualność, choć pozornie wyzwolona i aktywna, pozostaje ukształtowana w ramach patriarchalnych wyobrażeń, w których kobiece ciało

funkcjonuje jako obiekt znaczący w dyskursach narodowych i politycznych (por. McClintock, 1995). W tym kontekście ojczyzna zostaje przedstawiona nie tylko jako erotyczny obiekt pożądania, ale także jako byt podlegający kontroli i dominacji, co prowadzi do ambiwalentnego napięcia między jej idealizacją a instrumentalizacją. Tym samym seksualizacja Gojkowicy, choć pozornie wyrazista i dynamiczna, pozostaje częścią mechanizmów władzy i reprezentacji, w których to co kobiece jest nie tylko pragnieniem, ale także polem symbolicznej walki o władzę nad ojczyzną.

Matka i wybawicielka

We wspomnianej wcześniej recenzji spektaklu Korolji Milan Begović zauważa, że Gojkovica pozostaje w odniesieniu do budowniczych w podwójnej roli. Po pierwsze jest kobietą-kochanką (żoną najmłodszego brata i obiektem pożądania reszty protagonistów ze względu na swoje zewnętrzne atrybuty), po drugie zaś jest kobietą-matką, co wynika z miłości, poświęcenia i ofiarności, które okazuje (Begović, 1920, s. 547). Cechy te ujawniają się w niej wtedy, gdy nawet za cenę złożenia własnego życia w ofierze dąży do opanowania gniewu i nienawiści oraz do wprowadzenia zgody między braćmi. Ostateczną transformację do roli matki potwierdza kwestia karmienia dziecka przez pozostawienie jej otworów w murze.

Wyobrażenie ojczyzny jako matki zaczerpnięte jest z ikonografii rewolucji amerykańskiej i rewolucji francuskiej. Początkowo przede wszystkim jako wyobrażenie Wolności, młoda kobieta (czasem młoda matka) stawała się personifikacją alegoryczną Narodu lub Ojczyzny (np. Marianna) (Janion, 1996). Badania z zakresu antropologii politycznej wskazują na zjawisko utrwalania się od końca XVIII wieku obrazu narodu nie jako abstrakcyjnego *corpus politicum*, ale jako figury alegorycznej wyposażonej w fizyczną cielesność, figury kobiecej (dziewicy lub matki, bywa że dziewicy-matki) (por. Kristeva, 1986, ss. 161–186). W tym fantazmacie wyobrażona jako kobiecy *corpus* ojczyzna definiowana jest przez harmonię, delikatność, białą karnację, z kolei wyobrażona w funkcji matki staje się poświęcającą swoje życie karmicielką. Autorzy antologii *Nationalisms and Sexualities* przekonują, że w kulturach o dominancie homospołecznej, a za taką można uważać kulturę chorwacką i serbską, mamy do czynienia ze szczególnym stosunkiem do kobiety jako matki, polegającym na jej sakralizacji (Parker, Russo, Sommer & Yaeger, 1992). Męskocentryczne narracje idealizują macierzyństwo i afirmują heteroseksualne relacje (wykluczając niereprodukcyjne dyskursy seksualności z dyskursu narodowego). Kobieta-matka nie zagraża męskim więziom w przeciwieństwie do kobiety-kochanki. Poza tym matka dopełnia wspólnotę

braci. Kiedy ma zostać wmurowana, prosi o pozostawienie jej otworów na oczy, aby mogła widzieć swoje dziecko. Widoczne jest wyraźne nawiązanie do motywu ludowego „karmiącego” oka. A zatem zamurowana będzie sprawować kontrolę nad swoim dziełem, będzie go doglądać. To jednak czynność, która jest dwustronna, a zatem będzie też widzia(l)na.

Transformacja do roli matki wiąże się z kolejną zmianą jej funkcji. Wmurowana kobieta to ofiara, która stała się ciałem narodu. Mamy tu do czynienia z zsekularyzowanym toposem ukrzyżowania, dodatkowo wprzęgniętym w służbę sprawie państwowej. Wmurowana, której ofiara służy wybawieniu (od niezgody, od niemożności zawiązania wspólnoty), staje się ośrodkiem patriotycznej religii, a jej śmierć uznaje się za konieczną część narodowej doktryny zbawienia (Janion, 1996) Poprzez śmierć dokonuje się tutaj wielkie dzieło (*Podvig*) będące częścią szerszego historiozoficznego planu. W swoich ostatnich słowach Gojkovica podkreśla, że ten los był jej pisany, ale martwa może dokonać to, czego nie mogła dokonać jako żywa. Przeobrażenie Gojkovicy nie jest nagłe, zwiastują je drobne gesty i detale: w gronie kobiet zachowuje się figlarnie i dziewczęco, ale kiedy jej los staje się jawny i nieunikniony – poważnie, wpada w zadumę, staje się dystygowaną „Podvizateljka” (kobietą czynu), która patrzy na budowę swojego Dzieła (pisanego zawsze wielką literą), piękną i niemą geniuszką. Autor nazywa ją „Uzvišena Žrtva” (Wyniesiona/Wywyższona Ofiara). Gest ofiarowania, który wykonuje, staje się fundamentem „dzieła zjednoczenia”. Wyobrażenie ojczyzny jest tu silnie związane zarówno z głęboką macierzyńską miłością i mesjanizmem odkupienia.

Nie-martwa kobieta

Okładka dramatu Koroliji przedstawia wmurowaną w fundamenty twierdzy/miasta kobietę. W szczycie wieży wyrasta bujny zróżnicowany pod względem architektury (a zatem kulturowo) gród. U podstawy widzimy pozostawione szczeliny, przez które wmurowana może zobaczyć to, co na zewnątrz, oraz dwa otwory na piersi (by mogła karmić dziecko). Ciało Gojkovicy jest ciałem politycznym, umieszczenie jej w fundamentach budowli to próba ujarzmienia ciała politycznego, ale nie jego definitywnego unicestwienia. To ciało rozumiane jako wieczny fundament, wpisany w organiczne i cykliczne wymiary życia wieczny nawóz (humus – jak pisała Donna Haraway [2016]), jest budowli potrzebne do prawidłowego funkcjonowania.

Gojkovica nie umiera, ale jako ciało polityczne, poddane tanatopolityce (Domańska, 2017) pozostaje w ciągłym zagrożeniu śmiercią. Nie mamy tu nigdzie abiektalnych zwłok, ciała skonanej matki, figury boleści, zamurowane ciało pozostaje vitalne. Ofiarowane, poświęcone i wystawione na śmierć, ale żywe. Wokół tego toposu nie wytwarza się narracja

martyrologiczna, choć „niedokonana śmierć” będzie tu zawsze obecna. Brak trupa powoduje, że piękno tej potencjalnej agonii zachwyci i bez zbędnych paroksyzmów przenosi odbiorcę w świat eschatologii.

Gojkovica przyjmuje swój los z godnością i uśmiechem, powoli przeistaczając się już z powrotem w pieśń. „Ona się nieodmiennie uśmiecha tym samym uśmiechem, który na zawsze pozostał wryty w Pieśni Ludowej” – pisze Korolija. Uśmiech Gojkovicy wryty w twórczości ludowej wskazuje na jej silną więź z tradycją – nie tylko literacką, ale także kulturową. Uśmiech jest tu wyrazem godności i akceptacji swojego losu, ale także ostatecznego pogodzenia się z rolą, jaką przypisała jej historia. Jest to moment transcendencji, w którym staje się częścią większej opowieści, przekraczając granice jednostkowego cierpienia. Uśmiech ten nie przynosi jednak pocieszenia tym, którzy skazali ją na śmierć, choć jest to pierwszy raz, kiedy bracia – a zatem narody – są zgodni. Gojkovica uznaje, że jej dzieło zostało ukończone i obwieszcza to słowami „Zidanje dozidano moje” („Mur mój wymurowany”) (Korolija, 1920, s. 169; tłum. EWT), będącymi tawestacją słów Chrystusa „Wykonało się” (Dovršeno je!). Porównanie Gojkovicy do Chrystusa wprowadza dodatkową warstwę religijną i mesjańską do interpretacji tej postaci. To przeistoczenie jej w postać niemal boską – z jednej strony cierpiącą, a z drugiej strony triumfującą przez spełnienie swojej misji – podkreśla wagę jej ofiary i jej rolę w kontekście narodowym.

Dramat Korolji ma charakter tanatopolityczny, choć ciało nie zostaje poddane spektakularnej śmierci, nie ma jej momentu kulminacyjnego; zamiast tego trwa w przestrzeni niedopowiedzenia, w zawieszeniu między życiem a śmiercią. Być może agonja dokonuje się stale, ponieważ nie jest momentem, a procesem. Wyobrażona wspólnota, którą zarysowuje tutaj Korolija, czyni swoim fundamentem ludzkie życie złożone w ofierze. Zwycięstwo nie polega na zdobyciu ostatecznej kontroli, lecz na ciągłym balansowaniu pomiędzy skrajnościami. Leży gdzieś pomiędzy: między ciałem a duszą, między nocą a dniem, między życiem a śmiercią.

Misterium budowania: między ciałem a kamieniem

Autor sukcesywnie wprowadza odbiorcę w misterium wznoszenia budowli. Czyni to, wtajemniczając czytelnika w arkana *zidanja*, a także wprowadzając wiele rozmaitych postaci związanych z powstawaniem twierdzy (na różnym poziomie zaangażowania i odpowiedzialności): *Protozidara*, *Klesara*, *neimara* Rade, murarzy i budowlańców (*zidari*, *skelari*, *bodrič*), pracowników najemnych (za dniówkę – *argati*). Wszyscy oni pracują w pocie czoła, wydając z siebie różne okrzyki, komentując własną pracę i jej niepowodzenie. Robotnicy

stanowią w omawianym tekście rodzaj starożytnego chóru, który nie tylko potęguje napięcie, lecz także sprawia że tragedia nabiera charakteru wspólnotowego. Budowniczy wygłaszają prawdy całościowe (w przeciwieństwie do partykularyzmów poszczególnych bohaterów), są głosem ciała zbiorowego (zbiorowej osoby dramatu). Chórem jest jednak bardzo łatwo kierować i wpływać na jego nastrój.

Miodrag Pavlović zauważa nawet, że w tekstach antycznych złożenie ofiary nie odbywa się na scenie. Rolę narratora przejmuje chór, na którym spoczywa odpowiedzialność za opowiadanie wydarzenia (Pavlović, 1987, s. 42). Może to mieć związek nie tyle z zakazaną na scenie brutalnością, ile ze świętością czynu ofiarowania, który nie powinien być dostępny przypadkowym oczom. Budowanie ma tu początkowo wymiar czysto fizyczny, ale z czasem przyjmuje postać misterium. Z kolei im wyższy poziom misterium, tym bliżej momentu złożenia ofiary, czyli połączenia świata ludzkiego ze światem boskim, otwarcia przestrzeni dialogu między tymi światami. Punkt kulminacyjny to zarówno wystawienie Gojkovicy na śmierć (choć ta się tu nie realizuje), jak i jednocześnie uczynienie jej nieśmiertelną poprzez transformację w dzieło sztuki. Gojkovica jest w pełni świadoma swojego przeznaczenia. Wie, że jest słowem, bo w pieśni zapisany jest jej los i ostatecznie w pieśń się zamieni, gdy zostanie zamurowana. Mówi: „czuję, że jestem od stóp po czubek głowy zwodniczą pieśnią” (Korolija, 1920, s. 43; tłum. EWT). A zatem słowo (proroctwo) staje się tu ciałem (pieśń przeistacza się w *corpus*, które musi zostać ofiarowane), by następnie przejść transgresję w kamień i ostatecznie ponownie przyjąć postać słowa. Taka perspektywa odsłania majaczący w tle pieśni paradygmat chrześcijański. To cykliczne przejście, od ciała do kamienia i z powrotem do słowa, przypomina misterium pasyjne, w którym śmierć staje się początkiem nowego życia, a ofiara przyjmuje formę wieczną, zapisując się w historii i pieśni, która nigdy nie umiera. Jak pisała w eseju *Forma i śmierć* Maria Janion: „tylko Forma może przeciwstawić się śmierci, ukształtowanie, uformowanie, kształt jest zbawieniem” (Janion, 2000). Bohaterka dramatu zamienia się więc tutaj w Formę, która zapewni jej nieśmiertelność. Jej zamurowanie formalnie domyka zatem dramat.

Kamień, którym zostaje otoczona – jak dowiadujemy się w didaskaliach – służy zarówno oddzieleniu jej od świata doczesnego, a jednocześnie uwolnieniu jej od wszystkich ziemskich ograniczeń. Powstający wokół niej mur paradoksalnie więc ją uwalnia (por. topos wmurowania w performansie *Pokuta*, który omawiam w dalszej części tekstu). Kamień, z którym Gojkovica łączy się w jedność, przyjmując postać kariatydy, staje się strażnikiem duszy kobiety. Ma to związek z wierzeniami ludowymi, w których silne jest przeświadczenie, że kamienie łączą specyficzne związki z duszą, mają boską proveniencję czy nawet życiodajną

siłę (Zaborski, 2006, ss. 305–318). Szczególne znaczenie ma więc kamień nagrobny, który łączy świat doczesny z pozadoczesnym, czy kamień *stanac*, który jest miejscem styku początku i końca, życia i śmierci, porządku kultury z porządkiem natury (odnosi się nań na przykład umierające dziecko, by wykarmiła je i przywróciła do życia inna matka).

W jednej z ostatnich scen *Protozidar* ubolewa nad tym, że oddziela ich teraz mur o wiele twardszy aniżeli inne przeszkody, które nie pozwalały wcześniej na urzeczywistnienie się ich związku (wcześniej był to jego podeszły wiek). Starzec przerażony i podniecony siłą Gojkowicy nawet w obliczu rychłej śmierci, wściekły, że nie może jej dosięgnąć, by ją pocałować czy ugryźć (!) gryzie marmur, który tworzy wokół niej ścianę (Korolija, 1920, s. 191).

Dramat *Zidanje Skadra* jest dziełem, którego powstanie podyktował polityczny pragmatyzm. Krytyka teatralna była Koroliji raczej nieprzychylna, choć nie zabrakło opinii pochlebnych. Środowiska nie podzieliła kwestia walorów artystycznych utworu. Jak już wspominałam, tym, co wpłynęło na odbiór, były sympatie polityczne, stosunek do dość jeszcze świeżego, a niektórych już poważnie rozczarowującego, państwa jugosłowiańskiego. Wykorzystanie jako kanwy utworu pieśni ludowej, która nie była obca Chorwatom i Chorwatkom, ale również nie była najistotniejszym komponentem lokalnej kultury, stanowiło element szerszego zjawiska, które można nazwać poszukiwaniem wspólnego chorwacko-serbskiego uniwersum na użytek polityczny. Potrzebę taką dyktowały okoliczności polityczne i jugosłowiańskie uząalenie w części środowisk twórczych.

Kryteria ideologiczne, które zdecydowały o wprowadzeniu tego tekstu w szerszy literacki i sceniczny obieg, decydowały również o recepcji utworu. Dynamiczne zmiany politycznych nastrojów, liczne rewizje również w polu literackim, ale także po prostu jego kapryśność, wynikająca z jego niewielkich rozmiarów (a także wynikających z tego kompleksów) oraz ostrożności wobec tego, co nie „źródłowo chorwackie”, spowodowały, że dramat nie zapisał się w kanonie literackim po 1920 roku. Nie upomniała się o niego również powojenna Jugosławia.

Ivan Meštrović – murowanie monumentalne

Scena wmurowania, którą opowiada pieśń o budowie Szkodry, doczekała się również swoich plastycznych interpretacji. Mimo że rzecz dotyczy majestatycznego i posągowego reliefu, dzieła przemyślanego i stworzonego z rozmachem, chętnych do przypisania dziełu definiujących go lub choćby ukierunkowujących interpretacje etykiet nie ma. Chodzi tu o pracę *Zidanje Skadra* autorstwa chorwackiego rzeźbiarza Ivana Meštrovia, a także dwa

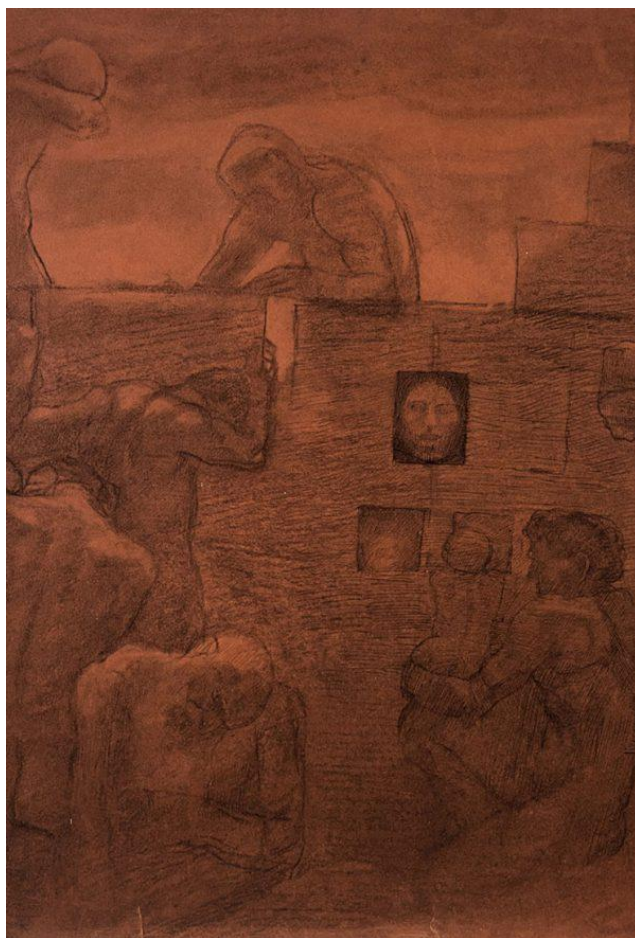
spowinowacone z nim rysunki (w tym jedno studium do reliefu). Trudność z ogłaszaniem tego dziedzictwa za chorwackie (i narodowe) wynika nie tylko z problematycznej tematyki dzieła, ale również z pewnej nieprzyswajalności postaci artysty w Chorwacji. Choć nie ma wątpliwości, że Ivan Meštrović był Chorwatem, miłował ojczyznę (zwłaszcza tzw. małą ojczyznę – Dalmację), chorwackie dzieje i dziedzictwo kulturowe, to twórczość rzeźbiarza jest dla wielu niewygodna, ponieważ pokazuje pęknięcia w tym, co chciano by uważać za monolit, obnaża miejsca i momenty kulturowej dehermetyzacji. Meštrović na pewien rodzaj polifoniczności na tym terenie był otwarty w sposób szczególny, a wynikało to z jego wyboru ideologicznego – był zwolennikiem idei jugosłowiańskiej (określał się mianem jugosłowiańskiego nacjonalisty), propagatorem idei jedności południowosłowiańskiej, a w pewnym momencie głosił nawet pogląd o istnieniu człowieka typu jugosłowiańskiego (por. Lazarević, 1930). Należy tu jednak dodać, że nie reprezentował opcji serbskiej – był wręcz gorącym oponentem wielkoserbskiego szowinizmu i klerykalnego nacjonalizmu. Rozczarowanie realizacjami idei jugosłowiańskiej, a także artystyczny zew poznawczy, popchnęły go na emigrację: sporą część swojego życia spędził w Wiedniu, Paryżu, a po II wojnie światowej osiadł w USA.



Il. 4. Ivan Meštrović, Budowa Szkodry, rysunek, 1906. Fototoeka Galerii Meštrović (nr inw. FGM-934).

Źródło: https://virtualne-izlozbe.mestrovic.hr/wp-content/uploads/2023/01/24-Zidanje-Skadra-1906_crtez.jpg

Prawdopodobnie w Wiedniu powstały pierwsze graficzne studia do reliefu *Budowa Szkodry* (il. 4 i 5). Zapowiada on i tematycznie pozostaje w związku z tzw. kosowskim cyklem Meštrovia, zbiorem rzeźbiarskich realizacji powstałych w okresie od 1908 do 1914 roku, które przyniosły mu rozgłos artystyczny i polityczny, ponieważ powstały w czasie, kiedy krystalizował się polityczny kurs ku chorwackiej niepodległości (niezależności od Austro-Węgier) i konkretyzowała się idea jedności południowosłowiańskiej. Artysta był aktywnym uczestnikiem tego procesu, członkiem Komitetu Jugosłowiańskiego, biorącym udział w ustanawianiu Królestwa Serbów Chorwatów i Słoweńców. Zainteresowanie wątkiem kosowskim w debacie publicznej miało swój początek w 1904 roku. Okazją do wskrzeszenia tego tematu stała się koronacja króla Piotra Karađorđevicia (odbywająca się w stulecie powstania, które Serbię doprowadziło do wyzwolenia spod politycznych wpływów tureckich), podczas której komentujący ceremonię dziennikarze wielokrotnie podkreślali, że to pierwsza koronowana głowa serbska od bitwy na Kosowym Polu (1389) (Machiedo Mladinić, 2009).



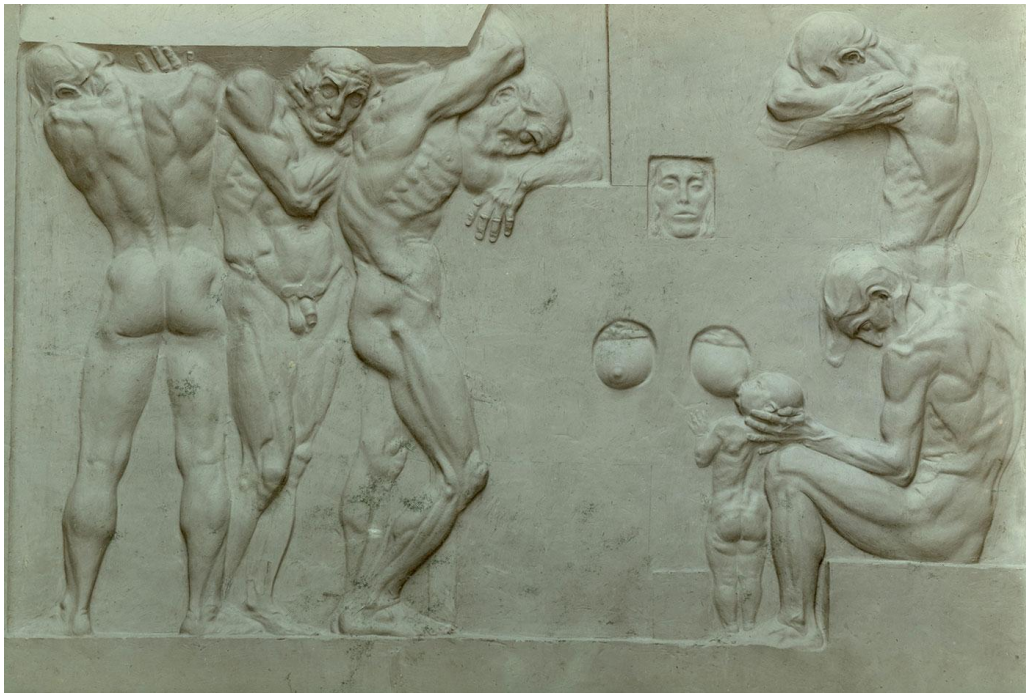
Il. 5. Studium do Budowy Szkodry, prawdopodobnie Wiedeń, 1906 r. Czarna pastel i tusz indyjski na papierze, Biblioteka Galerii Meštrović 30.5 x 40.3 cm, nr inw. GMS-236.

Obraz z pewnością przemawiał do ówczesnych obserwatorów życia politycznego, ponieważ dawał poczucie nowego początku czy też powrotu do momentu sprzed zerwania ciągłości kulturowej i cywilizacyjnej, jak postrzegano klęskę bitwy na Kosowym Polu. Metafora ta była czytelna również dla innych grup narodowych, ponieważ – jak twierdził Meštrović – każda z nich miała swoje własne Kosowo. Radość z serbskiej niepodległości udzielała się w całym regionie i sprzyjała wyrażaniu proserbskich haseł politycznych (przyznających potencjalną polityczną palmę pierwszeństwa) między innymi w środowiskach chorwackich.

Odbywająca się w tych dniach w Belgradzie Pierwsza Jugosłowiańska Wystawa Sztuki (Prva jugoslavenska umjetnička izložba) dążyła do scalenia idei estetycznych i politycznych. Temat kosowski otrzymał wyraźną reprezentację w pracach artystycznych, a „Kosowo stało się symbolem narodowego cierpienia, wytrzymałości i nieposkromionego pragnienia wolności. Pisanie i malowanie o Kosowie staje się zawoalowaną formą wyrazu w czasie, kiedy zbyt wiele nie można było powiedzieć otwarcie” (Machiedo Mladinić, 2009, s. 144–145; tłum. EWT). Meštrović również zaprezentował wtedy dwie prace poświęcone wątkom heroicznym kosowskim.

Relief prezentujący scenę wmurowania (il. 6) wpisuje się tematycznie w tzw. testament kosowski. Dobrana do tematu forma z pewnością nie jest przypadkowa – często stosowano ją w sztuce secesyjnej, reliefy szczególnie dobrze sprawdzają się w „sztuce narracyjnej” i przekazywaniu fabuły takiej sceny w zadanych ramach (Kraševac, 2002, s. 143). Niewykluczone, że planowano, by docelowo dzieło zdobiło nigdy nie powstałą Świątynię Vidovdańską (*Vidovdanski hram*), o realizacji której zafascynowany serbską epiką ludową artysta marzył. Praca, którą możemy oglądać w dwóch etapach realizacji (rysunek i relief) przedstawia scenę kulminacyjną z pieśni o budowaniu Szkodry, a właściwie nawet to, co dzieje się po niej. Grafika różni się do reliefu i efektu końcowego. Choć są to różnice, które nie zmieniają narracji, to warto je widzieć równolegle.

W obu przedstawieniach kobieta została już wmurowana w strukturę, stając się integralnym elementem monumentalnej bryły. W reliefie jej ciało niemal całkowicie stapia się z gładką, płaską powierzchnią, pozostawiając widoczne jedynie twarz i piersi – gotowe do wykarmienia dziecka. Symboliczny akt karmienia, możliwy jedynie dzięki interwencji mężczyzny pomagającego dziecku sięgnąć do piersi matki, podkreśla dramatyzm sytuacji. Twarz kobiety, o posągowej niezmienności, nie zdradza żadnych emocji, co wzmacnia wrażenie zatrzymania w czasie i metafizycznego oddzielenia jej od świata żywych.



Il. 6. Budowa Szkodry, relief, 1906, Biblioteka Galerii Meštrović (nr inw. FGM-935).

Napięcie wynikające z aktu wmurowania pozostaje wyczuwalne, jednak emocjonalny wymiar tego poświęcenia nie zostaje wyrażony bezpośrednio poprzez postać matki. Meštrović sublimuje cierpienie i bezsilność, przenosząc je na męskie postaci – to w ich fizyczności, ekspresji twarzy i gestach ukrywania rozpaczyny odnajdujemy odbicie tragizmu ofiary. Muskularne ciała budowniczych, o monumentalnej i antykizującej formie, przywołują konotacje z klasyczną rzeźbą, a jednocześnie, poprzez secesyjną linię inspirowaną wiedeńską estetyką, zyskują ekspresyjny, niemal organiczny charakter. W grafice postacie ukazane są w stanie fizycznego i psychicznego wyczerpania – skulone, pochylone, przygniecione ciężarem dokonanego rytuału. Ich ciała, napięte od wysiłku, nie eksponują siły w sensie heroicznego triumfu, lecz raczej stają się nośnikami cierpienia. W tym kontekście nie mamy tu do czynienia z afirmacją witalności, lecz z dramatycznym świadectwem poświęcenia i utraty.

Meštrović w swojej interpretacji legendy o wmurowanej żonie odwołuje się do uniwersalnych tematów ofiary, transcendencji i wpisania jednostkowego losu w strukturę symboliczną. Kobieta, zamieniająca się w część architektonicznej całości, traci indywidualność i cielesność, by stać się trwałym fundamentem kultury i pamięci. Jej cielesność zostaje przekształcona w element konstrukcyjny, co wpisuje się w refleksję nad statusem kobiecego ciała jako materii kulturowej – poświęconej, zamkniętej w przestrzeni architektury, lecz jednocześnie niezbędnej dla podtrzymania idei wspólnoty. Cierpienie mężczyzn, wyrażone w ich ciałach i gestach, unaocznia świadomość nieodwracalnej straty – w tym sensie dzieło

Meštrovicia wpisuje się w filozoficzną refleksję nad ofiarą jako aktem, który funduje porządek symboliczny, ale jednocześnie go destabilizuje, pozostawiając trwały ślad bólu i absencji.

Odwołanie do pieśni i toposu wmurowania jest polityczną wskazówką. Meštrović artykułuje tym samym swoją fascynację budową południowoślowiańskiej wspólnoty. By dokonać afirmacji serbskiej kultury ludowej, nie szuka dla niej bizantyjskich środków wyrazu, sięga natomiast po inspiracje z kręgów artystycznych zachodnioeuropejskich. Syntezuje nowoczesne środki wyrazu i ludowe idiomy słowiańszczyzny południowej. Autor zdaje się podkreślać trud budowania takiej wspólnoty – na reliefie budownicy podnoszą budowlę na własnych ramionach niczym Atlas niosący na swych plecach kulę ziemską. Meštrović przekazuje przesłanie, że tylko wspólnotowe podejście, a w jej ramach indywidualne poświęcenie dla dobra wspólnego, „może zbudować gmach jedności” (Srhoj, 2014, s. 383). Kamień okazał się jednak dużo bardziej wytrzymały niż idea jedności narodowe.



Il. 7. Marko Rašica, grafika *Zidanje Skadra*, 1919 r.

Przy okazji omawiania prac Meštrovicia warto również zaprezentować grafikę (prawdopodobnie drzeworyt) chorwackiego malarza Marka Rašicy, powstałą w 1919 roku (il. 7). Podobnie jak u Meštrovicia scena rozgrywa się po zamurowaniu, na pierwszym planie widoczna jest męska postać pomagająca dziecku sięgnąć do piersi wmurowanej matki. Cała

scena jest skomponowana w duchu ekspresjonistycznym, z silnie zgeometryzowanym i kontrastowym układem. Stylistycznie dzieło wpisuje się w nurt modernistycznej reinterpretacji ludowych motywów. Surowa, syntetyczna linia podkreśla dramatyzm przedstawienia, a sama forma drzeworytu nadaje mu archaiczny, niemal sakralny charakter. Symbolicznie obraz ukazuje ofiarę kobiety, jej przemianę w element architektoniczny, ale i nieśmiertelność jej macierzyństwa – nawet jako część kamiennej struktury pozostaje źródłem życia dla dziecka. Mężczyzna, który pomaga, zdaje się być pośrednikiem między światem żywych a światem śmierci.

Być może Rašica znał omówione wcześniej dzieła Meštrovia. Niewykluczone, że ich artystyczno-akademickie drogi przecięły się, w którymś z europejskich ośrodków, gdzie zgłębiali swoje fascynacje secesją. Prawdopodobnie jednak to dubrownickie pochodzenie i zainteresowanie kulturą ludową Rašicy skłoniło go do podjęcia tego tematu. Grafika, którą przywołałam, została zamieszczona w repozytorium cyfrowym jednego z największych chorwackich muzeów (MUO). Opis artefaktu wskazuje jednak na całkowite niezrozumienie obrazu, a być może nieczytelność tego toposu nawet w kręgu muzealników: „Powojenna tematyka po I wojnie światowej, [obraz] pokazuje kobietę, która podnosi nagie dziecko do okienka (więzienia), żeby zostało nakarmione”¹⁹. Ikonograficzna lekcja nie została w tym przypadku odrobiona należycie.

Weronika i Róża, czyli turystyczne potencjały oraz miejsca w cieniu

W chorwackiej kulturze odnaleźć można jeszcze jedną opowieść o wmurowaniu kobiety. Choć nie jest to narracja o ofierze zakładzinowej, nie nawiązuje do przywołanych pieśni o budowie Szkodry czy mostu na Drinie, stanowi przykład innego, aczkolwiek równie silnego związku kobiety z murem i kamieniem – związku, który prowadzi do jej anihilacji. Legenda ta, choć posiada wymiar ponadczasowy, została uhistoryczniona i związana z konkretnym miejscem. Mowa tu o osadzonej w XV wieku opowieści o losach Weroniki z Desinicia (Veronika Desinička). Opowiada ona o zakazanej miłości dziewczyny z niższych warstw społecznych (z ludu lub niższej warstwy dworskiej) i hrabiego Fryderyka II Celjskiego, syna możnego rodu z miasta Celje. Weronika miała skraść serce podróżującego między licznymi dworami Fryderyka, który zafascynowany dziewczyną porzucił dla niej (a być może nawet zamordował) swoją żonę Elżbietę z Frankopanów. Oskarżony o zabójstwo, a jednocześnie o zerwanie sojuszu

¹⁹ Zob. <https://repozitorij.muo.hr/?pr=i&id=860130>

między Frankopanami i Celjskimi, który pieczętowało to małżeństwo, Fryderyk uciekł do pałacu Friedrichstein (obecnie w południowej Słowenii), gdzie w tajemnicy poślubił swoją nową ukochaną. Oburzony postępowaniem syna, ojciec Herman II Celjski ruszył w pościg za zakochanymi. Po ich schwytaniu zamknął syna w lochu, natomiast Weronikę skazał na brutalną śmierć – kazał ją utopić, a następnie wmurować w mury zamku Wielki Tabor. To z wioski Desinići, leżącej u stóp zamku, miała pochodzić dziewczyna, której tragiczna historia związała się na zawsze z tym miejscem.

Choć legenda ta ma kilka wersji (jedna z nich mówi nawet o tym, że Weronika uratowała Veliki Tabor przed najazdem tureckim), to żadna z nich nie jest narracją o generowaniu ducha opiekuńczego dla budowli/przedsięwzięcia/wspólnoty. Tym, co łączy tę opowieść z pieśnią o wmurowaniu, jest rozumienie ofiary jako aktu koniecznego dla utrzymania władzy i stabilności. W legendzie o Weronice kobieta ponosi karę, bo zagroziła dyktowanemu przez mężczyzn światu, a jej śmierć jest próbą przywrócenia w tym świecie dawnego porządku. Zarówno w przypadku legendy, jak i pieśni o Szkodrze wmurowanie oznacza, że jednostka nie jest już częścią „żyjącego” społeczeństwa. Nie znika jednak zupełnie, staje się jego martwym, ale trwałym elementem zapisanym w narracji o wspólnocie. W obu przypadkach włączenie jednostki w struktury narracyjne wspólnoty wprowadza ducha porządku i kontroli nad tym, co może naruszyć ustalony porządek. Zarówno legenda, jak i pieśń pokazują, jak ofiara może stać się fundamentem nie tylko dosłownych konstrukcji, ale także porządku społecznego.

Legenda o Weronice z Desinicia doczekała się kilku adaptacji literackich. W 1904 roku tematem zajął się uznany chorwacki pisarz Eugen Tomić w dramacie pt. *Veronika Desinićka* (Tomić, 1904). Wcześniej, w 1899 roku, pochodzący z Krapiny, a zatem z okolicy wsi Desinić, wielbiciel regionu i animator kultury Hinko pl. Davila, „spisał” tę opowieść i wydał pod tytułem *Zagorska ruža* [Zagorska róża] w 12 odcinkach w czasopiśmie „Prosvjeta” (następnie została wydana jako książka w tym samym roku i wznowiona w 1911). Davila pokazał tę historię w sposób romantyczny, w stylu powieściopisarstwa Augusta Šenoi, akcentując tutejszość Weroniki i obcość (niemieckość) Fryderyka oraz jego ojca. Korespondować to musiało z poglądami politycznymi Davila, który określał się jako „starčevićanac” (zwolennik Ante Starčevicia), krytyk obcych wpływów i zwolennik radykalnego programu niepodległościowego.

Davila nie był jedynym fascynatem legendy. W okresie odrodzenia narodowego cieszyła się ona dość dużą popularnością, o czym świadczą liczne adaptacje dramatyczne historii: *Friedrich Graf von Cilli* autorstwa Johanna Rittera von Kalchberga (1791), *Veronika od Desenica* [Weronika z Desenica] Dragutina Rakovaca (nieukończony, 1831), *Czillei és a*

Hunyadiak [Cillej i Hunyadyowie] Mihalya Vörösmarty (1844), *Veronika Desinićeva* Dragolji Jarnević (zagubiony rękopis, 1851), *Veronika Desinička* Franja Žigrovicia Pretočkiego (1876, wystawiona w starym zagrzebskim teatrze na placu św. Marka, tekst niezachowany) i *Veronika Deseniška* Josipa Jurčicia (1886, wydana w Lublanie). Wątek ten został również poruszony w powstałym w 1996 roku filmie pt. *Kalvarija* [Kalwaria] (reż. Zvonimir Maycug), prawdopodobnie pierwszym chorwackim obrazie poświęconym tematyce związków jednopłciowych. Obraz nie wszedł do kanonu chorwackiej kinematografii, do czego przyczyniły się kontrowersyjne wybory artystyczne reżysera, a także niechęć środowiska wobec tego pod wieloma względami eksperymentalnego filmu.



Il. 8. Zamek Veliki Tabor. Fot. Ewa Wróblewska-Trochimiuk, 2022.

Legenda o Weronice Desinićkiej jest niekwestionowanym elementem chorwackiego dziedzictwa kulturowego. Nie budzi kontrowersji ani co do swojego pochodzenia, ani co do miejsca, z którym jest związana – Wielkiego Taboru w Chorwacji (il. 8). Jako opowieść osadzona w konkretnym kontekście historycznym i geograficznym, pozostającym w granicach państwowych Chorwacji, została naturalnie włączona do narodowej narracji i stała się częścią edukacji szkolnej. Jej lokalność, a także jednoznaczne zakorzenienie w chorwackiej tradycji,

czynią ją legendą uznawaną i przekazywaną w systemie oświaty jako element kulturowego dziedzictwa kraju. Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja pieśni o budowie Szkodry (*Zidanje Skadra*), która nie została włączona do chorwackiego kanonu szkolnego. Można przypuszczać, że powodem tego jest jej niejednoznaczna genealogia, wynikająca z wielowarstwowości bałkańskiej tradycji oralnej oraz różnorodnych roszczeń kulturowych względem tej opowieści. Pieśń funkcjonuje w różnych wariantach i jest obecna w tradycji albańskiej, serbskiej, czarnogórskiej i macedońskiej, co sprawia, że jej przypisanie do jednej konkretnej przestrzeni narodowej jest problematyczne. W przeciwieństwie do legendy o Weronice, która wpisuje się w stabilny kontekst narodowy, *Zidanje Skadra* pozostaje tekstem o nieustalonej i spornie określonej przynależności kulturowej, co mogło wpłynąć na jej pominięcie w chorwackim systemie edukacyjnym.

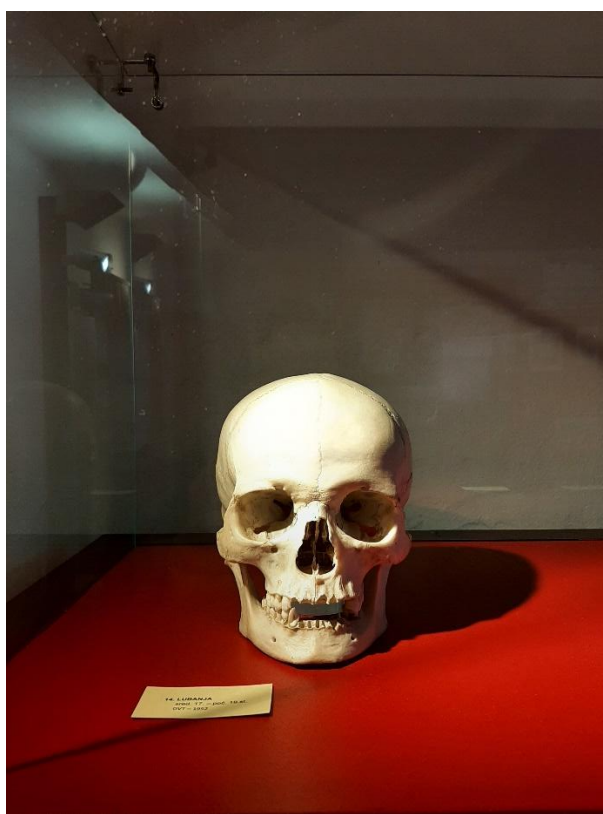
Veliki Tabor stanowi doskonały przykład miejsca, które skutecznie kapitalizuje swój potencjał turystyczny. Przemysłana strategia komunikacyjna muzeum, umiejętne wydobywanie i wykreowanie historii o zamurowaniu jako nośnej narracyjnie oraz ekonomicznie opłacalnej, przyniosły wymierne korzyści. Sukces ten nie jest jednak dziełem przypadku – region Hrvatsko Zagorje jest świadomy własnej atrakcyjności turystycznej i konsekwentnie rozwijający swoją markę. Dodatkowo, jego dynamiczna i dobrze skoordynowana sieć instytucjonalna wzmacnia pozycję kulturalną i gospodarczą tego obszaru.

Okolica zamku charakteryzuje się typowym dla Hrvatskiego Zagorja krajobrazem – jest to teren pagórkowaty, zielony, z mozaiką lasów, pól uprawnych i winnic. Wzgórza są porośnięte bujną roślinnością, w tym dębami, grabami i kasztanowcami, a w dolinach znajdują się łąki oraz niewielkie strumienie. Region ten słynie z winnic i sadów, ponieważ mikroklimat sprzyja uprawie winorośli i owoców. Silnie zakorzeniona tradycja winiarska stanowi istotny magnes dla odwiedzających, harmonijnie wpisując się w strategię promocji dziedzictwa. W pobliżu zamku można też spotkać tradycyjne gospodarstwa wiejskie oraz niewielkie miejscowości, które zachowały swój historyczny charakter. Zamek jest jednym z najbardziej malowniczych punktów regionu, a jego otoczenie sprzyja pieszym wędrówkom oraz odkrywaniu lokalnej przyrody i kultury.

Jeśli turyści już się skuszą, by wejść do zamku, to ich oczom ukazuje się wewnętrzny dziedziniec otoczony arkadowymi krużgankami. Kamienne łuki i brukowana przestrzeń nadają temu miejscu niepowtarzalny charakter, dając jednocześnie poczuć ducha minionych epok. W muzeum będącym częścią sieci pięciu instytucji Muzej Hrvatskog Zagorja znajduje się wystawa poświęcona Weronice z Desinic. W jednej z komnat średniowiecznego zamku, osoby

zwiedzające wśród wielu innych eksponatów łatwo dostrzegą ludzką czaszkę (il. 9). Lokalna legenda, a te nie lubią racjonalnych weryfikacji, donosi, że należy do Weroniki.

Resztki ludzkie na terenie zamku zostały odnalezione co najmniej trzy razy. Najpierw około roku 1890 badacze natknęli się na szkielet, a prawie sto lat później, w 1982 roku – na czaszkę. Pomijając jakiegokolwiek laboratoryjne badania i przyjmując interpretację doskonale pasującą do lokalnego podania, z góry założono, że jest to czaszka kobieca. Wystawiono ją w zamkowej kaplicy z napisem „Veronika Desinička?!”, utrwalając związek ludzkich resztek oraz miejsca ich znalezienia z podaniem o zamurowaniu. W roku 2012 podczas trwających prac konserwatorskich w murach zamku znaleziono kolejne resztki ludzkiego ciała – tym razem były to dwa kosmyki włosów. Analiza izotopu węgla C14 wykazała, że najprawdopodobniej zarówno włosy, jak i czaszka pochodzą z drugiej połowy XVII wieku, a zatem nie mogą należeć do Weroniki, której losy związane są z wiekiem XV (Jagarčec, 2013).

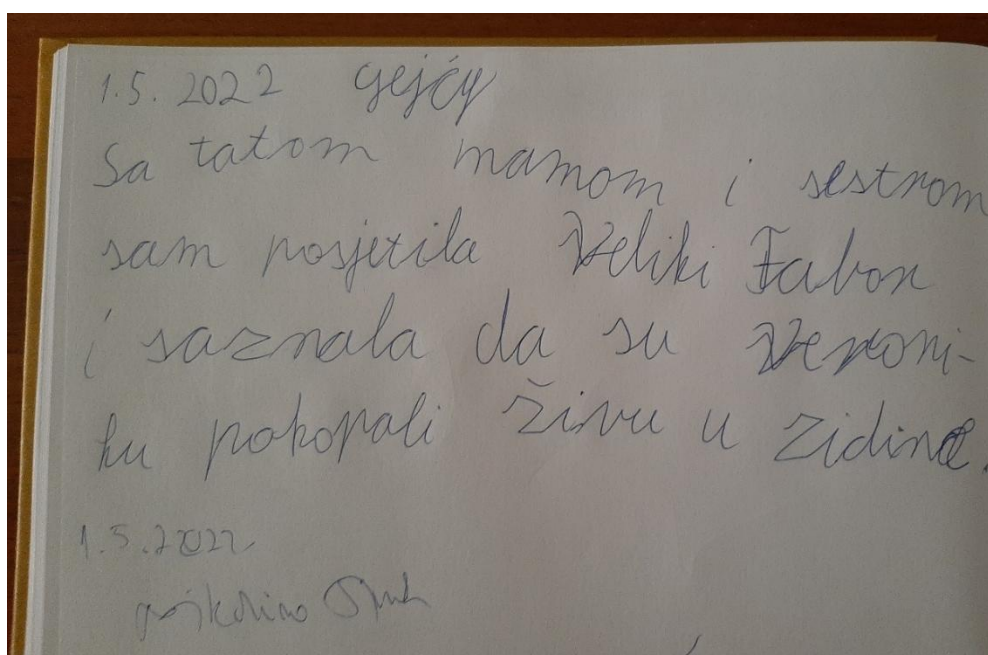


Il. 9. Czaszka wyłożona w Muzeum Chorwackiego Zagórza (Muzej Hrvatskog Zagorja) w zamku Veliki Tabor.
Fot. Ewa Wróblewska-Trochimiuk, 2022.

Choć jest już pewne, że czaszka nie należy do wmurowanej za miłosne przewinienia Weroniki, osoby zwiedzające zamek poświęcają temu eksponatowi sporo czasu. Skatalogowany pod numerem 14 artefakt jest lakonicznie podpisany „Czaszka”, co tylko podsycza wyobraźnię, a nieczytających dokładnie muzealnych podpisów pozostawia z

wrażeniem, że to jednak czaszka dziewczyny z legendy. Obok niej wyłożone są wspomniane już ludzkie włosy (z równie lakonicznym podpisem „Włosy”), a następnie fragment płaskorzeźby z wizerunkiem kobiety. W pomieszczeniu, w którym wyłożono artefakty, osoby zwiedzające ściszym głosem, jakby kryjąc swoją potrzebę literalizmu, artykułują pytanie o to, w którym miejscu dokładnie kobieta została zamurowana. Pokazuje to, jak trudno oddzielić legendę od rzeczywistości, a także jak kusząca jest perspektywa „ultraracjonalnego świata opartego na konkretności, dosłowności i logice albo-albo” (Tokarczuk, 2024).

Pokusa rozpoznania kobiety z legendy w szczątkach i żywe zainteresowanie jej historią ujawniają się również we wpisach do książki pamiątkowej instytucji. Można z nich między innymi wyczytać, że dla jednej z osób prezentowana tu historia jest porywająca, ktoś inny dowiedział się podczas wizyty „że Weronikę zakopali żywą w murach” (il. 10), a także, że gościom żal jest kobiety, czy że szukali jej w murach zamku i że słyszano podczas wizyty jej głos.



Il. 10. Wpis w zamkowej księdze gości: „Z tatą, mamą i siostrą odwiedziłam Veliki Tabor i dowiedziałam się, że Weronikę zakopali żywą w murach”. Fot. Ewa Wróblewska-Trochimiuk, 2022.

Czaszka o niepewnej proveniencji wywołuje żywe emocje, wyobrażenie wmurowania budzi współczucie, rozpala fantazję oraz pozwala wczuć się w historię miejsca. Ludzkie resztki stają się medium wyzwalamym kontakt z przeszłością, ale również impuls do refleksji o miejscu, regionie, relacjach społecznych w przeszłości. Wbrew pozorom czaszka nie wywołuje odrazy. Pozbawiona skóry i tkanek, wyschnięta, jakby obrana z człowieka, jest czymś zupełnie

opatrzonym w naszej kulturze, wręcz zapraszającym do różnego rodzaju spojrzenia – ciekawskiego, refleksyjnego, naukowego. Jest po prostu ciałem po ciele²⁰.

Literacka i narracyjna siła legendy o Weronice Desinićkiej sprawia, że turystyka w Velikim Taborze wykracza poza zwykłe zwiedzanie – staje się immersyjnym doświadczeniem, które pobudza do refleksji nad życiem i śmiercią. Zupełnie inny charakter ma natomiast zwiedzanie Orahovicy – niewielkiego, niespełna czterotysięcznego miasteczka położonego w środkowej Slavonii, kontynentalnej i mniej turystycznej części kraju, wśród malowniczych wzgórz i lasów. Tuż przed Orahovicą podróżny może zatrzymać się na punkcie widokowym, skąd rozpościera się rozległy pejzaż zielonej równiny, ciągnącej się aż po horyzont. Tablica informacyjna przypomina, że czternaście milionów lat temu obszar ten zalewało Morze Panońskie. Dziś pozostało po nim jedynie geologiczne wspomnienie – skutek bezlitosnych procesów klimatycznych. Orahovica nie leży ani nad dawnym Morzem Panońskim, ani nad współczesnym Adriatykiem, co nie pozostaje bez wpływu na jej status. Najbardziej znane i cenione w Chorwacji jest bowiem to, co znajduje się na wybrzeżu. W realiach nadmorskich nawet najbliższe historie mogą zamienić się w narracje o monumentalnym znaczeniu. Tymczasem potężna legenda może kompletnie stracić znaczenie, gdy nie sprzyjają jej okoliczności – brak spektakularnej scenerii i wizja nieopłacalności.

Ze stolicy Chorwacji do Orahovicy najwygodniej dotrzeć samochodem. Choć istnieje opcja transportu publicznego, wiąże się ona z siedmiogodzinną podróżą z przesiadką. Nie każdemu perspektywa spędzenia tylu godzin w drodze wyda się kusząca w zestawieniu z tym, co oferuje to niewielkie, slavońskie miasteczko. Orahovica wcale nie ukrywa swojego prowincjonalnego charakteru. Otulona zielonymi wzgórzami, wiezie życie spokojne i bezpieczne, pod warunkiem utrzymania autobusowego połączenia ze światem zewnętrznym. Topograficznym centrum miasta jest przyjaźnie zorganizowany park. Majowa wizyta w nim gwarantuje prawdziwą symfonię różnych zapachów – widać, że dba się tu o nie w sposób szczególny.

W parku oprócz muszli koncertowej służącej występującym tu artystom (na przykład amatorskiej Orkiestrze Dętej Ochotniczej Straży Pożarnej z pobliskiego Đakova) znajdują się także ślad legendy, której tropy prowadzą nas do miasteczka. W centrum sporego terenu zielonego znajduje się *šjenica kneginje Ružice* (il. 11) – poświęcony dziewczynie o imieniu Ružica pawilon dający wytchnienie od palącego słońca – oraz drewniane figurki średniowiecznych rycerzy, zapewne pamiątki po jednym z odbywających się tu festynów,

²⁰ Na temat kwestii ciała w kontekście zamurowania napisałam w artykule „Ciało po ciele. Topos wmurowania ofiary zakładzinowej i próby jego nekrolektury”. Zob. (Wróblewska-Trochimiuk, 2025, ss. 79–103).

podpowiadające, że miasteczko ma historię i rycerskie tradycje. Sam park nie jest jednak przestrzenią tętniącą codziennym życiem. Pawilon Rużicy jest oddalony od kawiarnianego życia typowego nawet dla niewielkich chorwackich miasteczek. Znajdują się one wszakże dość blisko, ale zorientowane są raczej na dworzec autobusowy i miejski bazar. Dopiero lokalne święto zbiera ludzi w parku. Jest obchodzone 3 maja i łączy w sobie dni miasta Orahovica i parafialny odpust, który przypada w dniu Znalezienia Krzyża Świętego [blagdan Našašća sv. Križa]. Porządek uroczystości nie nawiązuje jednak do legendy, tematycznie oscyluje raczej wokół działalności ochotniczej straży pożarnej, chorwackich tamburystów i stowarzyszeń weteranów, przeplatanych uroczystościami religijnymi.



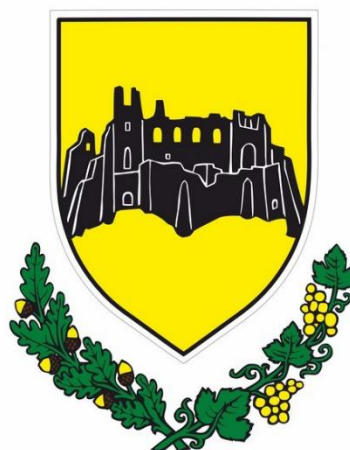
Il. 11. Pawilon księżnej Rużicy w parku miejskim w Orahovicy.
Fot. Ewa Wróblewska-Trochimiuk, 2022.

Nieopodal na wzgórzu wznoszą się ruiny średniowiecznego grodu Ružicagrad, których wizerunek widnieje także w herbie miasta (il. 12 i 13). Droga do nich pozostaje jednak nieoczywista – samodzielna wyprawa, nawet z pomocą aplikacji nawigacyjnej, kończy się w

nurcie niewielkiego strumienia. Natomiast miejscowi zapytani o wskazówki głęboko wzdychają – piesza wędrówka z miasta wydaje się niemal niemożliwa, a dojazd samochodem utrudniają prace budowlane wokół sztucznego zbiornika wodnego u podnóża wzgórza. Wkrótce mieszkańcy okolicznych osad będą tu szukać ochłody w upalne dni – potrzeba to zrozumiała, zważywszy na lokalny mikroklimat. Na razie jednak zarówno droga do wody, jak i ta prowadząca w przeszłość, pozostaje zakryta mgłą niedopowiedzeń, wymagając od podróżnych determinacji.



Il. 12. Ruiny średniowiecznego grodu Ružica grad
Fot. Ewa Wróblewska-Trochimiuk, 2022



Il. 13. Herb Orahovicy.
Źródło: <https://www.orahovica.hr>

Z historią Ružicagradu związane są liczne opowieści, wśród których szczególnie istotna z mojej perspektywy badawczej jest ta z motywem zamurowania. Wersje legendy różnią się między sobą – każda z nich wprowadza subtelne modyfikacje, różne strategie ratunkowe zastosowane przez dawnych opowiadaczy, a także zróżnicowane morały. W jednej z nich najmłodszy brat nie godzi się z losem, jaki mu przypadł, i w akcie buntu postanawia walczyć ze starszymi braćmi. Zwycięża, a jego nagrodą jest możliwość kontynuowania budowy miasta bez konieczności składania ofiary.

To istotna transgresja: odrzucenie fundowania wspólnoty na ofierze, sprzeciw wobec rytuału oraz zerwanie związków z nadnaturalnymi siłami, które rzekomo kontrolują to miejsce. Centralną postacią tej odmowy jest właśnie najmłodszy brat – to on podważa konieczność złożenia ofiary z życia ukochanej i proponuje koncepcję „ofiary zastępczej”, oferując własne życie w zamian. W ten sposób nie jego żona, lecz on sam staje się figurą przemiany, redefiniując nie tylko pozycję kobiety w tej narracji, lecz również własną rolę w strukturze wspólnoty.

Jeśli uznamy, że granica Bałkanów przebiega na rzece Sawie (Cvijić, 1918; Reclus, 1882, Todorova, 1997) znajdującej się około 60 km na południe od Orahovicy, a także przywołamy fakt, iż chorwackie wersje pieśni są niemal zawsze odpryskiem albańskiej/serbskiej pieśni o Szkodrze lub moście na Drinie, to wydać się może prawdopodobne, iż to ostatnie miejsce, gdzie jeszcze się pieśń przedostała. Liczne modyfikacje, którym została poddana, w tym motyw sprawczości najmłodszego brata, gotowość męża do poświęcenia swojego życia, odmowa ufundowania społecznego porządku na feminocentrycznym pierwiastku tanatycznym, zerwanie więzi konsolidowanych przemocą – oznaczają, że lokalne filtry były silniejsze niż moc ludowej pieśni. Ružicagrad, jako miejsce trudno dostępne, tajemnicze i wymagające determinacji od podróżnych, staje się symbolicznym punktem wyznaczającym trudno uchwytną granicę – nie tyle terytorialną, co symboliczną, oddzielającą różne sposoby postrzegania wspólnoty i przynależności.

Współczesna wersja legendy dokonuje jeszcze innej reinterpretacji, świadczącej o wertykalnym transferze w ramach jednej kultury. Spisana przez Hrvoje Hitreca, pisarza i polityka związanego z konserwatywnym kręgiem Chorwackiej Wspólnoty Demokratycznej, legenda została osadzona w kontekście dawnych dziejów chorwackich wielmożów wznoszących na tym terenie grody narażone na ataki ludów ze Wschodu (najpierw Tatarów, potem Turków) (Hitrec, 2012). W większym stopniu służyła ona kreśleniu wielkiej chorwackiej przeszłości i opowiadaniu o załączkach chorwackości w wiekach średnich, niż opowiadała o ofierze zakładzinowej, ale zawiera kilka interesujących badawczo wątków.

W wersji tej ojciec (Bartol) wraz z trzema synami (Adamem, Radmanem i najmłodszym Nikołą) przybywa do jednego ze sławońskich dworów, gdzie dwaj starsi bracia znajdują bogate i urodziwe żony, podczas gdy Nikola długo nie może znaleźć wybranki serca. W końcu jednak pojawia się Ružica – dziewczyna uboga, lecz pełna cnót. Wkrótce żony starszych braci zaczynają pragnąć lepszego życia, co prowadzi do podjęcia wspólnej braterskiej decyzji o budowie nowego grodu. Budowla jednak nie zmierza ku końcowi, jakaś siła blokuje jej

powstanie²¹. Przełom następuje, gdy jednemu z braci śni się wyjaśniający niepowodzenia sen. Tym razem nie jest to wizja zesłana przez siły magiczne, lecz boska interwencja. Bóg oznajmia, że burzenie murów jest karą za grzechy przodków, a zakończenie budowy wiąże się z koniecznością złożenia ofiary. Mamy tu do czynienia z wyraźnym przesunięciem kulturowym: o losie ludzi nie decydują jakieś magiczne siły a Bóg. Tak się składa, że na budowę pierwsza dociera Ružica – najbardziej pokorna i najbardziej bezpośrednia w swej służbie.

Dziewczyna, choć nie ponosi żadnej winy, akceptuje swój los, wpisując się tym samym w logikę zbiorowej odpowiedzialności za przeszłość – ofiara zostaje dokonana (il. 14). Reprodukowana zostaje tu tradycyjna rola kobiety: jej gotowość na śmierć za wspólnotę oraz jej ofiarnicza funkcja jako fundamentu nowego ładu. Ružica, wypowiadając słowa „Niech się dzieje wola Boża”, wpisuje się w chrystologiczną narrację zgody na śmierć za wspólnotę.



Il. 14. Ilustracja autorstwa Dušana Gačića do legendy o zamurowaniu Ružicy, opublikowanej w książce *Hrvatske legende* Hrvoja Hitreca.

²¹ Jedną z wersji legendy (O wile Ružicy) mówi, że budowę blokują wiły. W punkcie kulminacyjnym opowieści budowniczcy wmurowują niesforną boginkę w fundamenty budowli.

Najmłodszy brat, nie mogąc udźwignąć ciężaru tragedii, popada w szaleństwo i ucieka w leśne ostępy, gdzie żyje niczym dzikie zwierzę. Bracia, nie chcąc ujawnić prawdy, ukrywają przed rodzicami okoliczności budowy. Po pewnym czasie najmłodszy syn zostaje jednak odnaleziony i otoczony opieką matki. To istotny aspekt tej narracji – pojawia się w niej od samego początku silna sugestia zniewieścienia najmłodszego dziedzica (blade lico, niebieskie oczy, nadmierna wrażliwość), co w kontekście konserwatywnej perspektywy Hitreca zdaje się wzmacniać marginalizację protagonisty jako mężczyzny (najmłodszego syna) i jako figury sprzeciwu wobec tradycyjnej struktury społecznej.

Miasto zostaje ukończone po trzech latach. Jednak najmłodszy brat, wykurowany przez matkę, nagle uświadamia sobie, że padł ofiarą spisku starszych braci, którzy uprzedzili swoje żony. Podczas wizyty możliwych gości ujawnia całą historię, którą wszyscy zgodnie uznają za straszliwą zbrodnię (*strašan zločin*). W akcie desperacji chłopak przeklina miasto i rzuca się z wieży dokładnie w to miejsce, gdzie zamurowano jego żonę. W jego ślady idą ojciec i matka, a na braci spadają dotkliwe choroby. Miasto ulega wyludnieniu – dosięga je najstraszliwsza z możliwych kar – całkowita zagłada, spotęgowana późniejszą napaścią Turków.

Mamy tu zatem do czynienia z wieloma śladami wskazującymi, że legenda filtrowana była przez język religijny, co znacząco przesunęło jej ostateczne przesłanie. Pojawia się boska interwencja i moralny osąd czynu. Szaleństwo bohatera po dokonaniu tego aktu oraz jego niezgoda na złożenie ofiary wskazują na ingerencję norm religijnych, które wyznaczają granice akceptowalnego działania. Ta zmiana w narracji, kształtowana przez religijne wyobrażenia, podkreśla konflikt między ludzką wolą a autorytetem starotestamentowego Boga, stawiającego przed bohaterem wymagania niemożliwe do spełnienia w jego oczach.

W świetle powyższego interesujący byłby również polityczny potencjał legendy i jej możliwe głębsze ideologiczne konotacje zwłaszcza w kontekście konserwatywnej matrycy politycznej. Legenda mogłaby być również używana jako narzędzie w debatach o tradycji, porządku społecznym oraz roli religii w kształtowaniu wartości politycznych, zwłaszcza w środowiskach, które podkreślają znaczenie religijnego fundamentu państwowości i moralności.

Orahovica nie wykorzystuje jednak potencjału opowieści. Nie odgrywa ona kluczowej roli ani w kształtowaniu lokalnej tożsamości, ani nie jest czynnikiem przyciągającym turystów. Priorytetem w regionie są inwestycje gospodarcze, zaś ochrona dziedzictwa narodowego jest istotna, ale schodzi na drugi plan w obliczu życiowych potrzeb. Ruiny dworu na wzgórzach są trudno dostępne, nie sposób sobie wyobrazić ich jakiegokolwiek rewitalizacji. W tym kontekście inwestycja w zbiornik wodny nie jawi się wcale jako zaniedbanie historii, lecz racjonalny wybór oparty na pragmatyzmie gospodarczym.

Wmurowanie performatywne

Tekstem kultury, który proponuje nowe odczytanie toposu wmurowania jest projekt artystyczny zatytułowany „The Penance” [Pokuta] autorstwa współczesnego chorwackiego artysty wizualnego i performera Vice Tomasovicia²². Nawiązuje on do pieśni o złożeniu ofiary zakładzinowej tylko w sposób pośredni, nie mniej jednak na swoistej pustyni, jaka otacza ten topos w kulturze chorwackiej, jest wart odnotowania i głębszej analizy. W projekcie złożonym z pięciu wzajemnie powiązanych elementów artysta dokonuje aktu samozamurowania. Akcent jest tu położony na wytwarzanie różnych przestrzeni, ustanawianie i anulowanie granic między nimi, tworzenie swoistych heterotopii i heterochronii (Foucault, 1986).

Performans składa się z pięciu części, przedstawianych w różnym czasie i przestrzeni. Podstawowe elementy to klasyczne performanse zaprezentowane w czterech różnych lokalizacjach w latach 2015–2018. Połączono je z czterema żywiołami, które w platońskiej i arystotelesowskiej filozofii konstruują Wszechświat: ogniem, ziemią, wodą i powietrzem. Ostatnia część, pokazana publiczności w 2021 roku, łączy elementy performansu i wystawy.

Schemat działania artystycznego przyjmował za każdym razem zbliżoną formę: twórca, posługując się cegłami oraz zaprawą murarską, dokonywał autoinkluzyj w niewielkiej przestrzeni (ok. 1 m²), świadomie wybierając miejsca i obiekty o istotnym dla aktu twórczego znaczeniu kontekstualnym. Sam artysta interpretował proces zamurowania, odwołując się do terminologii i symboliki religijnej – wskazywał na inspiracje chrześcijańskimi technikami duchowymi oraz koncepcję pojednania jako fundamentu koegzystencji (Tomasović, b.d.). W jego ujęciu gest ten miał charakter zadośćuczynienia – stanowił akt ekspiacji dokonywanej przez jedną grupę społeczną na rzecz drugiej, symbolicznie powiązanej z daną przestrzenią. Artysta wyraźnie zaznaczał, iż nie dążył do inicjowania dyskursu na temat wiary (Tomasović & Marjanić, 2019), lecz do podkreślenia istotności pojednania, które, w jego rozumieniu, urzeczywistnia się poprzez akt ekspiacyjny.

W ludowej pieśni o zamurowaniu akt ofiary ma charakter prospektywny – jego celem jest przebłaganie sił nadprzyrodzonych, aby umożliwiły pomyślne ukończenie budowli. Jest to więc działanie skierowane ku przyszłości, mające zabezpieczyć powodzenie przedsięwzięcia i

²² Vice Tomasović (ur. 1986 w Splicie) – dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Splicie uzyskał w 2009 r. Jest założycielem i dyrektorem festiwalu sztuki współczesnej w Omišu Almissa Open Art, do 2023 r. był przewodniczącym Chorwackiego Stowarzyszenia Artystów Malarzy w Splicie i prowadził galerię Salonu Galić. Jest artystą multimedialnym, wszechstronnym. Więcej na temat tego performansu pisałam tu: (Wróblewska-Trochimiuk, 2024).

tym samym zagwarantować trwałość wspólnoty. Natomiast w performansie *The Penance* ofiara przyjmuje wymiar retrospektywny – odnosi się do przeszłości i stanowi formę ekspiacji za dokonane krzywdy. Oba te akty łączy obecność niejednoznacznie określonego *communitas*. W pieśni ludowej, w której budujący miasto bracia, pod wpływem namowy wiły, decydują się na zamurowanie jednej z żon (tej, która pierwsza pojawi się na placu budowy), wspólnota ta nie może mieć charakteru narodowego – utwór rozprzestrzeniał się w czasach, gdy narracje narodowe nie funkcjonowały jeszcze w sposób usystematyzowany. Pieśń została zaadaptowana na potrzeby narodowe dopiero w XIX wieku. Można zatem przypuszczać, że pierwotnie odnosiła się do wspólnoty opartej na więzach krwi, terytorium lub, co najbardziej prawdopodobne, na strukturach municypalnych.

Tomasović jako artysta również identyfikuje się z pewną wspólnotą o płynnej, negocjowalnej tożsamości. Wyraźnie ujawnia to w autorskiej interpretacji swojego performansu: „W tej (albo naszej) Pokucie używam elementów chrześcijańskich, by wykreować narrację o wspólnotowym odkupieniu” (Tomasović, n.d.; Tomasović & Marjanić, 2019). W omawianych pokazach artysta staje się reprezentantem grupy, która dopuściła się przemocy (zarówno fizycznej, jak i symbolicznej) i w jej imieniu dokonuje aktu pokuty. Artysta staje się sumieniem ludzkości, tym który troszczy się o jej kondycję. Nie jest to oczywiście działanie jednostronne, tak jak nie jest nim sam performans, który „może mieć charakter nie tylko zewnętrzny (społeczny), ale także wewnętrzny (a więc jest także nastawiony na sprawcę, wykonawcę czynności)” (Wachowski, 2015, s. 99). Pokutny performans ma zatem charakter dwukierunkowy – oddziałuje zarówno na grupę, do której jest adresowany, jak i na społeczność, w imieniu której artysta dokonuje aktu skruchy. W konsekwencji zamurowanie nabiera wymiaru wspólnotowego, całkowicie znosząc indywidualną perspektywę istnienia. Ciało performerera przestaje funkcjonować jako autonomiczny byt, stając się symbolicznym reprezentantem wspólnoty.

Wmurowanie jako akt performatywny wpisuje się w specyficzną logikę przestrzeni liminalnych, których status wykracza poza dominujące porządki społeczne, historyczne i polityczne. Przestrzenie te, w sposób instytucjonalny bądź dyskursywny wyabstrahowane z otaczającej je rzeczywistości, stanowią miejsca o wyraźnie określonych granicach, gdzie system otwarcia i zamknięcia – często związany z rytuałem przejścia – odgrywa kluczową rolę. Zamurowanie, jako akt ekspiacyjny i wspólnotowy, realizuje się w takich właśnie przestrzeniach, które jednocześnie izolują i kontekstualizują gest artysty, nadając mu wielowarstwowy wymiar temporalny i symboliczny.

Heterotopie, określane przez Foucaulta mianem „światów wewnątrz światów” o szkatułkowej strukturze, funkcjonują według odrębnych reguł, często pozostających w sprzeczności z zasadami przestrzeni je otaczającej. Są to miejsca związane ze stanem kryzysu lub dewiacji, a także akumulujące różne wymiary czasowe (Foucault, 1986). W kontekście *The Penance* wmurowanie nie tylko znosi indywidualną podmiotowość performerera, czyniąc z jego ciała medium wspólnotowego odkupienia, lecz również przeobraża daną przestrzeń w heterotopię, w której jednostkowy akt skruchy nabiera wymiaru społecznego i historycznego.

Ujęcie performansu w ramy heterotopijne pozwala dostrzec, w jaki sposób akt zanurzenia w materialnych, społecznych i intelektualnych kontekstach poszerza zakres jego oddziaływania. Wmurowanie – pozornie ograniczające artystę fizycznie – w rzeczywistości otwiera pole dla wielowymiarowej interpretacji, w której przestrzeń, czas i wspólnota splatają się w dynamiczną strukturę performatywną. Takie ujęcie umożliwia analizę poszczególnych elementów składających się na sekwencję *The Penance*, ich konstrukcyjnej podstawy, zmiennych kontekstów oraz finalnej wymowy, ukazując tym samym performans jako akt zarówno retrospektywnej ekspiacji, jak i współczesnej refleksji nad procesami pojednania.

Pięć żywiołów zamurowania: ogień, ziemia, woda, powietrze, eter

Pierwszy performans *The Penance* odbył się w 2015 roku w synagodze w Varaždinie, miejscu naznaczonym trudną historią – uroczyscie otwarta w 1861 roku świątynia była pierwszą monumentalną synagogą na terenie chorwackiego miasta; w czasie II wojny światowej Varaždin zdobył jednak wstydlivy epitet miasta, które jako pierwsze rozwiązało kwestię żydowską (por. Lončarić, 2017), a synagoga została przekształcona przez ustaszy w stajnię. Po wojnie pełniła różne funkcje, zanim w 1990 roku popadła w całkowitą ruinę. Dopiero w 2019 roku rozpoczęto jej rekonstrukcję, przywracając jej status przestrzeni kulturalnej, częściowo poświęconej kulturze żydowskiej. Performans Tomasovicia wpisywał się w temat przewodni 14. Dni Performansu w Varaždinie – „Burzenie murów” – który podkreślał konieczność przełamywania barier społecznych, politycznych i mentalnych (Maletin Vojvodinić, 2015). Tomasović jednak odwrócił tę ideę, wznosząc mur (il. 15) jako symbol ekspiacji wobec społeczności żydowskiej. W jego interpretacji ściana nie stanowiła bariery, lecz medium pokutne, a akt zamurowania wpisywał się w tradycję rytualnego odkupienia. Artysta świadomie posłużył się także motywem ognia – symbolem zarówno mistycznej mocy, jak i narzędzia zagłady w „ostatecznym rozwiązaniu kwestii żydowskiej” (Tomasović, n.d.). W ten sposób dotknął jednej z najbardziej bolesnych i wciąż niewystarczająco przepracowanych kwestii w

chorwackiej pamięci zbiorowej – pamięci o zbrodniach popełnionych tu w czasie II wojny światowej. Jego ciało, poddane aktowi samowmurowania, stało się repozytorium pamięci, konfrontując społeczność z wypartą historią. Artysta podkreślał, że świadomie rezygnuje z abstrakcyjnych technik duchowej pokuty, zastępując je fizycznym gestem ekspiacyjnym (Maletin Vojvodinić, 2015). W ten sposób performans stał się zarówno świadectwem winy, jak i próbą symbolicznego zadośćuczynienia.



Il. 15. Vice Tomasović zamurowuje się w synagodze.
Fot. Ljiljana Maletin Vojvodić, Varaždin 2015.



Il. 16. Performans w bunkrze na terenie admiralicji.
Fot. Ljiljana Maletin Vojvodić. Pula 2015.

Podczas reprzyzy festiwalu w Puli w 2015 roku Vice Tomasović przeniósł *The Penance* do nowej przestrzeni, redefiniując jego znaczenie, choć sama czynność – akt wmurowania – pozostała niezmieniona. Autor świadomie podążył za nowymi sensami, wynikającymi z historii

Puli, której tożsamość jest silnie związana z jej militarnym charakterem (Kalčić, 2015). Tym razem artysta dokonał wmurowania w bunkrze znajdującym się na terenie admiralicji portowej (*Admiralitet*), monumentalnego obiektu wzniesionego w XIX wieku, który przetrwał wszystkie konflikty XX wieku i przez dekady pełnił funkcję centrum dowodzenia siłami morskimi – najpierw monarchii austro-węgierskiej, a później Jugosławii (il. 16).

Performance *The Penance* w Puli pozostawał w semantycznym związku z żywiołem ziemi. Artysta komentował to w następujący sposób: „Zamurowałem się w bunkrze wojskowym, który jest najbardziej oczywistym obiektem architektonicznym związanym z wojną, wojny z kolei najczęściej dzieją się z powodu ziemi, na której bunkry są umieszczane” (Tomasović, n.d.). Intencją Tomasovicia było tym razem dokonanie aktu pokuty wobec wszystkich poszkodowanych w wyniku konfliktów zbrojnych. Jako artysta przyjął na siebie moralną odpowiedzialność za krzywdy wyrządzone przez wojska i systemy polityczne, którym te wojska służą²³. Możemy tu mówić o podwójnym znaczeniu tego gestu. Z jednej strony Chorwacja przez wieki pozostawała obiektem rywalizacji mocarstw i nie odgrywała samodzielnej roli w wielkiej polityce, z drugiej zaś w latach dziewięćdziesiątych XX wieku stała się aktywnym uczestnikiem krwawych konfliktów postjugosłowiańskich, zarówno jako ofiara, jak i strona agresywna. W *The Penance* brak jednoznacznych odniesień do konkretnych wojen czy win, co sprawia, że akt pokuty zostaje uniwersalizowany – artysta dokonuje ekspiacji w imieniu całej ludzkości, sugerując, że wojna jako taka stanowi zbiorową winę, której nie sposób przypisać jedynie do poszczególnych narodów czy frakcji politycznych.

Splicka odsłona *The Penance* (2016), zaprezentowana podczas Dni Otwartego Performansu „Dopust”, została osadzona w kontekście żywiołu wody, lecz w jego skażonej, nieczystej formie. Akt samozamurowania odbył się w podziemiach Pałacu Dioklecjana, poniżej poziomu morza, w pobliżu dawnego odpływu ściekowego, co przywoływało zarówno topografię miejskich kanałów, jak i męczeńską śmierć św. Sebastiana, którego ciało miało zostać wrzucone do Cloaca Maxima. Wybór miejsca nie był przypadkowy – Tomasović podjął krytykę bezrefleksyjnego kultu dziedzictwa Dioklecjana w Splicie, wskazując na paradoks niekwestionowanej celebracji spuścizny cesarza, będącego jednym z największych

²³ Znaczącym kontekstem dla pokazu Tomasovicia był też odbywający się równolegle performans Dragana Vojvodicia zatytułowany „Hit me! Hit me! Hit me! Never stop!“, podczas którego Vojvodić uderzał rakietą tenisową piłkę, by ta odbijała się od budynku bunkru, w którym w tym samym czasie odbywał się pokaz Tomasovicia. Performans Vojvodicia miał na celu wywołanie hałasu, który – w jego wyobrażeniu – przedstawia bezsensowną czynność i „kakofoniczny hałas”, zjawiska symptomatyczne dla społecznego i politycznego funkcjonowania na Bałkanach (n.a., 2015). Performans Vojvodicia, wywołujący wiele hałasu, z jednej stanowił dla widza rodzaj audiowizualnej alternatywy i innej propozycji radzenia sobie z otaczającą rzeczywistością, z drugiej zaś intensyfikował spokojny i monotony performans zamurowania.

prześladowców chrześcijan. Brak refleksji na temat w jego opinii wydaje się spowodowany bezmyślnym podążaniem za pieniądzem płynącym z turystyki (Krolo, 2016).

Performans nie ograniczał się więc do przeszłości, lecz odnosił się również do współczesnych mechanizmów gentryfikacji i destrukcyjnych skutków kapitalizmu, które przekształciły Pałac Dioklecjana w przestrzeń całkowicie podporządkowaną komercjalizacji. Wpisane na listę UNESCO miejsce, będące niegdyś areną ważnych manifestacji artystycznych, zostało podporządkowane logice zysku, a nowe regulacje prawne uniemożliwiły wykorzystywanie jego przestrzeni do działań artystycznych (Tomasović & Marjanić)²⁴. Tomasović, silnie związany ze Splitem, umiejscowił swój akt wmurowania na przecięciu problematyki globalnej (kapitalizm) i lokalnej (erozja tożsamości miejskiej wspólnoty). Tym samym jego performans wpisuje się w logikę pieśni o zamurowaniu – odwołuje się do konkretnego miejsca i jego społecznej dynamiki, podkreślając potrzebę ekspiacji za miasto, które zatraciło swoją integralność w imię ekonomii zysku.

Czwarty performans został zaprezentowany w 2018 roku w Pawilonie Meštrovcia w Zagrzebiu, budynku zarządzanym przez Chorwackie Stowarzyszenie Artystów Malarzy. Performer powiązał tę realizację z żywiołem powietrza i zademonstrował pracę w otworze wentylacyjnym umieszczonym wysoko pod sufitem²⁵. Jak powiedział: „ta Pokuta skierowana była do wszystkich instytucji władzy, które wykorzystują tych, dla których zostały stworzone” (Tomasović & Marijanić, 2019). Galeria, która mieści się w tym budynku, jest jedną z najprężniej działających instytucji sztuki w całym kraju. Jej wystawy kreują trendy, krytycznie oceniają i umiejscawiają chorwacką sztukę w kontekście globalnym. Budynek ma zawiłą historię, jest „nasączony” politycznymi i ideologicznymi sensami, gdyż funkcjonował jako siedziba znaczącej instytucji w różnych systemach. Decydując się na pokutę w instytucji kultury, Tomasović bierze na siebie odpowiedzialność za pole sztuki, w którym pełni podwójną rolę: artysty i osoby zarządzającej różnymi instytucjami, a zatem doskonale znającej wszystkie bolączki w tym obszarze. Pokuta, jako forma oczyszczenia, jest więc nie tylko osobistym gestem artysty, ale także próbą wywołania refleksji nad potrzebą zmiany strukturalnej. Można tu dostrzec pewne paralele między pieśnią ludową o zamurowaniu i omawianym performansem w rozumieniu przestrzeni jako metafory i narzędzia opresji, ale także oczyszczenia. Oba dzieła

²⁴ Tomasović prawdopodobnie nawiązuje tu również do konfliktu, w który wszedł z szefostwem Muzeum miasta Split (instytucji miejskiej). Konflikt ten dotyczył spraw związanych z pomieszczeniami w piwnicach Pałacu Dioklecjana i donosiły o nim lokalne media. Od 2019 roku piwnicami Pałacu Dioklecjana na mocy umowy z Ministerstwem Kultury Chorwacji piwnicami zarządzają władze Splitu. (Zob. np. Vidulić, 2016).

²⁵ Zob. <https://czk-novi-zagreb.hr/galerija/izlozba-vice-tomasovica-kvintesencija/>

mogą być odczytywane jako opowieść o ustanawianiu nowego porządku oraz potrzebie przekraczania granic w tym procesie.

Ostatnia część cyklu zaprezentowana w 2021 roku w Zagrzebiu w Galerii Vladimir Bužančić stanowiła podsumowanie całego przedsięwzięcia artystycznego. Tytuł *Kvintesencija* [Kwintesencja] odwołuje się do syntetyzującego charakteru oraz arystotelesowskiej kosmologii, w której kwintesencja jest najdoskonalszym żywiołem, eterycznym tworzywem ciał niebieskich, a nawet pierwiastkiem boskim. W kontekście wystawy, termin ten ma również wymiar współczesny, odnosząc się do kryptowaluty „ether”, którą należało zapłacić za dostęp do video z performansu. Chwyt ten był jednocześnie interpretacyjnym kluczem do wystawy, która odnosiła się do zagadnień rynku, tym razem cyfrowego (Greiner, 2021).

W przestrzeni wystawowej zaprezentowano cegły w szklanych gablotach, będące materialną dokumentacją czterech performansów, uzupełnioną o fotodokumentację. Kluczowym elementem ekspozycji było piąte wmurowanie zarejestrowane jako videoperformans (il. 17). Ta remediacja wprowadziła wrażenie aseptyczności, a możliwość odtwarzania video w obu kierunkach pozwoliła na zatarcie granicy między tym, co zamurowane, a tym, co odmurowane.



Il. 17. Kadr z piątego zamurowania zarejestrowanego jako videoperformans.
Fot. Centar za kulturu Novi Zagreb.

Przez „krypto-wmurowanie” Tomasović podejmuje akt pokuty, który nawiązuje do ciemnych stron Internetu – przestrzeni pełnych niejawnych, alternatywnych światów, które rządzą się odmiennymi prawami ekonomii, wytwarzają półprawdy, infodemię, a często także charakteryzują się kryminalnym wymiarem. Artysta pokutuje w imieniu ludzkości, szczególnie tej korzystającej z Internetu, dążąc do odkupienia cyfrowych przewinień.

Finalna wystawa zbiera więc wszystkie dotychczas wyprodukowane manifestacje artystyczne razem, dokumentuje je i twórczo wykorzystuje powtórzeniowość. Wydarzenie wieńczy akt wirtualnego wmurowania – to jednocześnie akt kreacji archiwum tego performansu, dokumentacja i remediacja sztuki efemerycznej. To także symboliczny powrót do materialnej rzeczywistości, której symbolem jest podniesiona do rangi artefaktu cegła. Artysta odrzuca kwestię antypowtórzeniowego etosu performansu (Phelan, 1993, ss. 146–148), z pełną świadomością dokonując repetycji i naznaczając performans za każdym razem innością, płynącą z semantyki miejsca, w którym się odbywa. W konsekwencji wpływa to na przesunięcia w obrębie heterotopijnego charakteru performansu.

Heterotopie performansu, heterotopie wmurowania

Dekonstrukcja wszystkich performansów Tomasovicia, składających się na cykl *The Penance*, uwidacznia jeden zbieżny schemat działania artysty: z przestrzeni osadzonej w teraźniejszości (w niszczącej synagodze, w bunkrze eksploatowanym przez różne niebyłe już systemy i władze, w jednej z największych atrakcji turystycznych kraju, w szanowanej i dyktującej trendy galerii sztuki, wreszcie w ogólnodostępnej przestrzeni internetowej) wykraja mieszczący człowieka kubik i zawiesza jego teraźniejsze funkcjonowanie. Następnie w momencie rozpoczęcia samozamurowania łączy się z przeszłością czy nawet z różnymi jej segmentami (czasowymi i znaczeniowymi). Wykonanie tego performansu w przestrzeniach nasyconych znaczeniami, to wymuszenie ich ponownych relacji z przeszłością i tradycją tych miejsc, zmuszenie by się do nich ponownie odnieść i by się z tych relacji ponownie wytłumaczyć. Performans jest sztuką czasu przeszłego (choćby dlatego, że kiedy o nim mówimy, już go nie ma). A przeszłość ma niestety to do siebie, że jest czasem skomplikowanym i niełatwym, dlatego potrzebne jest powtarzanie zamurowania. Jest to jednak zawsze „powtórzenie transformacyjne” (Załoski, 2013, s. 50).

W tej wykrojonej przestrzeni artysta wytwarza przestrzeń złożonej temporalności. Czas świecki traci znaczenie, uruchomiony zostaje czas święty: czas ofiary i pokuty. Za cegłami, tam gdzie zamknięty jest artysta (Tomasović nie wychodzi z zamurowania, dopóki nie odejdzie

ostatni widz) nie dominuje ani przeszłość, ani teraźniejszość – one się tam spotykają jako czas performansu i czas, do którego treściowo nawiązuje. Przyszłość jest natomiast jak zawsze w potencji. Pierwotne działanie jest bowiem zdarzeniem, które szerzy się, dzieli, mutuje w teoretycznie nieskończonej liczbie, konstytuując „wirusową ontologię” performansu (Bedford, 2012, ss. 77–78).

Wytworzenie heterotopii jest ponadto rezultatem bardzo wyraźnego rytuału przejścia (zamknięcia), którego widzowie są naocznymi świadkami. Znikanie z oczu widzów odbywa się stopniowo, proces murowania jest żmudny, bo każda cegła musi być dobrze dopasowana. Nie pomaga w tym ograniczone pole ruchów. To ono decyduje o tym, że mamy tu do czynienia z heterotopią dewiacji. Ciało performerera jest ograniczone, trwa w niewygodnym przykurczu, nie ma swobody ruchów tak, jakby to miało miejsce w świecie, od którego chwilowo jest odgradzony. Artysta odbiera sobie sam swobodę ruchów, unieruchamia swoje ciało, skazuje się na społeczne odseparowanie i wyłączenie z obiegu. Poniekąd skazuje się także na bezczynność, która współcześnie mogłaby być postrzegana jako stan odmienny od powszechnie przyjętej normy zachowania. Co więcej, artysta zawiesza własną widzialność, zasłania się przed wzrokiem audytorium, czym niemal przeczy istocie performansu, którego sednem jest między innymi właśnie proces widzenia. Mówi o tym w następujący sposób: “Widzowie widzą jedynie proces, w którym cegły oddzielają mnie od nich i stają się jednością z otoczeniem, w którym się znajdują. Czyniąc to, anuluję siebie, a w zamian za to włączając ich część w przestrzeń obarczoną ich własnym dziedzictwem” (Tomasović, n.d).

Dostrzec tu można również heterotopię kryzysu, istotną z punktu widzenia koncepcji heterotopii Foucaulta. Zamurowanie jest wyrazem skruchy i potrzeby pokuty. Artysta wystawia się w imieniu całej wspólnoty, którą podejmuje się reprezentować, ale widzimy go *in between*, między dwoma ekstremalnymi stanami: między przewinieniem a odkupieniem. Asocjacje z Agambenowskim statusem *homo sacer* są tu jak najbardziej uzasadnione. Heterotopię kryzysu dostrzeżemy również wtedy, gdy pomyślimy o akcie samozamurowania jak o symulacji próby samobójczej (w innym ujęciu: akcie samoofiarowania) dokonywanej z udziałem publiczności.

Wreszcie fizyczna sytuacja artysty jest bliska symbolicznej śmierci. Stan zamurowania to nie tylko stan unicestwienia i zdjęcia z wizji, ale również wystawienie ciała na potencjalną śmierć: w pierwszej kolejności społeczną, potem biologiczną. Medytacyjna grota, w której znajduje się performer, traktowana jako symbol świątyni czy serca, miejsce śmierci i zmartwychwstania, przestrzeń ciszy i medytacji – zmienia się tym samym w katakumby.

Ostatnia heterotopijna cecha omawianego performansu to istotny wpływ na pozostałą przestrzeń. *The Penance* Tomasovicia ma ambicje wpływania na lokalny i globalny krajobraz

mentalny. Ta ambicja zupełnie nie dziwi – artyści społecznie zaangażowani, a takim jest Tomasović, chcą swoją sztuką kształtować świadomość i zmieniać to, co poza przestrzenią performansu. Ponadto roszczone prawo do wpływania na otaczającą nas rzeczywistość wynika z quasi-magicznego charakteru, jaki przypisuje się współcześnie performatywności. Zgodnie z tym przekonaniem ma ona mieć nieograniczoną możliwość przekształcania świata i swobodnego powoływania do życia nowych stanów rzeczy (Lutticken 2012, ss. 187–198).

Performans *The Penance Vice* Tomasovicia nie odnosi się bezpośrednio do pieśni o budowie Szkodry, ani żadnego innego tekstu kultury dotyczącego toposu wmurowania ofiary zakładzinowej. Nie sposób jednak uznać, że między zamurowaniem opisanym w pieśni ludowej a aktem samozamurowania chorwackiego performerera nie ma żadnych związków i funkcjonują one kulturowo odseparowane. Tomasović reaktualizuje czynność zamurowania, ujmując ją jako akt pokuty, gest ekspiacyjny. Czyniąc to zwraca uwagę na metafizyczny i religijny wymiar tego aktu. Niewykluczone, że ma to związek z uwarunkowaniami genderowymi: podczas gdy kobieta jest ofiarą swojej wspólnoty, jeszcze kiedy ta się konstituuje (por. Aleksić, 2013; Arsić 2002; Kosofsky Sedgwick, 1985), mężczyzna jest jej odkupicielem, który swym hojnym gestem postanawia *ex post* przyjąć na swoje barki odpowiedzialność za to, co już zbudowane. Bez względu na to, działające ciało w przypadku performansu Tomasovicia wytwarza heterotopię – przestrzeń stanu wyjątkowego, w której działają odmienne zasady. Staje się ono repozytorium pamięci wspólnoty, która musi powtarzać swoje zbiorowe traumy, stawiać czoła powrotowi tego, co represjonowane i wyparte, lub wytwarzać coś na kształt przeciw-pamięci. Aktywny i sprawczy Tomasović, który odkupiającego samozamurowania dokonuje świadomie i na własne życzenie, czyni ten akt sensotwórczy, głównie dzięki temu, że łączy go z autorefleksją na temat swoich własnych działań.

Podsumowanie

Topos wmurowania ofiary zakładzinowej w kulturze chorwackiej wyróżnia się specyficzną semantyką, generującą odmienne struktury znaczeniowe, uwikłane w kontekst historyczno-kulturowy regionu. Pieśni związane z tym motywem podlegają wielopoziomowym przekształceniom, zarówno przez adaptację do specyfiki lokalnego pejzażu językowego, jak i przez odzwierciedlenie struktur tożsamościowych społeczności, które dany przekaz pielęgnują i reinterpretują w procesie transmisji kulturowej.

Naukowa recepcja tego toposu w chorwackiej refleksji badawczej pozostaje stosunkowo ograniczona, co stwarza przestrzeń dla niezależnych analiz, wolnych od

narzuconych paradygmatów interpretacyjnych. W rezultacie podjęte badania mogą skupić się na poszukiwaniu lokalnych idiomów wmurowania bez konieczności podporządkowywania się wcześniej ustalonym kluczom hermeneutycznym. Nie narzucają tego także dwie kluczowe instytucje, w których przechowywane są współcześnie zapisy i nagrania pieśni: Macierz Chorwacka, która w XIX wieku zainicjowała proces dokumentowania tradycyjnego repertuaru ludowego, oraz Instytut Etnologii i Folklorystyki w Zagrzebiu – czołowy ośrodek badań nad kulturą ludową, w tym także w nurcie tzw. nowej etnografii. To właśnie w tej drugiej instytucji miałam okazję wysłuchać archiwalnego nagrania pieśni zarejestrowanej w 1969 roku na wyspie Brač. Utwór *Zidanje Skadra*, wykonany przez urodzonego w 1898 roku Kleme Dujmovicia, zachowuje strukturę zbliżoną do wariantu zapisanego przez Vuka Karadžicia. Charakter pieśni kształtuje szorstki, pulsujący rytm oraz archaiczne, surowe brzmienie, w którym dominuje technika melizmatyczna i wydłużone frazy. Monotonna narracja melodyczna, przywodząca na myśl śpiew modlitewny, wzmacnia transowy, niemal rytualny wymiar wykonania. Odbiór pieśni ludowej w archiwalnym nagraniu można określić jako doświadczenie liminalne, łączące wymiar poznawczy i afektywny.

Analiza źródłowych tekstów ujawnia, że kluczowe zmienne w obrębie toposu ofiarowania nie koncentrują się na samym mechanizmie aktu poświęcenia, lecz na relacji między ofiarowaną kobietą a dzieckiem. Szczególną funkcję w tej dynamicznej strukturze narracyjnej pełni spojrzenie – akt performatywnej troski – wpisujący się w logikę pieśni i wzmacniający jej afektywną wymowę. Istotnym komponentem omawianych utworów pozostają również chrześcijańskie tropy symboliczne, które manifestują się zarówno w warstwie onomastycznej, jak i w specyficznej florystyce sakralnej, wskazując na synkretyczne procesy integrujące różne systemy znaczeniowe.

Warto podkreślić obecność moralizatorskich zakończeń, będących wyróżnikiem chorwackiej wersji toposu na tle innych wariantów bałkańskich. Wskazują one nie tylko na mnemotechniczny charakter pieśni, ale także na jej etyczno-dydaktyczną funkcję w ramach lokalnej kultury oralnej. Szczególnie interesującą kategorią pozostają pieśni zawierające tzw. „motywy ratunkowe”, w których ofiara – dzięki twórczej interwencji pieśniarza lub pieśniarki – unika śmierci. W tym kontekście ujawnia się figura autora, sprawującego władzę nad słowem, które nie istnieje poza jego intencjonalnym oddziaływaniem, co otwiera refleksję nad sprawczością narracyjną i symboliczną kontrolą nad toposem.

Na początku XX wieku istotne były również interpretacje akcentujące solarnie zorientowane wątki wegetacyjne, sugerujące powiązanie aktu ofiary z cyklem rocznym. Równolegle funkcjonowały odczytania toposu jako reminiscencji archaicznych rytuałów

plodności i mitów kosmogonicznych, w których ofiara stanowiła akt ustanowienia porządku i harmonii. W tym ujęciu mamy do czynienia z narracyjnymi transgresjami – przekraczaniem granic między życiem i śmiercią, sacrum i profanum, historią i mitologią – które czynią z tych pieśni nie tylko teksty folkloru, lecz również filozoficzne i egzystencjalne medytacje nad istotą ofiary, pamięci i przetrwania.

Nie bez znaczenia pozostaje również instrumentalizacja polityczna toposu w chorwackiej tradycji, szczególnie widoczna w okresie międzywojennym, kiedy Jugosławia dążyła do konsolidacji swojej tożsamości poprzez odwołania do wspólnego dziedzictwa kulturowego. W latach 20. XX wieku motyw ofiary zakładzinowej został przekształcony w symbol jednoczącej się wspólnoty południowosłowiańskiej, gdzie ofiara stanowiła akt fundacyjny nowego porządku. W narracji państwowej topos ten nabrał wymiaru uwznioślonej metafory poświęcenia jednostki na rzecz kolektywu, legitymizując przemoc rytualną jako konieczność wyższego rzędu.

Współcześnie jednak nawiązania do tego toposu są rzadkie, a sięganie po ten motyw wydaje się często konceptualnym eksperymentem, intelektualnym gestem pozbawionym naturalnej ciągłości, co jednak nie oznacza, że topos stracił swoją semantyczną nośność. Wręcz przeciwnie – jego otwartość na nowe interpretacje i możliwości reinterpretacji czyni go przestrzenią potencjalnych, jeszcze niewypełnionych znaczeń.

Bibliografia

- Aleksić, T. (2013). *The sacrificed body: Balkan community building and the fear of freedom*. University of Pittsburgh Press.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso.
- Andrić, N. (1908a). Otkud Vuku Zidanje Skadra? *Glas Matice hrvatske*, 3(12), 97–100.
- Andrić, N. (1908b). I opet Vukovo Zidanje Skadra. *Glas Matice hrvatske*, 3(14/15), 116–121.
- Andrić, N. (1908c). Alačević i Karadžić. *Glas Matice hrvatske*, 3(16/17), 134–136.
- Andrić, N. (1908d). Alačević i Karadžić. *Glas Matice hrvatske*, 3(18), 145–148.
- Andrić, N. (Ur.). (1909). *Hrvatske narodne pjesme* (Knjiga peta). Matica Hrvatska.
- Ariès, P. (1995). *Historia dzieciństwa: Dziecko i rodzina w dawnych czasach* (M. Ochab, Tłum.). Marabut.
- Arsić, B. (2002). Queer Serbs. W D. Bjelić & O. Savić (Red.), *Balkan as metaphor: Between globalization and fragmentation* (ss. 253–278). MIT Press.

- Bartmiński, J. (1999). Rzeka. W *Słownik stereotypów i symboli ludowych. T. 1, Kosmos, cz. 2, Ziemia, woda, podziemie* (ss. 324–355). Wydawnictwo UMCS. <https://phavi.umcs.pl/at/attachments/2023/0411/122833-rzeka-woda-rzeczna.pdf>
- Bartulović, N. (1920). *Zidanje Skadra. Novo doba*, III(237), 2–3.
- Bedford, C. (2012). The viral ontology of performance. W A. Jones & A. Heathfield (Red.), *Perform, repeat, record: Live art in history* (ss. 77–78). Intellect.
- Begović, M. (1920). *Zidanje Skadra. Srpski književni glasnik, (n.s.) I*(7), 545–551.
- Bjelić, D. I., & Cole, L. (2002). Sexualizing the Serb. W D. Bjelić & O. Savić (Red.), *Balkan as metaphor: Between globalization and fragmentation* (ss. 279–310). MIT Press.
- Bogner-Šaban, A. (1982). Demetrova nagrada. W M. Franičević i in. (Red.), *Dani Hvarskog kazališta: Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru* (ss. 338–351). Književni krug.
- Bošković-Stulli, M., & Zečević, D. (1978). *Povijest hrvatske književnosti* (Knjiga 1: Usmena i pučka književnost). Liber – Mladost.
- Bracewell, W. (2009). *The Uskoks of Senj: Piracy, Banditry, and Holy War in the Sixteenth Century Adriatic*. Cornell University Press.
- Brewster, P. G. (1996). The foundation sacrifice motif in legend, folksong, game, and dance. W A. Dundes (Red.), *The walled-up wife: A casebook* (ss. 35–62). University of Wisconsin Press.
- Broz, I. & Bosanac, S. (1896). *Hrvatske narodne pjesme* (Knjiga prva). Matica Hrvatska.
- Cvijić, J. (1918). *The Balkan Peninsula*. American Geographical Society.
- Domańska, E. (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dundes, A. (1996). The ballad of “The Walled-Up Wife.” W A. Dundes (Red.), *The walled-up wife: A casebook* (ss. 185–204). University of Wisconsin Press.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces (J. Miskowicz, Tłum.). *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Foucault, M. (2000). *Historia seksualności* (B. Banasiak, T. Komendant, & K. Matuszewski, Tłum.). Czytelnik.
- Freedberg, D. (2005). *Potęga wizerunków: Studia z historii i teorii oddziaływania*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Galogaža, S. (1920). Korolijino *Zidanje Skadra. Kritika*, I(3), 5–6.
- Gieysztor, A. (1982). *Mitologia Słowian*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Goethe, J. W. (1825). Serbische Lieder. *Ueber Kunst und Alterthum*, 5(2), 35–63.
- Goldsworthy, V. (1998). *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*. Yale University Press.
- Greiner, B. (2021). Kvintesencija. *Osvojena područja*, 9. Petikat. <http://dossier21.petikat.com/dossier/171/15/kvintesencija>
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Hećimović, B. (1968). *Hrvatska dramska književnost između dva rata. Rad JAZU*, 353, 142
- Hitrec, H. (2012). *Hrvatske legende. Školjska knjiga*.
- Irigaray, L. (1985). *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Jagarčec, N. (2013). *Legenda o Veroniki Desinićkoj – riječju i slikom*, Muzej Hrvatskog Zagorja.
- Janion, M. (1996). *Kobiety i duch inności. Sic!*

- Janion, M. (2000). Forma i śmierć. W *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* (ss. 29–34). Tower Press.
- Jurić, D. (2020). Back in the foundation: Chauvinistic scholarship and the building sacrifice story-pattern. *Oral Tradition*, 34(3), 3–44. <https://journal.oraltradition.org/back-in-the-foundation/>
- Kalčić, M. (2015). Feljtoni o „toj napuštenoj, od Boga i od ljudi zaboravljenoj Puli“. *Nova Istra*, 1/2, 404–414.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press.
- Korolija, M. (1920). *Zidanje Skadra*. Knjižara Z. i V. Vasića.
- Krolo, A. (2016). Jeza u Podrumima: zbog Dioklecijana se živ zazidaao! *Slobodna Dalmacija*, 24.09.2016. Retrieved April 30, 2023, from <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/jeza-u-podrumima-zbog-dioklecijana-se-ziv-zazidaao-426350>
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. T. Moi (Red.). Columbia University Press.
- Lazarević, B. (1930). *Tri najviše jugoslovenske vrednosti*. Izdavačka Knjižarnica Gece Kona.
- Lončarić, M. (2017). *Židovska zajednica u Varaždinu*. GMV.
- Lutticken, S. (2012). Progressive Striptease. W A. Jones & A. Heathfield (Red.), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History* (ss. 187–198). Intellect.
- Łowmiański, H. (1979). *Religia Słowian i jej upadek (w. VI-XII)*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Machiedo Mladinić, N. (2009). Političko opredjeljenje i umjetnički rad mladog Meštrovića. *Časopis za suvremenu povijest*, 41(1), 143–170. <https://hrcak.srce.hr/48005>
- Majaron, P. (1894). *Povijest hrvatske književnosti za samostan milosrdnica u Zagrebu*.
- Maletin Vojvodinić, Lj. (2015). 14. Dani performansa. Retrieved April 30, 2023, from <http://www.supervizuelna.com/14-dani-performansa-u-muzeju-suvremene-umjetnosti-istre-museo-darte-contemporanea-dell-istria-i-galerijskom-centru-varazdina/>
- Milijanović, S. (1921). U Splitu i Sarajevu. *Politika (Beograd)*, 4863, 2–3.
- Mrozik, A. (2012). *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Lupa Obscura.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- n.a. (2015). 14. Dani performansa Varaždin u Puli. Retrieved April 30, 2023, from http://www.msu-istre.hr/repozitorij-novosti/novosti-prikaz/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=89&tx_ttnews%5Btt_news%5D=15&cHash=3ad1b90e81217492fa3ab32626a8b49f
- Nikolić, R. (1920). Zidanje Skadra. *Književni i umetnički pregled, Jugoslavenska obnova-njiva*, IV, 35, 702–705.
- Nodilo, N. (1981). *Stara vjera Srba i Hrvata*. Logos.
- Parker, A., Russo, M., Sommer, D., & Yaeger, P. (1992). *Nationalisms & Sexualities*. Routledge.
- Pasarić, J. (1908a). Andrićevo 'Iznenadjenje.' *Savremenik*, 3(8), 487–491.
- Pasarić, J. (1908b). I opet Andrićevo 'Iznenadjenje.' *Savremenik*, 3(9), 545–557.
- Pavlović, M. (1987). *Poetika žrtvenog obreda*. Nolit.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge, 146–148.

- Reclus, É. (1882). *Nouvelle géographie universelle: La terre et les hommes. L'Europe centrale*. Hachette.
- Roux, J.P. (1994). *Krew. Mity. Symbole. Rzeczywistość* (M. Perek, Tłum.). Znak.
- Skerlić, J. (1908). 'Otkud Vuku "Zidanje Skadra."' Napisao Dr. Nikola Andrić. *Glas Matice hrvatske*, 1908, 12. *Srpski književni glasnik*, 21(1), 68–72.
- Stefanović, S. (1937). Legenda o Zidanju Skadra. W *Studije o narodnoj poeziji* (Vol. I i II, pp. 245–314). Štamparija Ž. Madžarević.
- Srhoj, V. (2014). Ivan Mestrovic i politika kao prostor ahistorijskog idealizma. *Ars Adriatica*, 4, 369–384. <https://core.ac.uk/download/pdf/33270984.pdf>
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. Oxford University Press.
- Tokarczuk, O. (2024). *Trawi nas ciężka choroba dosłowności*, Gazeta Wyborcza 14. 11. 2020. <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26508584,ciezka-choroba-doslownosci-esej-olgi-tokarczuk-z-jej-nowej.html>, data dostępu 20 grudnia 2024.
- Tomasović, V. (n.d.). Penance. Retrieved April 20, 2023, from <https://www.vicetomasovic.com/penance>
- Tomasović, V., & Marjanić, S. (2019). Odgovornost iz ljubavi. Retrieved April 30, 2023, from <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2359>
- Tomić, E. (1904). *Veronika Desinićka. Historijska tragedia u četiri čin*. Matica Hrvatska.
- Tomić, J. (1908a). Evo, otkud Vuku 'Zidanje Skadra'. *Srpski književni glasnik*, 21(3), 222–230.
- Tomić, J. (1908b). Evo, otkud Vuku 'Zidanje Skadra'. *Srpski književni glasnik*, 21(4), 303–311.
- Tomić, J. (1908c). Evo, otkud Vuku 'Zidanje Skadra'. *Srpski književni glasnik*, 21(5), 381–387.
- Tomić, J. (1908d). Evo, otkud Vuku 'Zidanje Skadra'. *Srpski književni glasnik*, 21(6), 462–472.
- Tomić, J. (1908e). Evo, otkud Vuku 'Zidanje Skadra'. *Srpski književni glasnik*, 21(7), 536–545.
- Yuval-Davis, N. (1997). *Gender and Nation*. Sage Publications.
- van den Berg, J. H. (2022). *Zmienna natura człowieka. Wprowadzenie do psychologii historycznej*. I. Michalska (Tłum.). Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego.
- Velzek, A. (1950). Matica hrvatska i naše narodne pjesme. *Hrvatsko kolo*, 3/4, 743–749.
- Vernić, Z. (1920). Korolijin dramski prvenac. *Misao (Beograd)*, II, IV/3, s. 1617 i n.
- Vidulić, S. (2016). HULU: Muzej grada zabranjuje nam izložbu; Ravnateljica: HULU želi novac od Podruma. *Slobodna Dalmacija*, 14.07.2016. <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/hulu-muzej-grada-zabranjuje-nam-izlozbu-ravnateljica-hulu-zeli-novac-od-podruma-319736>
- Wachowski, J. (2015). Ciało performatywne. *Przestrzenie Teorii*, 23, 91–103. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/view/3967>
- Wałęciuk-Dejneka, B. (2014). *Ludowy obraz kobiety – perspektywa inności. Folklor i literatura*. Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego.
- Wawrzyniuk, J. (2016). *Magia ochronna Słowian we wczesnym średniowieczu na ziemiach polskich*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kadynała Stefana Wyszyńskiego.
- Winnicott, D. W. (1971). Zabawa i rzeczywistość. W D. Winnicott, *Dziecko, jego rodzina i świat* (ss. 15–28). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wolff, L. (1994). *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford University Press.

- Wróblewska-Trochimiuk, E. (2024). Rewolucyjna imaginacja 1918 godine. Hrvatsko hrvanje s europskim kontekstom. W P. Pająk & M. Falski (Red.), *Hrvatska u Srednjoj Europi. Kulturni transferi između dvaju svjetskih ratova*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wróblewska-Trochimiuk, E. (2024). The heterotopias and heterochronies of walling-up: Performance "The Penance" by Vice Tomasović. *Slavia Meridionalis*, 24, Article 3338. <https://doi.org/10.11649/sm.3338>
- Wróblewska-Trochimiuk, E. (2025). Ciało po ciebie. Topos wmurowania ofiary zakładzinowej i próby jego nekrolektury. In J. Roszak & E. Pytel-Bartnik (Eds.), *Myślenie ciałem. Perspektywy interdyscyplinarne*. (pp. 79–103). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Zaborski, M. (2006). Kamień jako świadek historii. *Seminare. Poszukiwania naukowe*, 23, 305–318.
- Załoski, T. (2013). Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance. *Sztuka i Dokumentacja*, 9, 49–60.

CZARNOGÓRA. ŚWIAT W BUDOWIE

Twórczość ludowa wobec redefinicji kulturowej (auto)identyfikacji Czarnogórców

Badanie obecności toposu zamurowanej kobiety w kulturze Czarnogóry wymaga omówienia statusu czarnogórskiej twórczości ludowej w ramach szerszej tradycji literatury jugosłowiańskiej czy serbsko-chorwackiej oraz złożonych procesów kształtowania narodowej i kulturowej (auto)identyfikacji Czarnogórców.

Wyraźną cezurą polityczną, która stanowi państwową odrębność Czarnogóry od Serbii jest rok 2006. Jednak, jak zauważa Krzysztof Wrocławski, proces uniezależniania się kraju był efektem tendencji rozpadu federacji jugosłowiańskiej, widocznych co najmniej od 1990 roku (Wrocławski, 2005, s. 166). Przed uzyskaniem niepodległości Czarnogóry po obu stronach – czarnogórskiej i serbskiej – dominował pogląd, że Czarnogórcy i Czarnogórki należą do etnosu serbskiego, ukształtowanego jednak w odmienny sposób z powodu specyfiki historycznej i antropogeograficznej (Miodyński, 2019, s. 152). W czasach komunistycznej Jugosławii Serbia i Czarnogóra postrzegane były jako bratnie narody, które łączy język, wyznanie i powtarzające się sojusze, podczas gdy wszelkie waśnie z przeszłości zostały zapomniane (Wrocławski, 2005, s. 159). Proces reinterpretacji rodzimej historii, literatury i tradycji narodowej w odniesieniu do jugosłowiańskiej i serbskiej kulturosfery w Czarnogórze towarzyszy zmianom społeczno-politycznym w regionie. W ocenie badaczy w konsekwencji tych zmian mamy do czynienia ze złożoną autoidentyfikacją obywateli i obywaterek Czarnogóry, deklarujących podwójną lub potrójną tożsamość jako Czarnogórcy, Serbowie oraz Serbowie-Czarnogórcy (Miodyński, 2019, s. 152; Gil, 2017, s. 223; Wrocławski, 2005, s. 164). Za jeden z kluczowych problemów Czarnogórców, poza tzw. podwójną tożsamością na poziomie jednostkowym, uznaje się problem identyfikacji na poziomie ogólnonarodowym, wynikający z istotnego zróżnicowania etniczno-kulturowego poszczególnych regionów Czarnogóry (Gil, 2017, s. 223). Poza szeroko dyskutowanymi i redefiniowanymi relacjami serbsko-czarnogórskimi istotne są również relacje

z mniejszościami narodowymi, głównie albańską, bośniacką i chorwacką, które od pokoleń zamieszkują Czarnogórę i wpływają na jej tradycję kulturową.

Dorota Gil wyróżnia wprawdzie dwa modele kulturowe uwzględniające zróżnicowanie kulturowe Czarnogóry (alternatywny i hybrydyczny), ale stwierdza jednocześnie, że dominującym w dyskursie tożsamościowym modelem, stanowiącym punkt odniesienia konstruowanego przez elity intelektualne kanonu tradycji kulturowej, pozostaje serbski (postbizantyjski, prawosławny) model kulturowy (Gil, 2017, ss. 226–227). Charakteryzuje się on odwołaniem do tradycji, będącej obecnie podstawą wspólnej identyfikacji i polaryzacji jednocześnie: prawosławia (cerkwi, kultu świętych), języka i historii (bohaterowie narodowi i ludowi).

Polaryzacja w odniesieniu do wspólnej podstawy identyfikacyjnej jugosłowiańskiej czy serbskiej widoczna jest również w twórczości literackiej. Polityczne okoliczności końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku nasilają wewnętrzne czarnogórskie dyskusje wokół rewindykacji wartości kultury uznanych za własne (np. sylwetki pisarzy Miodraga Bulatovicia i Mihaila Lalicia, zob. [Wrocławski, 2005, s. 167]).

Problematyka statusu ludowej twórczości czarnogórskiej w ramach szerszej tradycji literatury jugosłowiańskiej czy serbsko-chorwackiej poruszana była już w latach siedemdziesiątych XX wieku. Radovan Zogović we wstępie do zbioru czarnogórskich pieśni epickich z 1970 roku, stanowiącego pierwszą systematyczną próbę wyodrębnienia pieśni czarnogórskich starego kręgu z tradycji serbsko-chorwackiej, postuluje uwzględnienie komponentu czarnogórskiego i mówienie o serbsko-chorwacko-czarnogórskim eposie (Зоговић, 1970, s. 7). Przestrzeń funkcjonowania pieśni czarnogórskiej sytuuje na terytorium formowania się czarnogórskiej tożsamości narodowej. Autor podkreśla, że wyodrębnienie jakiegokolwiek utworu ze zbioru twórczości serbsko-chorwacko-czarnogórskiej i przypisanie go jednej ze wspólnot narodowych jest skomplikowane, gdyż każde kryterium pozostawia określone wątpliwości. Z tego powodu autor antologii uwzględnia kilka czynników i bierze pod uwagę pochodzenie „ostatniego pieśniarza“ (wykonawcy utworu), miejsce zapisania danej pieśni, powiązania bohatera i wydarzeń z danym miejscem oraz kryterium językowe. Warto zauważyć, że na podstawie tak określonych kryteriów Zogović zalicza do czarnogórskiego dziedzictwa również utwór *Zidanje Skadra* (Зоговић, 1970, ss. 149–154).

Z kolei Radosław Medenica za przestrzeń tradycji czarnogórskiej uznaje terytorium obszaru czarnogórsko-hercegowińskiego obejmującego starą Czarnogórę, Bokę i Brdo, części starej Hercegowiny będący częścią Czarnogóry za czasów Turków osmańskich oraz niewielki pas wschodniej Hercegowiny do linii miejscowości Gacko-Nevesinje-Trebinje (pozostające na

drodze Turków z Mostaru do Nikšicia i dalej Podgoricy) (Меденица, 1975, s. 6). Publikacja Medenicy z 1975 r. pt. *Наша народна епика* [Nasza epika ludowa] to zbiór czarnogórskich pieśni epickich zaczerpniętych z różnych antologii, głównie w oparciu o kryterium pochodzenia pieśniarza, a w nielicznych przypadkach utworów anonimowych w oparciu o zawarte w samej pieśni informacje o lokalizacji wydarzeń. Medenica odnotowuje obecność twórczości czarnogórskiej w innych tradycjach, np. pieśni czarnogórskie u Vuka mają stanowić połowę zbiorów, a u pozostałych kolekcjonerów jest ich daleko więcej.

Novak Kilibarda wydaje się zwracać szczególną uwagę na aspekt językowy. Podkreśla, że większość pieśniarzy, od których Vuk zebrał pieśni, pochodzi z terenów, na których mówi się językiem czarnogórskim i że te terytoria należą obecnie do państwa Czarnogóry. Co interesujące, postuluje dodanie szerokiego komentarza lingwistycznego do wersji językowej Vuka i wydanie w redakcji czarnogórskiej (zgodnej z obowiązującymi zasadami ortografii) antologii pieśni czarnogórskich (Kilibarda, 2012, s. 323).

Dominującym wariantem toposu wmurowanej kobiety na badanym przeze mnie obszarze jest niewątpliwie pieśń epicka *Zidanje Skadra* [Budowa Szkodry], zapisana przez Vuka Karadžicia na początku XIX wieku (Караџић, 1976, ss. 90–96), a następnie powielana w antologiach i materiałach edukacyjnych, a także służąca jako punkt odniesienia w procesie tworzenia nowych tekstów kultury (naukowych, literackich, artystycznych, itp.). Zarówno Zogović, Medenica, jak i Kilbarda zaliczają pieśń *Zidanje Skadra* do czarnogórskiej tradycji ludowej. Według Medenicy utwory takie jak ten potwierdzają tezę o utrwalonej tradycji epickiej na tym obszarze (Меденица, 1975, s. 96). Kilibarda natomiast wymienia Starca Raška (Starac Raško) i Todora Ikova – autorów dwóch wariantów *Zidanja Skadra* – wśród najważniejszych pieśniarzy czarnogórskich (Kilibarda, 2012, s. 321).

Pieśń *Zidanje Skadra* traktuję jako przykład wspólnego dziedzictwa kulturowego słowiańskiego południa. Uwzględniając złożone procesy redefinicji tożsamości kulturowych i łączenie tradycji epickiej z odmiennymi kulturami narodowymi, omawiam je zarówno w rozdziale o Czarnogórze, jak i Serbii; w procesie selekcji traktuję jako główny punkt odniesienia pozyskany materiał badawczy.

***Zidanje Skadra* jako element czarnogórskiego dziedzictwa kulturowego – dwaj pieśniarze, dwa warianty z Czarnogóry**

Na terenie Czarnogóry utworem dominującym, który zawiera topos wmurowanej, jest pieśń *Zidanje Skadra* po raz pierwszy opublikowana w zbiorze *Српске народне пјесме* [Serbskie

pieśni ludowe] Vuka Karadžicia (1787–1864) na początku XIX wieku. Utwór ten uznawany jest za najbardziej kompletną wersję legendy o wmurowaniu (Стефановић, 1933, s. 29). Warto zwrócić uwagę na fakt, że w zbiorach samego Karadžicia możemy znaleźć dwa warianty pieśni *Zidanje Skadra*. Oba teksty zostały zapisane na podstawie wykonń pieśniarzy z terenów Czarnogóry właśnie: Starca Raška i Todora Ikova.

Podobnie jak niepowszechna jest wiedza na temat istnienia drugiego wariantu pieśni w zbiorach Karadžicia, mało znana jest również historia jej pochodzenia. Jediną badaczką, która odwołuje się do tego wariantu jest Nada Milošević-Đorđević, jednak w swojej publikacji charakteryzuje autora jako „nieznanego pieśniarza z Czarnogóry (Милошевић-Ђорђевић, 1971, s. 335)¹. Krótszy wariant pieśni *Zidanje Skadra* otrzymał Vuk Karadžić od Petara Petrovicia Njegoša wraz z pozostałymi 120 pieśniami. W liście z 1836 roku, zawierającym przesyłkę, Njegoš informuje Karadžicia, że wśród pieśni znajdują się również utwory najwyraźniej nieznanego mu wcześniej pieśniarza Todora Ikova Pipera (Његош, 1951, s. 342). Informacja potwierdzająca autorstwo Ikova drugiego wariantu pieśni znajduje się również w tomie I zbioru *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића* [Serbskie pieśni ludowe z niepublikowanych rękopisów Vuka Stef. Karadžicia] opublikowanego w 1974 roku. Niestety poza krótką wzmianką we wspomnianej powyżej korespondencji nie ma więcej informacji na temat Todora Ikova, który wywodził się najprawdopodobniej z rodu Piper w Czarnogórze². Wszelkie informacje na jego temat pochodzą ze zbioru pieśni, które po sobie pozostawił i które zostały wybrane (lub nie) przez Karadžicia do publikacji. Zbiór Karadžicia ma zawierać 47 pieśni epickich i dwie ballady oraz 16 krótszych wariantów Todora Ikova (Меденица, 1975, s. 167).

Pieśń *Zidanje Skadra* Ikova to wariant cztery razy krótszy niż wersja Raška, a przez to pozbawiony niektórych wątków m.in. wyznaczenia dzieci Stoi i Stojana na ofiary zakładzinowe. W tej wersji to Gojko, a nie Vukašin dowiaduje się przez sen o konieczności poniesienia ofiary. Szczególnie zaskakujące jest diametralnie odmienne zakończenie w tych dwóch wariantach pieśni *Zidanje Skadra*. W wariacie Raška Gojkovica wprowadzie błaga o litość i próbuje przekupić braci, ale wobec ich nieprzejednania poddaje się, godzi się na śmierć. Nie zapomina również o dziecku. Prosi mistrza Rade, żeby zostawił otwory na piersi i oczy,

¹ Zbiór nieopublikowanych wcześniej rękopisów Vuka Karadžicia, gdzie wspomina się nazwisko pieśniarza Ikova, został wydany dopiero w 1974 roku, czyli trzy lata po pracy Milošević-Đorđević.

² Brak dodatkowych danych bibliograficznych podkreślają wszyscy badacze, którzy uwzględnili analizę pieśni autorstwa Todora Ikova w swoich publikacjach na temat twórczości ludowej, np. Ljubomir Zuković czy Radosav Medenica. O Ikovie nie wspomina natomiast Vladan Nedić w publikacji *Вукови певачи из Црне Горе* [Pieśniarze Vuka z Czarnogóry] (Недић, 1990).

żeby przez nie mogła widzieć i karmić swojego syna Jovana. W pieśni Ikova żona Gojka nie tylko buntuje się i zdecydowanie sprzeciwia woli braci, ale zostawia też po sobie chaos. Podstępem wymusza na mężu przyniesienie ich syna i zabija dziecko, manifestując tym samym niezgodę na los wyznaczony jej przez mężczyznę. Następnie przeklina oprawców i zwiastuje rychłe przejęcie twierdzy przez Turków:

Dał jej go, nie mówiąc słowa.
I nakarmiła swojego syna,
**Uderzy nim o kamienną ścianę,
Pęknie mu głowa jak białe jajko.**
I przeklnie tak ukochana Gojka:
„Budujcie go, dziewięciu Mrnjavčevićów,
Budujcie go, oby Wam przyniosło nieszczęście,
Żeby go szybko Turcy przejęli!”
Jak powiedziała, tak też się i stało.
(Караџић, 1974, s. 30. Tłum. i podkrśl. – MM)

Gojkovica z wariantu Raška jest dużo bardziej potulna i skora, by przyjąć męski scenariusz ofiarowania – karmi dziecko, staje się fundamentem budowli mającej chronić przed obcym najazdem, a spływający po murze płyn służy innym kobietom, które mają urodzić i wykarmić kolejne pokolenia. Jej postawa utrwala przekonanie o konieczności poświęcenia w imię wyższych celów. Przekaz wzmacnia komentarz Vuka Karadžicia do tekstu pieśni, że żadna znacząca budowla nie może zostać wzniesiona bez ofiary (Караџић, 1976, s. 96). Gojkovica Ikova nie tylko nie zgadza się na budowanie i utrwalanie obecnego porządku, ale zabijając dziecko i rzucając klątwę doprowadza do unicestwienia rodu.

Podczas dotychczasowych badań nie udało mi się odnaleźć utworu z motywem wmurowanej jako wiodącym w antologii Sima Milutinović Sarajlije pt. *Пјеванија црногорска и херцеговачка* [Śpiewy czarnogórskie i hercegowińskie] (Милутиновић Сарајлија, 1990) czy w dziełach Petara II Petrovicia Njegoša, także w publikacji *Ogledalo srpsko* [Serbskie zwierciadło] z 1845 roku (nie jest jednak wykluczone, że ofiara zakładzinowa pojawia się w innym zbiorze lub pod innym tytułem). W zbiorach Sarajliji czy Njegoša nie ma informacji o tym toposie być może dlatego, że warianty zasłyszane od pieśniarzy z Czarnogóry zostały zapisane przez Vuka Karadžicia, lub ich tematyka nie spotkała się z zainteresowaniem kolekcjonerów.

Ljubomir Zuković twierdzi, że Ikov w swoich pieśniach zachował obraz życia rodowego w Czarnogórze i poza jednym wyjątkiem nie tworzył utworów, które przedstawiałyby pronarodowe i propaństwowe inklinacje (Зуковић, 1988, s. 239). Njegoš prawdopodobnie nie włączył pieśni Ikova do swoich zbiorów (m.in w *Ogledalo srpsko*) właśnie przez wzgląd na tematykę jego utworów. W ocenie Zukovicia Njegoš selekcionował

bowiem teksty w celu ukazania historii narodu serbskiego. Z tego powodu pieśni Ikova traktujące zazwyczaj o wewnętrznych konfliktach między rodami, jak również podkreślające indywidualne czyny bohaterów, nie były dla niego interesujące (Зуковић, 1988, s. 172).

Na oba warianty pieśni *Zidanje Skadra*, wykonanych przez czarnogórskich pieśniarzy, zwrócono moją uwagę podczas konsultacji na Wydziale Czarnogórskiego Języka i Literatury w Cetynii (Fakultetu za crnogorski jezik i književnost na Cetinju). Świadczy to o funkcjonowaniu utworu w obiegu literackim i w świadomości środowiska naukowego, a także jego identyfikacji jako elementu tamtejszej kultury. O wartości i czarnogórskim rodowodzie pieśni *Zidanje Skadra* przekonują również autorzy publikacji naukowych z zakresu tradycji ustnej, wskazując na charakterystyczne elementy językowe i postaci pieśniarzy, od których usłyszał je Vuk.

Radovan Zogović w zbiorze *Црногорске епске пјесме разних времена* [Czarnogórskie pieśni epickie z różnych czasów] z 1970 stwierdza, że pieśń *Zidanje Skadra* (którą zalicza do czarnogórskiego dziedzictwa) powstała na bazie legendy czy podania o czasach, gdy składano bogom ofiary z ludzi. W jego przekonaniu stanowi ona połączenie starych (barbarzyńskich) elementów i elementów nowych (opisu relacji w wiejskiej społeczności, stylu życia, zależności we wspólnotach rodowych (*zadrugi*) i relacji między żoną i mężem). W jego ocenie z uwagi na niejednoznaczność, liryzm oraz motyw bezgranicznej miłości matczynej utwór ten jest bliższy balladzie niż epice (Зоговић, 1970, s. 25). Nie ma wątpliwości, że lokalne/serbskie są w niej imiona i bohaterowie z rodu Mrnjavčević. Zogović zwraca uwagę na fakt, że *Zidanje Skadra* to kolejna pieśń z cyklu o Mrnjavčevićach, stawiająca ich, a zwłaszcza Vukašina w negatywnym świetle. Autor zachęca do analizy wszystkich pieśni Starca Raška, które traktują o tym średniowiecznym rodzie: *Uroš i Mrnjavčevići* [Uroš i Mrnjavčevićowie] oraz *Ženidba kralja Vukašina* [Zaślubiny króla Vukašina]. Twierdzi, że cykl pokazuje krytyczny stosunek (pieśniarza?) do rządzących, którzy dopuścili do upadku carstwa. Negatywne przedstawieni są jedynie dwaj starsi bracia (Vukašin i Uglješa), których kreacje są nawiązaniem do postaci historycznych władców, którzy realnie mieli władzę w czasach tureckiej inwazji. Gojko, stworzony przez tradycję ludową, jako jedyny nie przejawia dążenia do bogactwa i władzy i jest zdolny dochować danego słowa.

Podobnie Radosav Medenica w pracy *Наша народна епика и њени творци* [Nasza epika ludowa i jej twórcy] zwraca uwagę na postać pieśniarza, jego talent literacki i znaczenie interpretacyjne cyklu pieśni o Mrnjavčevićach (Меденица, 1975, ss. 94-101). W jego ocenie w zbiorze tekstów, których autorstwo przypisuje się Starcowi Raškowi, dwie wyróżniające się pieśni klasyczne to *Zidanje Skadra* i *Uroš i Mrnjavčevići*. Medenica twierdzi, że Raško jest nie

tylko artystą-interpretatorem gotowych poetyckich struktur, ale improwizatorem-twórcą; nie wprowadził on zmiany w bazowym motywie poszukiwania siostry i brata Stoi i Stojana, ale dodał wątek drugiej ofiary. Również za sprawą inwencji pieśniarza pieśń czy legenda zawierająca uniwersalny motyw związana została z królem Vukašinem, a *Zidanje Skadra* potwierdza tezę, że mowa jest o bardzo utrwalonej lokalnej tradycji epickiej. Autor zauważa także, że pieśń o wznoszeniu Szkodry w wersji Raška przez jednego z braci Grimm określona została jako najlepsza poetycka forma tej legendy, Goethe zaś uznał ją za barbarzyńskie przedstawienie (Меденица, 1975, s. 97).

We wprowadzeniu Adnana Čingicia do zbioru pieśni Starca Raška³, zanotowanych przez Vuka Karadžicia, możemy zapoznać się z szeregiem argumentów z zakresu lingwistyki i kulturoznawstwa, które mają przemawiać za czarnogórskim rodowodem pieśni *Zidanje Skadra*. Komentator podkreśla, że jekawska jotacja jest typowa dla wszystkich pieśniarzy z Czarnogóry, tj. posługujących się mową/językami czarnogórskimi (Чиргић, 2015, s. 14). Na końcu publikacji znajdują się komentarze do pieśni, mające charakter językowy czy historyczno-społeczny. Interesująca jest wzmianka o znanym w Czarnogórze wierzeniu, że zamurowanie cienia dziecka może doprowadzić do jego śmierci, z tego powodu dzieci nie miały wstępu na plac budowy. Autor odwołuje się również do symboliki imion Stoja i Stojan, które mają oznaczać trwałość i są nadawane w rodzinach, gdzie wcześniej umierały już dzieci. W jego ocenie Rade *neimar* jest figurą symbolizującą doświadczonego budowniczego, a nie konkretną osobę. Čingić wyjaśnia także, że określenie *kraljica* [królowa] i *nana* (określające kobietę starszą, babcię) pojawiają się w pieśni, ponieważ w społeczeństwie czarnogórskim bratowe nie zwracały się do siebie po imieniu (Чиргић, 2015, s. 83). Na koniec pojawia się również wzmianka o tym, że wciąż wierzy się w lecznicze właściwości osadu, który pojawia się na murze (Чиргић, 2015, s. 84).

Refleksja o kulturowym pierwszeństwie nie ominęła zatem również i czarnogórskich kręgów naukowych. Aleksandar Radoman w publikacji *Studije o starijoj crnogorskoj književnosti* [*Studia nad dawną literaturą czarnogórską*] wskazuje na pochodzenie legendy o budowie twierdzy szkoderskiej i jednoznacznie przypisuje ją kulturze czarnogórskiej (Radoman, 2015). Bez względu na rozstrzygnięcia o autorstwie pieśni czy jej pierwszeństwie oba warianty pieśni *Zidanje Skadra* z motywem ofiary zakładzinowej włączane są do czarnogórskiej tradycji epickiej. Przyczyny marginalizacji wariantu Ikova i popularność pieśni

³ Zbiór pieśni z krytycznym komentarzem został opublikowany w ramach serii PATRIMONIUM obejmującej wydania ze starej literatury czarnogórskiej, nieopublikowane rękopisy, wydania krytyczne, wybory dzieł, antologie czy chrestomatie związane z czarnogórską literaturą.

Raška tłumaczona jest w komentarzach badaczy tradycji ustnej na rozmaite sposoby. Kluczowa różnica między wariantami dotyczy powiązania motywu ofiary zakładzinowej z motywem klątwy. Warto zaznaczyć, że motyw klątwy pojawia się w innych wariantach tekstów źródłowych i reinterpretacjach toposu we współczesnej kulturze Czarnogóry. Marginalizowana czy też nowo odkryta wersja Ikova wpisuje się więc w tradycję realizacji toposu wmurowanej na tym obszarze.

Inne teksty źródłowe „znad Bojany” czarnogórska legenda i albańska ballada

Topos kobiety wmurowanej występuje w dwóch wariantach innych tekstów źródłowych, legendy i ballady, które uwzględniłam w niniejszej analizie, by dać wyraz specyficznemu dla Czarnogóry zróżnicowaniu kulturowemu. Postrzegam je również za istotne, gdyż zawierają motywy, które pojawiają się w kolejnych reinterpretacjach toposu zamurowania.

Legenda *Зиданье Скадра на Бојани* [Budowa Szkodry na Bojanie] została opublikowana w części poświęconej legendom o miastach w antologii Radoje Radojevicia pt. *Вилина гора. Антологија црногорских легенди* [Góra wiły. Antologia legend czarnogórskich] z 1971 roku. Wariant ten odróżnia od pieśni *Zidanje Skadra* dodatkowy wątek zbrodni władcy, pochodzenie ofiary zakładzinowej spoza rodu i klątwa.

Legenda rozpoczyna się od opisu przestępstwa popełnionego przez Vukašina. Utwory źródłowe związane z toposem zamurowanej zaczynają się zazwyczaj od nawiązania do procesu budowy, który zakłócany jest dłuższy czas (zazwyczaj przez symboliczne trzy lata) i z bliżej nieokreślonych przyczyn. Z dalszych treści można wywnioskować, że powodem niepowodzenia budowy są „nieuregulowane” relacje ze światem nadprzyrodzonym, względy pragmatyczne lub połączenia obu tych czynników. Zazwyczaj działania bohaterów mające na celu utrzymanie fundamentów wynikają z wiary w konieczność poniesienia ofiary w celu obłaskawienia bogów czy sił natury (np. rzeki). Niepowodzenia budowy mogą być konsekwencją wyboru złego miejsca lub działań fundatora. W przywołanej legendzie *Zidanje Skadra na Bojani* oba wątki, kontaktu ze światem nadprzyrodzonym i pragmatyczne, wyrażone są słowami wiły przepowiadającej klęskę budowy rozpoczętej w miejscu obłożonym anatema: „Zaczął go budować w miejscu niefortunnym, dokąd prowadzi droga przeklęta.” (Радоевић, 1971, s. 60; tłum. MM).

Budowa grodu była kwestią kluczową dla średniowiecznych władców. Twierdza warowna miała przede wszystkim zapewnić bezpieczeństwo wspólnocie i uchronić ją przed

najazdem wroga (czasem bezpośrednio mówi się o Imperium Osmańskim/Turkach, czasem pozostaje to w domyśle), stanowiła więc warunek niezbędny do jej przetrwania. Ponadto tego typu budowle służyły w historii również legitymizacji i utrzymaniu władzy (Żyromski & Skoczylas, 2007, s. 99). Wzmacniały także autorytet króla – władca który był w stanie zapewnić dobrobyt ludowi, występował w wyobraźni poddanych jako posiadający szczególne łaski bogów (Szczepański, 2010, s. 19). Pozostawienie po sobie spuścizny w postaci budowli służącej wspólnocie pozwalało również władcom na trwałe zapisać się w pamięci ludu.

W legendzie główną motywacją budowy i złożenia ofiary zakładzinowej nie jest ochrona zagrożonej egzystencji wspólnoty, lecz interesy podstępного króla, który wykorzystuje nadaną mu pozycję i władzę. Próby oczyszczenia się z grzechu zbrodni przez Vukašina stanowią podstawowy impuls do działania i wznoszenia twierdzy, będąc jednocześnie przyczyną niepowodzeń. Negatywny obraz króla Vukašina w legendzie wzmocniony jest w stosunku do pieśni *Zidanje Skadra* informacją o popełnionej zbrodni i stosowaniu przemocy wobec poddanych, ale także szeregiem epitetów ujawniających jego podły charakter. W tym wariantcie nie ma wzmianki o rodzinie Vukašina, co tylko podkreśla fakt, że wszystkie działania władcy są podporządkowane wyłącznie jego partykularnym interesom.

Vukašin kontaktuje się ze światem nadprzyrodzonym w momentach kluczowych za pośrednictwem starszego mężczyzny i kobiety. Po popełnieniu zbrodni we śnie ukazuje mu się starzec (wysłannik boży), który pod groźbą klątwy poleca odpokutować „śmiertelny i niewybaczalny” grzech (Радоевић, 1971, s. 59; tłum. MM) poprzez wybudowanie miasta w miejscu, gdzie zabił młodą służącą. Po przebudzeniu Vukašin zbiera tysiąc budowniczych i rozpoczyna dzieło.

W czasie nadzorowania budowy Vukašin trzykrotnie spotyka różne postaci, które mówią mu, że trudno będzie wybudować w tym miejscu gród. W pierwszej scenie pojawia się zlekceważony przez Vukašina pobożny pustelnik/eremita, w drugiej dziewczyna, która widząc zmęczenie króla, proponuje mu wodę, jednak ona również w odpowiedzi otrzymuje wyłącznie chłodne spojrzenie. Ostatnia pojawia się starsza kobieta, życząca powodzenia w budowie, jednak i jej król rzuca złowrogie spojrzenie i grozi śmiercią. Mimo wysiłków Vukašina i kolejnych zatrudnionych przez niego budowniczych, każdej nocy po budowie zostają tylko ruiny. Po wielokrotnych próbach odbudowania fundamentów Vukašinowi ponownie we śnie ukazuje się starzec, który poleca kontakt ze spotkaną wcześniej starszą kobietą. Trzykrotnie powtarza się scena, w której starszej kobiecie w nocy śni się wiła, i przekazuje jej, co król powinien zrobić, żeby budowa została ukończona. Poleca dwukrotnie, aby przepłynął Bojanę, pierwszej nocy – wpław, drugiej – łodzią. Mimo wysiłków króla miasto jednak za każdym

razem kolejnego dnia obraca się w ruinę. Motyw przepływania rzeki jako swoistego testu fundatora czy budowniczego obecny jest w tekstach źródłowych dotyczących budowy mostu w Višegradzie. Trzeciej nocy wiła poleca zamurować w fundamentach matkę zabitej kobiety.

Z ciężkim sercem Vukašin wykonuje również to polecenie. Kobieta zamurowana już w fundamentach prosi o przyniesienie córki i syna, żeby mogła ich nakarmić. Po tej czynności kamienieje, a po murze grodu spływa jej pokarm. Dzieci mdleją z rozpaczy. Ofiarą zakładzinową staje się więc matka młodej zamordowanej kobiety, będąca jednocześnie matką niemowląt – syna i córki. Ofiara ta skupia zatem rozmaite cechy, gromadzi w sobie potencjał ofiar zakładzinowych, występujących w różnych wariantach w regionie: młodej kobiety, kobiety-matki, rodzeństwa – brata i siostry. Wyjątkiem jest jej przeistoczenie się po karmieniu w kamień.

Po tym, jak ukończono gród, odzywa się wiła: „Vukašinie, Vukašinie! Nie jesteś w stanie zbudować Szkodry” (wyrażanie *nijesi kadar* wydaje się nie tylko zręcznym rymem *kadar* – *Skadar*, ale zwraca uwagę na głęboką niezdolność, brak predyspozycji czy odpowiedniego charakteru osoby budującej gród, tu Vukašina) (Радојевић, 1971, s. 60). Z pierwszych słów wiły możemy wywnioskować, że jego starania były z góry skazane na klęskę, a działania sił nadprzyrodzonych nakazujących mu kontynuację budowy stanowią karę za popełnioną przez niego zbrodnię. Przeklęta została budowla i on sam. Pojawienie się kolejnych postaci i próby, jakim został poddany, mogły stanowić okoliczności odkupienia grzechu, z których jednak Vukašin nie skorzystał. W toku budowy dopuszcza się bowiem kolejnych aktów przemocy, których punktem kulminacyjnym jest zamurowanie matki zamordowanej dziewczyny i skazanie jej dzieci na śmierć.

W legendzie przeplatają się elementy porządku wierzeń pogańskich i religijnych/chrześcijańskich, które wyrażają się w obecności wiły obok świętych czy klątwy, grzechu i odkupienia. Fenomen klątwy stanowi wprawdzie dziedzictwo epoki przedchrześcijańskiej (Engelking, 2010, s. 20), ale jest również charakterystycznym kontekstem kulturowym dla ludowego obrazu świata. Grzech zabójstwa ciążyący na Vukašinie stwarza groźbę, że zostanie przeklęty, ale pojawia się również możliwość odkupienia poprzez samą budowę i okoliczności jej towarzysze. Vukašin, przepływając rzekę (z polecenia wiły) modli się do boga i św. Nikoli (opiekuna żeglarzy i marynarzy, który zgodnie z ludowym wierzeniem czynił cuda i potrafił jak Chrystus uspokoić wzburzone morze). Ostatecznie to z „woli Boga” w miejscu dawnego potoku płynie rzeka Bojana. Legenda opatrzona jest na końcu informacją o nazwach Szkodra dla miasta i Bojana dla rzeki, która zabarwiła się od krwi zamordowanej kobiety (srb. *boja* – barwa, kolor).

Wprawdzie w dyskursie tożsamościowym stanowiącym podstawę konstruowanego przez elity intelektualne kanonu tradycji kulturowej pozostają jako kluczowe relacje czarnogórsko-serbskie i serbski model kulturowy, jednak obraz kulturowego bogactwa Czarnogóry nie byłby pełen bez uwzględnienia tożsamości alternatywnych wobec tego modelu, a stanowiących podstawę identyfikacji mniejszości jak albańska, bośniacka i chorwacka. Jak już wspomniałam, Dorota Gil wyróżnia dwa modele kulturowe uwzględniające zróżnicowanie kulturowe Czarnogóry: alternatywny i hybrydyczny (Gil, 2017, s. 227). Jak pisze autorka:

Pierwszy z nich – nazwijmy go tutaj modelem *identyfikacji hybrydycznej* – reprezentuje zjawiska oparte na zachodnich – łacińskich i włoskich, czy też dalmatyńsko-dubrownickich źródłach kultury (dominującym w regionie do dziś) oraz wyznaniu rzymskokatolickim, obejmując tereny wybrzeża adriatyckiego (przede wszystkim Bokę Kotorską). Wiąże się jednak także ze stanowiącymi amalgamat etniczno-kulturowy południowo-wschodnimi kresami państwa (region Ulcinja), z przeważającym w nim pierwiastkiem albańskim i muzułmańskim (obok najliczniejszej tu grupy wyznawców islamu żyją także katolicy). Z kolei dla modelu kultury *alternatywnego* wobec prawosławnego i zorientowanego na «czarnogórskość» centrum oraz w większości katolickiej i mającej łacińskie korzenie kultury wybrzeża adriatyckiego – a ukształtowanego na wschodzie Czarnogóry, na obszarze tzw. Sandżaku (dziś podzielonego granicą Czarnogóry i Serbii) – dominantę i kod (auto)identyfikacji kulturowej Boszniaków, zamieszkujących ten obszar i utożsamiających się z muzułmanami z Bośni, stanowi islam (Gil, 2017, s. 227).

W związku z powyższym, za konieczne uznałam włączenie do niniejszej analizy albańskiej ballady oraz informacji o reinterpretacjach toposu zamurowanej w przekładzie z języka albańskiego wskazujące na uniwersalność motywu oraz zależności kultury albańskiej i czarnogórskiej. W Czarnogórze dostępne są zbiory ludowej twórczości albańskiej opublikowane w Prisztinie w czasach socjalistycznej Jugosławii (zob. Мићовић, 1981; Бован, 1976) oraz antologie współczesnej poezji i prozy albańskiej (zob. Đurković et al., 2011; Malići, 2016; Baškim, 2009), w których pojawia się m.in. wiersz pt. *Rozafë!* Frederika Rreshpja z albańskiego przetłumaczony przez Muja Ćazima, a omówiony w niniejszej monografii w rozdziale o Albanii.

Topos obecny jest w balladzie opublikowanej w antologii albańskich ballad ludowych z 1976 roku, pierwszym z cyklu zbioru albańskich opowieści ludowych (Бован, 1976, s. 9). Wariant albański przetłumaczony przez Esada Mekuliego pt. *Pala magla na Bojanu* [Mgła opadła na Bojanę] to najpewniej ballada pt. *Rozafat*, która po raz pierwszy ukazała się w drugim tomie serii *Visaret e Kombit* [Skarby narodu] pod redakcją Bernardina Palaja i Donata Kurtiego (Palaj & Kurti, 1937, ss. 243–245). Później utwór ten został przedrukowany w zbiorze *Balada dhe Legjenda* [Ballady i legendy] wydanym w Prisztinie w 1974 roku. Uznaje się go za

najpełniejszy tekst pieśni o zamurowaniu w murach twierdzy szkoderskiej. Nie jest jasne, gdzie zapisano ten wariant pieśni, ale obecność lokalnej toponimii (rzeka Buna, góry Valdanuz), wskazuje na Szkodrę lub jej okolice. Rigels Halili argumentuje, że wariant ten należy uznać za najważniejszy tekst kanoniczny stanowiący podstawę niemal wszystkich późniejszych odniesień i dyskusji wokół toposu wmurowania we współczesnej kulturze albańskiej, o czym więcej w rozdziale o Albanii.

W antologii albańskich ballad tłumaczenie i omówienie ballady *Pala magla na Bojanu* w zestawieniu z pieśnią Starca Raška „o budowie i burzeniu grodu oraz o młodej kobiecie niosącej obiad” (Бован, 1976, s. 12; tłum. MM) pojawia się jako pierwsze. Ze wstępu autorstwa Vladimira Bovana, historyka literatury, dowiadujemy się, że nie przypadkiem, gdyż motyw należy do najstarszych w twórczości ludowej. Bovan podkreśla, że motywy pojawiające się w albańskich utworach są bardzo dobrze znane z utworów południowosłowiańskich i bałkańskich, wszystkie stanowią zaś „wspólne dobro literatury ustnej” (Бован, 1976, s. 10). Zbieżność elementów kompozycyjno-tematycznych pozwoliła na porównawczą interpretację albańskich przekładów i serbsko-chorwackich wariantów ze zbioru Vuka Karadžicia. Zbiór pieśni uzupełniony został o bibliografię opracowań dotyczących ofiary zakładzinowej w kulturach słowiańskich.

Wprowadzenie Bovana jest o tyle istotne, że nie skupia się na dowodzeniu „pierwszeństwa” danego wariantu, ale jego wartości artystycznej, a przede wszystkim wprowadza perspektywę porównawczą:

Obie pieśni, zarówno serbsko-chorwacka, jak i albańska, są jak wyciosane z jednego kamienia pod względem treści, wykonane zgodnie z przemyślaną koncepcją, z wiarą w tradycję lub z historyczną reminiscencją o legendarnych postaciach, ale z punktu widzenia głęboko ludzkiego, etycznego stanowiska, uosobionego w cnocie najmłodszego brata, który zachowuje daną obietnicę i w ofierze jego ukochanej, ale także w potępieniu starszych braci i ich ukochanych.” (Бован, 1976, s. 13; tłum. MM)

Według autora różnice są niewielkie i dostrzegalne w drobnych szczegółach: bracia bezimienni i bracia z rodu Mrnjavčević, mgła i jej brak na początku utworu, rada od świętego i od wiły; w albańskiej wersji teściowa wyznacza kobietę, która pójdzie na budowę, w serbskiej – same wyznaczają kolejność; w albańskiej nie zostały uwzględnione poszukiwania Stoi i Ostoji oraz brakuje informacji o leczniczych właściwościach płynu spływającego z muru; w albańskiej brak całego passusu dotyczącego Gojkovicy, jej reakcji, podkreślenie ofiary poniesionej przez młodą kobietę. Bovan dostrzega również różnicę w budowie tekstu i kreacji bohaterów, w jego ocenie wersja serbsko-chorwacka jest bardziej liryczna od albańskiej, a jej fragmenty mogłyby stanowić niezależne części. W jego ocenie elementami

charakterystycznymi utworów albańskich są podległa pozycja kobiety w patriarchalnym społeczeństwie oraz zilustrowany w utworze związek człowieka z naturą.

Autor podejmuje też kwestię intertekstualności dzieł z tym motywem, podkreślając, że legenda o wmurowaniu inspirowała twórców, podobnie jak legenda o zaprzędaniu duszy diabłu zainspirowała Goethego do napisania *Fausta* czy fragment dziesięciozgłoskowca o budowie mostu w Višegradzie skłonił Andricia do nadania tytułu powieści *Na Drini ćuprija* [Most na Drinie].

Porównania pieśni *Zidanje Skadra* i ballady *Pala magla na Bojanu* w wersji przetłumaczonej z albańskiego przez Esada Mekuli podejmuje się również badacz Novak Kilibarda w tekście *Odnos opšteg i posebnoga u usmenome književnom tekstu* [Relacja między ogólnym a szczegółowym w ustnym tekście literackim] (Kilibarda, 2012, ss. 29–40). Tekst wart jest uwagi pod kilkoma względami, choć jego wartość analityczna może budzić zastrzeżenia⁴. We wstępie autor zwraca uwagę na zależność dwóch głównych motywów uniwersalnych w utworach (ofiara zakładzinowa i zdrada) oraz kontekstu lokalnego i narodowego. Szczególnie istotne są dla niego aspekty religijne, etyczno-psychologiczne i etyczno-ideologiczne, które miały determinować wybory twórcze pieśniarzy będących autorami tych utworów. W ocenie autora w obu przypadkach duże znaczenie ma relacja jednostki i wspólnoty. W amorficznej wersji albańskiej na pierwsze miejsce wysuwa się poszanowanie porządku i obyczajów, istnieje wprawdzie wątek żalu i ofiary matki, ale można odnieść wrażenie, że jest podrzędny wobec świętości danego słowa (*besy*) i interesów wspólnoty (*zadrugi*). W pieśni *Zidanje Skadra* natomiast przez skupienie fabuły na negatywnej postaci króla Vukašina, jego kreacji jako uzurpatora, motyw narodowy dominuje nad uniwersalnym.

Jedną z podstawowych różnic między utworami jest konstrukcja postaci. W krótkiej balladzie albańskiej bohaterowie są bezimienni, co wzmacnia charakter etyczno-wychowawczy przekazu. W rozbudowanej pieśni zapisanej przez Vuka Karadžicia Kilibarda zwraca uwagę na postaci wiły, sługi Desimira, samego króla Vukašina i jego dworu, ze szczególnym uwzględnieniem Gojka, którego postawa kontrastuje z charakterem Vukašina. Autor wysuwa tezę, że właściwe postaci skonstruowane są w relacji z rysami Vukašina, co sprawia, że w przeciwieństwie do wersji albańskiej mamy do czynienia z dominacją przekazu o charakterze ideologicznym, a nie etycznym. Podczas gdy *besa* jest centralnym elementem w wersji albańskiej, w serbskiej występuje dominacja wątku narodowego.

⁴ Krytyczna analiza tego tekstu została przedstawiona w artykule Marko Vešovicia (Vešović, 2005, ss. 453–490). Autor artykułu zwraca uwagę na błędy językowe i logiczne w wywodzie Novaka Kilibardy zarówno w omawianym powyżej tekście porównawczym, jak i w innych jego pracach.

I wreszcie Kilibarda wskazuje na odmienne postawy ofiar, sugerując jednocześnie, że na tej podstawie można zidentyfikować różnice między kulturowymi uwarunkowaniami tych wariantów. W utworze *Pala magla na Bojanu* siła moralnego kodeksu obowiązującego w społeczeństwie patriarchalnym i przekonanie, że swój los należy przyjąć bez sprzeciwu, są bezdyskusyjne. W ocenie Kilibardy zgoda ofiary na tragiczny los podkreśla napiętnowanie osób, które złamały słowo (*besę*) i przez to wpływają destrukcyjnie na interesy wspólnoty. Z drugiej strony bohaterka *Zidanja Skadra* początkowo niedowierza, a później negocjuje z oprawcami. Motyw matczynej miłości i troski pojawia się tutaj w relacji Gojkovicy i jej matki, młoda żona jest przekonana, że matka może ją uratować. Gojkovica proponuje dobra, które posiada jej matka, a później także inną osobę w jej miejsce. Co interesujące, także Gojkovica nie kwestionuje konieczności poniesienia ofiary na rzecz budowli, stanowiącej metaforę państwa i narodu.

W albańskiej balladzie podobnie jak w legendzie czarnogórskiej pojawiają się elementy wierzeń pogańskich i religijnych funkcjonujące w różnych relacjach z zasadami prawa zwyczajowego i stanowionego.

Zamurowana w pieśni bohaterka *Mitycznego Dekameronu*

Przykładem oryginalnego tekstu prozatorskiego, w którym pojawia się nawiązanie m.in. do pieśni *Zidanje Skadra* jest zbiór opowiadań pt. *Митски Декамерон* [Mityczny Dekameron] autorstwa Čeda Vukovicia (1920–2014). Publikacja Vukovicia, podobnie jak opowieść Ivo Adricia, zawiera refleksje nad twórczością ludową, a jej autor proponuje nowe odczytanie legendy ściśle powiązanej z lokalną kulturą i historią.

Każdy z rozdziałów, zawierający opowieść inspirowaną rodzimą tradycją literacką, poprzedzony jest dialogiem dwóch ślepców Bjeloty i Stanka, którzy razem wędrują w czasie i przestrzeni, prowadząc czytelników przez kolejne opowieści. Zarówno postaci ślepców, jak i niektórych bohaterów opowieści przywodzą na myśl ludowych pieśniarzy.

Mimo że nawiązanie do *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia jest ewidentne na wielu poziomach (zarówno tytułu, struktury książki, jak i fabuły), nie spotkałam się z ani jedną pracą badawczą na temat utworu *Митски Декамерон*, która zawierałaby odwołanie do dzieła Boccaccia. Z niejasnych powodów to dzieło Čeda Vukovicia pozostaje odrzucone lub zapomniane mimo imponującego dorobku pisarza (Радоњић, 2021) i uznania dla jego twórczości. Nie wzbudza też zainteresowania badaczy; podczas lektury niezliczonych tekstów

na temat twórczości autora odnalazłam jedynie cztery prace, w których znajduje się wzmianka na ten temat.

W odróżnieniu od pozostałych utworów pisarza omawiany tu zbiór opowiadań został opublikowany tylko raz pod koniec życia twórczego Vukovicia, w 1991 roku, i nie znalazł się w dziełach zebranych autora wydanych w 2000 roku. Sofija Kalezić-Đuričković, autorka jednego z niewielu artykułów odwołujących się do utworu *Мутски Декамерон*, wskazuje kilka możliwych powodów znikomej recepcji tego dzieła. W jej ocenie być może pozostał on niejako w cieniu poprzednich wartościowych powieści autora, ale jego „zapomnienie” może być też konsekwencją wyboru nietypowej dla autora tematyki mitu (Kalezić-Đuričković, 2014a). O odrębności tego utworu pisze również Radomir Ivanović, który twierdzi, że dorobek Vukovicia można podzielić na trzy grupy: powieści historyczne, rewolucyjne i społeczne. Natomiast w jego ocenie poza tym podziałem pozostaje nietypowo ustrukturyzowany utwór *Мутски Декамерон*, w którym transponowane są znane mity i legendy (Ивановић, 1992).

W literaturze przedmiotu można spotkać się z informacją, że *Мутски Декамерон* jest wyraźnie zakorzeniony w lokalności, określany jest nawet mianem dzieła autochtonicznego. Wskazują na to odwołania do lokalnych legend, mitów i podań w postaci nowych, oryginalnych wariantów autorskich opowieści, jak również język, którym opisany jest świat przedstawiony i którego używają bohaterowie. Według Sofiji Kalezić-Đuričković oddaje on różne dialekty czarnogórskiej rzeczywistości od północy po Bokę Kotorską. Nie jest zuniwersalizowany, wyraża specyfikę leksyki danego regionu: od imion, przez nazwy elementów wystroju, po wyrazy obce, głównie turcyzmy i italianizmy (Kalezić-Đuričković, 2014a).

We wstępie do opowiadania *Zidanje Skadra* wspomniani starcy – starszy Bjelota i młody Stanko – spotykają na swojej drodze starego budowniczego – *neimara* Rade. W odniesieniu do tekstów źródłowych na szczególną uwagę zasługuje fakt, że opowieść o wznoszeniu grodu nad Bojaną w *Mitycznym Dekameronie* przedstawiona jest wędrowcom i czytelnikowi z perspektywy głównego budowniczego (*protomastora*). Rade zostaje wezwany przez króla Vukašina do budowy grodu zaraz po zakończeniu budowy cerkwi w Ravanicy. Stary budowniczy stwierdza, że w czasie swojego życia wzniósł liczne budowle, ale właśnie ta miała dla niego szczególne znaczenie i tak rozpoczyna swoją opowieść.

Zasadniczo opowiadanie oparte jest na motywach pieśni *Zidanje Skadra*, a dwa jej fragmenty dotyczące polecenia złożenia ofiary zakładzinowej pojawiają się w formie niezmienionej w tekście pisanym prozą. Inspiracją do napisania tego opowiadania nie była jednak wyłącznie pieśń *Zidanje Skadra*, ale również twórczość ludowa, którą Vuković znał bardzo dobrze. Świadczą o tym odwołania do innych pieśni epickich o rodzie Mrnjavčevićów

i legend np. o białej wile budującej gród czy legendzie o zamurowaniu cienia (myśli o tym Rade, szykując miejsce zamurowania dla Novki). W opowiadaniu można odnaleźć również kilka elementów tożsamyh z wcześniej omówioną legendą czarnogóorską *Zidanje Skadra na Bojani*: zabójstwo popełnione przez Vukašina, a w konsekwencji klątwę i zmianę motywacji budowy grodu. Jednak w odróżnieniu od legendy o jego zbrodni nie dowiadujemy się od razu; opowiadanie rozpoczyna się, podobnie jak w pieśni *Zidanje Skadra*, informacją o rozpoczęciu budowy.

W porównaniu do legendy z antologii Radoje Radojevicia negatywna kreacja Vukašina została wzmocniona na zasadzie kontrastu z postaciami najmłodszego brata i jego żony oraz postaci głównego budowniczego. Vukašin zostaje ukazany jako władca, który stosuje przemoc nie tylko wobec poddanych, ale również wobec członków swojej rodziny. Przebiegły, egoistyczny i skąpy: „zetnie drzewo, aby zerwać wiśnię z wierzchołka” (Буковић, 1990, s. 192; tłum. MM). W opowiadaniu nie tylko przedstawione są haniebne czyny Vukašina, ale też negatywna ocena jego działań. Widoczne jest to w komentarzach narratora i bohaterów opowieści, również budowniczego Rade.

Konstrukcja postaci budowniczego Rade i króla Vukašina oraz ich relacje przywodzą na myśl zestawione na zasadzie kontrastu postaci fundatorów i budowniczego Rade z wariantu pieśni *Kako ce ogradiła hynpuja na Buuezpadu* [Jak wybudowano most w Višegradzie] Petranovicia (omówionej w rozdziale o Bośni i Hercegowinie). W obu przypadkach stosujący przemoc zepsuci moralnie i bezwzględni fundatorzy współpracują z najlepszym budowniczym Rade, wylewając łzy nad kolejnymi ofiarami budowy mostu i grodu. W wariacie Petranovicia i omówionej wcześniej legendzie Radojevicia postawa moralna fundatorów pozostawia wiele do życzenia, co nie pozwala na obłaskawienie sił boskich czy sił natury i zakończenie budowy. Ich przedsięwzięcie wydaje się skazane na klęskę. Gdy fundamenty grodu wybudowane za dnia są z hukiem niszczone nocą, Vukašin zdecydowanie sprzeciwia się insynuacjom, jakoby miała to być kara boża: „Milcz! Oby Twoje zęby zamieniły się w kamień! Mój dwór nie sprowadził na siebie popełnionymi grzechami kary Bożej! (Буковић, 1990, s. 184; tłum. MM). W opowieści podobnie jak w legendzie czarnogóorskiej pojawiają się zapowiedzi niepowodzenia budowy będące konsekwencją działań Vukašina: „W wyniku czynów przebiegłych i wiarołomnych nie powstanie trwały gród” (Буковић, 1990, s. 186; tłum. MM).

Znaczący fragment tekstu poświęcony jest wzajemnym relacjom braci i ich relacjom z żonami. Część ta wzmacnia negatywną charakterystykę postaci Vukašina i Uglješy, a także pośrednio – ich żon. Po tym jak Vukašin informuje swoich braci o decyzji zamurowania jednej z kobiet, każdy z nich ma inną propozycję rozstrzygnięcia problemu; nie oponują, ale też

milcząco nie zgadzają się z poleceniem króla. Uglješa proponuje rzucić kością, Gojko zaś proponuje powiedzieć o wszystkim żonom i liczyć na to, by same zdecydowały. Vukašin ostatecznie rozkazuje im milczeć i pozostawić sprawy losowi. Z trzech braci jedynie Gojko nie łamie danego słowa.

W rozmowie Vukašina z żoną Jevrosimą widoczne jest nawiązanie do innych ludowych utworów z cyklu przedkosowskiego, zwłaszcza *Ženidba kralja Vukašina*, w której Vukašin podstępem doprowadził do śmierci brata Jevrosimy – Momčila. Vukašin nie może pogodzić się z faktem, że to Momčilo został bohaterem pieśni i denerwuje się, gdy Jevrosima porównuje jednego z ich synów Marka do Momčila. W końcu Vukašin łamie słowo i wyjawia żonie tajemnicę. Jevrosima domaga się by zaprzestał budowy, ale gdy ten pozostaje przy swoim, przeklina go za złamanie słowa i minione występki. Negatywna ocena postaci Vukašina zostaje potwierdzona przez narratora: „Plądruje i siecze – nigdy własną ręką – na oczach wszystkich ludzi” (Буковић, 1990, s. 192; tłum. MM).

Niniejsza charakterystyka pozostaje w zgodzie z oceną żony braci i samych władców przedstawioną przez głównego budowniczego. Rade poznaje kobiety, gdy przynoszą im jedzenie każdego dnia, bracia natomiast regularnie nadzorują budowę. Największą sympatią Rade cieszy się najpiękniejsza Novka (żona Gojka), a najlepszy charakter ma według niego Gojko, gdyż jako jedyny pyta o potrzeby robotników.

Elementem dystynktywnym opowiadania przywołującego topos wmurowanej jest rozbudowana postać Rade. Liczne opisy uczuć i refleksji głównego budowniczego obnażają jego wrażliwość, rozterki moralne i poczucie odpowiedzialności. Rade całkowicie siwieje przez jedną noc po tym, jak wiła poleca zamurować dzieci. Niedowierzenie i zaszokowanie towarzyszy mu, gdy dowiaduje się od starca o zabójstwie popełnionym przez Vukašina oraz gdy otrzymuje od Vukašina polecenie wmurowania jednej z żon. Do kulminacji dochodzi, gdy orientuje się, że musi zamurować Novkę. Cała scena wmurowania bogata jest w opis emocji, rozterek i refleksji na temat ciężaru budowania. Przedstawienie historii z perspektywy budowniczego powoduje przeniesienie akcentu z opisu emocjonalnych reakcji Gojka i jego zamurowywanej żony na rozterki Rade. Gdy Gojko orientuje się, że to jego żona ma zostać wmurowana, żegna się z nią i szybko odjeżdża, zostawiając ją z budowniczymi. Ostatecznie to Rade prowadzi Novkę w miejsce wmurowania. Nie ma tam już ani Gojka ani króla Vukašina. Rade nie zdradza prawdziwych zamiarów, poniekąd oszukując również siebie, pozwala jej myśleć do ostatniej chwili, że to zabawa. Podczas gdy Novka jeszcze się śmieje i żartuje, Neimar czuje ciężar kamienia, dokonuje jego personifikacji stwierdzając, że najwyraźniej stawia opór, gdyż nie chce wejść w ten „feralny mur” (Буковић, 1990, s. 200; tłum. MM).

Układając kolejne kamienie, podaje w wątpliwość polecenie Vukašina, rozważa przerwanie swoich działań, przeniesienie odpowiedzialności na innych i wyznanie prawdy Novce. Rade jednak milczy i bierze na siebie odpowiedzialność za jej śmierć:

Tylko w mojej dłoni widziała zbrodniczy zamysł. Tylko ja byłem winien jej cierpienia i upadku. Tylko w mojej dłoni widziała władzę, która przesądza o życiu i śmierci. Ja jednak byłem tylko uległym, biednym sługą obcej siły i sługą śmierci. A przede wszystkim sługą bezmyślnego impulsu – by budować, stawiać mury, wspinać się na wyżyny przez pot, krew i śmierć! (Буковић, 1990, s. 201; tłum. MM)

Z zamyślenia wyrывa go krzyk Novki, która błaga o litość, bezskutecznie woła Gojka, wreszcie prosi o zachowanie otworów na piersi i oczy. Rade mówi o uldze towarzyszącej wyjmowaniu kamieni, żeby spełnić jej życzenie. Po zamurowaniu Novki nikt nie je posiłku, jedzenie rozniesione zostaje przez zwierzęta i żebraków. Po tygodniu nie słychać już Novki, ale mały Jovo wciąż otrzymuje pokarm.

W opowiadaniu podobnie jak w tekstach źródłowych pojawiają się pełniące funkcję pośredników postaci starca i wiły. O ile postać wiły jako łącznika z porządkiem nadprzyrodzonym nie odbiega znacząco od tekstów źródłowych, to rozbudowany wątek obecności starca-pieśniarza grającego na gęślach (podobnie jak postaci ślepców Bjeloty i Stanka oraz kronikarza) wprowadza refleksję na temat znaczenia twórczości ludowej.

Kronikarz, którego Bjelota i Stanko spotykają na początku swojej wędrówki, nazywa ślepców dalekowiedzami, gdyż potrafią patrzeć w bezkres. Ślepotą jawi się jako okoliczność z jednej strony ograniczająca (podobnie jak zaraza w *Dekameronie* Bocaccia), ale z drugiej wyzwalająca i „otwierająca oczy” na rzeczywistość pomijaną lub lekceważoną w codziennej rutynie. Przemierzają swój kraj pozbawieni zmysłu wzroku, ale otwarci na słuchanie legend kronikarza i historii napotkanych ludzi. Kronikarz jako pierwszy z bohaterów zwraca uwagę na odpowiedzialność i doniosłość aktu tworzenia: „nie jestem czarownikiem, z pra-ciemności wydobywam światło, piszę” (Буковић, 1990, s. 9; tłum. MM).

W opowiadaniu *Zidanje Skadra* Vukovicia starzec ma doniosłe znaczenie, ujawnia zbrodnię popełnioną przez Vukašina (który okaleczył i wrzucił do Bojany młodą służącą), tym samym zdradzając prawdziwą przyczynę rozpoczęcia budowy (aby nie zostać przeklętym musi wybudować na rzece Bojanie gród i cerkiew). Rade podejrzewa, że starzec jest pieśniarzem: „Twarz z terażniejszości, głos z przeszłości. Jakby był to głos tego niewidomego gęślarza, ale nie dałbym sobie ręki uciąć” (Буковић, 1990, s. 186; tłum. MM). Dźwięk gęśli rozlega się i milknie w kluczowych momentach opowiadania związanych z zamurowaniem. Rozbrzmiewa, gdy z hukiem upadają fundamenty i pojawia się wiła polecająca złożenie ofiary zakładzinowej oraz w trakcie zamurowania Novki. Pieśniarze przestają grać, gdy kobieta zdaje sobie sprawę

z rychłej śmierci. Starzec pojawia się na miejscu budowy zaraz po zamurowaniu, gdzie tworzy pieśń o wydarzeniach, których przed chwilą był świadkiem. Przychodzi on także później, a towarzyszące mu gołębie siadają na miejscu wmurowania Novki. Wszystko wskazuje na to, że to pieśniarz może uchronić ją od zapomnienia. Utwór kończy się wzmianką o milczeniu na dworze na temat oszustwa i śmierci Novki, co implikuje wyparcie pamięci o popełnionej zbrodni. Jedynym śladem jej ofiary pozostaje wyrzeźbiona w kamieniu trzylistna lilia symbolizująca jej czystość i młodość. Ten aspekt opowiadania może stanowić kolejny element negatywnej kreacji Vukašina-władcy, który przemocą dąży do kreowania własnej wizji przeszłości i swojego wizerunku. O możliwym zakazie mówienia o śmierci Novki wystosowanym przez Vukašina może świadczyć jego wspomniana tu już wcześniejsza reakcja na wzmiankę o bracie Jevrosimy Momčilu, który został bohaterem pamięci zbiorowej. Obecność pieśniarza wskazuje na to, że pieśń może ocalić Novkę od zapomnienia i „wydobyć z mroków przeszłości”, jak określił swoją rolę kronikarz. W twórczości ludowej pieśniarz nie tylko rejestruje wydarzenia, ale także kształtuje losy swoich bohaterów – daje im szansę zaistnienia, nadaje znaczenie ich czynom, a czasem nawet ocala od ostatecznego zniknięcia w niepamięci. To akt sprawczości słowa, które potrafi pokonać czas i śmierć, czyniąc bohatera wiecznym, choćby tylko w dźwiękach pieśni i pamięci słuchaczy.

Pieśniarze i budowniczcy jako centralne postaci opowiadania determinują interpretację utworu w kontekście mitu kreacyjnego i procesu tworzenia. Według Miloša Vulevicia właściwym tematem opowiadania pozostaje jedno z najważniejszych zagadnień estetyki Vukovicia – kwestia aktu tworzenia. W ocenie Vulevicia utwór jest swoistym esejem o sztuce i tworzeniu (Булевић, 1998), czego symbolem jest kamień. Symbolikę kamienia łączy się z prapoczątkiem, praprzyczyną, fundamentem, był on elementem pierwotnej kreacji kosmosu (Wawrzeniuk, 2010, s. 29; Kopaliński, 1990 s. 136). Rade już w pierwszej scenie wprowadza analogię między wznoszeniem budowli a tworzeniem: „Na próżno uciekam od kamienia – on wkłada się między słowa i tylko o nim, o kamieniu opowiadam.” (Буковић, 1990, s. 177; tłum. MM).

Kamień wyraża ciężar odpowiedzialności tworzenia, budowania, kreowania i stanowi motyw centralny opowieści. Refleksja nad dosłownym i metaforycznym związaniem losu z kamieniem otwiera opowiadanie, a zamyka je wyznanie winy z powodu zamurowania Novki, poprzedzone myślą o udrękach i ciężarze tworzenia. Rade rozpoczyna swój dialog ze ślepcami od opowieści o budowaniu z kamienia, mówi im o związaniu losu z kamieniem. Z jego opowieści dowiadujemy się także, że *neimar*, *zidari*, *klesari*, wszyscy robotnicy bez względu na specjalizację, śnią o kamieniu i wznoszeniu budowli. Kamień ciąży lub staje się lekki w

zależności od tego, co Rade robi podczas zamurowania Gojkovicy. Budowanie i tworzenie stanowi sens życia *neimara*: „Całe moje życie polega właśnie na tym – na tym, żeby przekraczać samego siebie, patrzeć na piękno nowego budynku, wdychać zapach kamiennego pyłu, tynku i ciosanego dębu” (Буковий, 1990, s. 182; tłum. MM).

W powieści Vukovicia kamień służy różnym celom i przypisuje mu się różne funkcje oraz znaczenie symboliczne: materiał do wznoszenia znaczących i trwałych budowli, miejsce śmierci (nagrobek) i życia zarazem (pomnik), metafora słowa i tworzenia będąca sensem życia budowniczych. Różne też przywoływane są rodzaje kamienia: kamień gładki i nieociosany, ametyst, biały kamień, skała, nie sposób omówić symboliki i znaczenia każdego z nich. W kontekście toposu wmurowanej istotne wydają się te aspekty symboliki kamienia, które odnoszą się do potencjału kreatywnego, pamięci i upamiętniania, życia i śmierci, a także przejścia między światami.

Grób, pomnik i pieśń to formy istnienia, jakie pozostają (po Novce, wariantywnie budowniczym i fundatorze); są miejscem i przestrzenią śmierci, ale też „życia po życiu”, zapomnienia i upamiętnienia zarazem. W opowiadaniu Rade rozmyśla o wybudowaniu kamiennego grobu dla siebie, ale też ubolewa nad tym, że pod koniec życia przyszło mu budować grób dla Novki. Kamienne fundamenty grodu, w których zostaje zamurowana żywcem młoda kobieta, stają się jej grobem. Kamień jest symbolem grobu, ale też w formie płyty nagrobnej jest powszechnie stosowany w praktykach związanych z pochówkiem i upamiętnianiem miejsca spoczynku zmarłego (Bartmiński, 1999, s. 356; Kopaliński, 1990, s. 137). Ma zatem doniosłe znaczenie w kulturze pamięci, stanowi swoisty archetyp, symbol oznaczający utrwalanie pamięci (Zaborski, 2006, s. 317). Z kamienia Rade wznosi budowle, które stają się trwałymi pomnikami upamiętniającymi zarówno budowniczych, jak i fundatorów. W tym wypadku „przeklęty gród” Szkodra staje się raczej wątpliwym pomnikiem Vukašina, który w pamięci zbiorowej zostaje zapisany jako anty-bohater. Upamiętniona zostaje natomiast Novka o czym świadczą słowa Rade: „I tak zamurowałem ją w pieśni” (Буковий, 1990, s. 205; tłum. MM).

Symbolika kamienia związana jest również z potencjałem transformacyjnym tego wydarzenia dla głównego budowniczego, na kamieniu dzieją się bowiem rzeczy związane ze zmianą lub stanem oczekiwania na nią (Bartmiński, 1999, s. 349). We wstępie pojawia się informacja o wielu budowlach, które wzniósł budowniczy na potrzeby władców i kościoła. Dłuższy fragment opowiadania natomiast poświęcony jest charakterystyce pracy budowniczych, ich zaangażowaniu i kontynuowaniu prac na rozkaz króla mimo ofiar. Rade konstatuje nawet, że miasta stoją na ramionach biednego ludu, co wskazuje, że jest świadomy

nieodzowności poświęceń w obliczu wznoszenia budowli. Z drugiej jednak strony wyznaje, że nigdy nie zamurował nawet cienia człowieka, nie mówiąc o dziecku. Po zamurowaniu Novki nie chce już dotykać kamienia i zarzeka się, że nigdy nie wzniesie ani grodu, ani świątyni. Czy jest już zmęczony i przygnieciony ogromem odpowiedzialności, jaką brał na siebie przez całe życie? Czy może ofiara Novki, z którą w pewien sposób był emocjonalnie związany, nie była warta budowy przeklętego grodu? Pewne jest, że czuje się współwinny jej śmierci, a jego ostatnie słowa można uznać za wyraz potępienia wszystkich biorących udział w zamurowaniu „Nie ma bowiem kamienia bez grzechu” (Буковић, 1990, s. 205; tłum. MM).

Pogrążony w rozpacz Skadar (Szkodra)

Nowe tropy interpretacyjne w odniesieniu do toposu wmurowanej wprowadza wiersz *Очуж* [Rozpacz] Vitomira Vito Nikolicia (1934–1994) opublikowany po raz pierwszy w tomiku *Друмовања* [Wędrówki] w 1962 roku (Николић, 1962). Utwór ten jest istotny przez wzgląd na sylwetkę autora i jego znaczenie dla kultury regionu, jak również popularność w kulturze współczesnej, o czym świadczy choćby obecność tego utworu w podręcznikach do literatury w szkole średniej (również jako kontekst do pieśni *Zidanje Skadra*) czy współczesne interpretacje wiersza Nikolicia m.in. w wykonaniu jednego ze znanych w Czarnogórze aktorów – Danilo Čelebicia (zob. Crna Gora od Iskona, 2020).

Vito Nikolić został uznany za jednego z najważniejszych i najbardziej popularnych czarnogórskich poetów XX wieku (Rakočević, 2012). Z jednej strony doceniane są walory artystyczne jego twórczości – choć mówi się o inspiracjach poezją Siergieja Jesenina, Draško Došljak stwierdza, że opus Vito Nikolicia nie może zostać przyporządkowany żadnemu ze znanych nurtów literackich. W jego ocenie styl pisarza jest na tyle oryginalny, że można go nazwać witomiryzmem (*vitomirizam*) (Перошевић, 2016). Z drugiej strony, poezja Nikolicia jest powszechnie znana i popularna wśród współczesnych odbiorców różnych warstw kultury, także popularnej. O Nikolicu powstał film pt. *U trag zaboravu* [W drodze do zapomnienia] (2016) w reżyserii Mai Janjušević i biografia autorstwa Maksima Vujačića (Vujačić, 2012); w uroczystościach upamiętniających jego życie i twórczość uczestniczą przedstawiciele lokalnych elit; w Nikšiću jego nazwiskiem została nazwana promenada, w przestrzeni miejskiej pojawiają się fragmenty jego wierszy, a na jednym z budynków powstał mural z jego podobizną.

Wiersze Nikolicia odnoszą się do trudnych momentów egzystencjalnych, mówią o uczuciach, jakie towarzyszą człowiekowi podczas kryzysów i doświadczania przemijalności

istnienia. Poeta opisuje człowieka samotnego w nieprzerwanej walce ze światem i sobą samym, skazanego na ciągłe załamania, któremu ostatecznie pozostaje tylko własny smutek (Rakočević 2012). Utwór *Očaj* wpisuje się w rozważania o uniwersalnym wydźwięku, ale jednocześnie jest mocno zakorzeniony w lokalnej kulturze. Rajko Cerović twierdzi, że *Одметање* i *Očaj* są przykładami utworów „nieprzetłumaczalnych” przez wzgląd na ich powiązanie z lokalnym modelem folklorystyczno-kulturowym. W jego ocenie nawet uprzednie wprowadzenie w temat osoby wywodzącej się z kultury francuskiej czy anglosaskiej poprzez dostarczenie paralelnego przekładu pieśni epickiej *Zidanje Skadra* i przygotowanie studium towarzyszącego tłumaczeniu wiersza Nikolicia będą niewystarczające, żeby odbiorcy i odbiorczynie mogli zrozumieć znaczenie postaci młodej Gojkovicy (Церовић, 2022). Elementy tożsame lub nawiązujące do twórczości ludowej widoczne są na poziomie kompozycyjnym i tematycznym wiersza.

Rozpacz

Wstaje dzień a ja – Skadar
złe siły mnie
zmieniły
w masę,
poruszyły w posadach
Trzy lata tak
mnie łamią,
a ja już dłużej nie mogę
budować się
i opadam
wzdłuż zbocza.

Gojkovico,
młoda Gojkovico...
(Николић, 1991, s. 29; tłum. MM)

W odróżnieniu od źródłowego epickiego dziesięciozgłoskowca, *Očaj* nie ma stałej struktury metrycznej, co sprawia, że pod względem strukturalnym przywodzi na myśl poezję ludową, a nie epikę. Marija Knežević zwraca jednak uwagę na fakt, że ostatnie dwa wersy tworzą razem dziesięciozgłoskowiec i tym samym utrzymują utwór w przestrzeni epickiej tradycji (Кнежевић, 2018). Tematyka utworu wzmacnia wymiar liryczny, co czyni wiersz przykładem oryginalnego połączenia epickich i lirycznych inspiracji twórczością ludową.

Skadar [miasto Szkodra] to podmiot liryczny: człowiek, mężczyzna, artysta, poeta konfrontujący się ze „złymi siłami”. Podmiot liryczny, podobnie jak średniowieczny gród, od dłuższego czasu regularnie ulega zniszczeniu. Jego istota ulega dyspersji, jednocześnie jest stale rozpadającym się i powstającym grodem na wzgórzu, jak i każdą spadającą wzdłuż zbocza skałą („opadam wzdłuż zbocza”). Podobnie jak w tekstach źródłowych z toposem zamurowanej, „budowniczy” po raz kolejny o poranku zdaje sobie sprawę ze zniszczenia

„fundamentów” warunkujących jego istnienie. Podmiot liryczny jest przekonany o nieuchronnym niepowodzeniu swoich wysiłków, brakuje mu nadziei i siły. Uważa, że nie jest osobą odpowiednią, czy to dlatego, że nie czuje się wystarczająco dobry lub silny, czy też nie nadaje się, nie zasługuje, nie jest godny. Nie jest możliwe jednoznaczne ustalenie, czym są „złe siły”, co doprowadza podmiot liryczny do rozpacz. Być może jego stan wynika z choroby, utraty bliskiej osoby, pewnego rodzaju niemocy czy innych traumatycznych wydarzeń (niekoniecznie rozgrywających się wyłącznie na poziomie indywidualnym), które uczyniły istnienie nieznośnym⁵.

Sformułowanie „już dłużej nie mogę/nie jestem zdolny budować (się)” (w oryg. „a ja više **nisam kadar** da se zidam”) przywodzi na myśl słowa wiły wypowiedziane w zakończeniu wspomnianej wcześniej czarnogórskiej legendy „Vukašinie! **Nijesi kadar** sazidati Skadar!” (Радојевић, 1971, s. 60). Analogia do postaci króla Vukašina, nad którym ciąży klątwa z powodu popełnionego zabójstwa, otwiera dodatkowe ścieżki interpretacyjne. Niewykluczone, że dodatkową okolicznością warunkującą sytuację podmiotu lirycznego jest popełniona wcześniej zbrodnia, która ciąży na jego egzystencji.

Sytuacja załamania czy rozpacz trwa już trzy lata, czyli tyle samo, co na początku pieśni *Zidanje Skadra*; jest to moment, gdy dowiadujemy się o trudnościach trzech braci związanych ze wznoszeniem budowli, ale konieczność poniesienia ofiary jest kwestią przyszłości. Jak pamiętamy, bracia z pieśni *Zidanje Skadra* decydują się na zamurowanie jednej z żon, przeklęty Vukašin z ballady *Zidanje Skadra na Bojani* dopuszcza się kolejnych aktów przemocy... Nasuwa się pytanie o to, czy podmiot liryczny po trzech latach prób chce się poddać, bo zdaje sobie sprawę z tego, że ofiara jest nieunikniona, a jego rozpacz jest spowodowana świadomością nieuchronności poświęcenia niewinnej istoty? Pozostaje ono jednak bez odpowiedzi.

Oryginalnym rozwiązaniem w odniesieniu do źródłowego tekstu pozostaje personifikacja grodu i zbudowaniu relacji erotycznej między nim a młodą Gojkovicą, co zostaje wyrażone w dwóch ostatnich strofach (Кнежевић, 2018). Podmiot liryczny zdaje się przywoływać Gojkovicę; tej części wiersza w interpretacji Danila Čelebicia towarzyszy ciężkie westchnienie. Nie wiadomo jednak, kim dokładnie jest Gojkovica – może uosobieniem nieszczęśliwej miłości, straty, a może muzą. Podobne pytania rodzą się w odniesieniu do Szkodry-Gojka. Nie ma rozstrzygnięcia, jaka jest natura jego relacji z Gojkovicą.

⁵ Kontekst pozaliteracki wskazuje na wszystkie powyższe powody. Nikolić sześć lat swojego życia spędził w szpitalu na leczeniu gruźlicy. Urodził się w Mostarze, gdzie jego ojciec pełnił służbę w wojsku, podczas II wojny wraz z rodziną wyemigrował do Nikšicia, wcześniej stracił ojca (Vujačić, 2012; Rakočević, 2012).

Niewykluczone, że nie potrafi poradzić sobie bez niej i jej pomocy. A może czuje, że zawodzi „młodą Gojkovicę” (nie potrafi uchronić jej przed cierpieniem), ale nie powstanie, nie wyzwoli się, nie odniesie sukcesu bez ofiary z niej.

Wiersz Nikolicia otwiera co najmniej dwie interesujące ścieżki interpretacyjne powiązane z toposem wmurowanej/ofiary zakładzinowej, a dotyczące męskiego i kobiecego potencjału kreacyjnego. Alternatywną interpretację dla teorii łączącej mityczno-rytualny obrzęd ofiarniczy z balladą o zamurowanej, a odnoszącą się do relacji płci zaproponował Alan Dundes w monografii *The walled-up wife* [*Zamurowana żona*] (Dundes, 1996, ss. 185–206). Jego propozycja pozwala na odczytanie ludowego tekstu, jak również jego reinterpretacji, z perspektywy kobiecej i męskiej zdolności do prokreacji i tworzenia. W kontekście erotycznej relacji mężczyzny (Skadar-Gojko) i kobiety (Gojkovica) co nocne niszczenie fundamentów może być wyrazem męskiej niezdolności do prokreacji, a bezwzględne dążenie do wzniesienia budowli, nawet jeśli wymaga poświęcenia Gojkovicy – próbą rekompensaty tej niezdolności. Według Dundesa ballada ta „jest wyrazem pobożnych życzeń mężczyzn, którzy wierzą, że potrafią tworzyć budowle równie niezwykle, jak życie, które powołują na świat kobiety. Niestety, smutną prawdą jest, że męska pycha przynosi kobiecie jedynie śmierć” (Dundes 1996, s. 201; tłum. MM).

Niszczony fundamenty mogą również symbolizować kryzys twórczy budowniczego, artysty, poety, twórcy. Podmiot liryczny może być nieplodny twórczo, niezdolny do tworzenia lub zmęczony i obciążony odpowiedzialnością za swoje dotychczasowe dzieła i działania, podobnie jak *neimar* Rade w utworze *Mityczny dekameron*. Gojkovica może w tej interpretacji symbolizować jego pierwiastek wspierający, który najpewniej własnym kosztem zapewnia wytchnienie lub stanowi inspirację. Podmiot liryczny, *Skadar*, to w tym odczytaniu zrozpaczony mężczyzna, który cierpi z powodu poetyckiej czy artystycznej niemocy. W kontekście postulowanego przez Dundesa rozróżnienia kobiecej i męskiej perspektywy odczytania toposu, interesująca jest analogia między wierszem Nikolicia a Desanki Maksimović pt. *Гойковица* [Gojkovica] (Максимовић, 2012). W obu przypadkach centralną postacią wiersza jest artysta elaborujący na temat procesu twórczego, sensu istnienia i związanej z tym sytuacji egzystencjalną. Różnica polega na odmiennych postawach (rezygnacji i aktywności) jednostek wobec ulegającej zniszczeniu (powodowanej przez czas lub złe siły) symbolicznej budowli. Podczas gdy tworzenie przedstawione jest w wierszu Nikolicia

wyłącznie jako źródło kryzysu i cierpienia, to u Maksimović staje się również źródłem wolności⁶.

Wiersz Nikolicia dostarcza licznych możliwości interpretacyjnych i implikuje różne odczytania toposu zamurowanej. Metafora rozpadającej się, niedokończonej, nieudanej budowy, projektu wymagającego niewinnych ofiar i poświęcenia, poza omówionymi ścieżkami interpretacyjnymi związanymi z toposem zamurowanej, może również być odbierana jako sposób ukazania kondycji ludzkiej naznaczonej głębokim egzystencjalnym kryzysem.

Słuchowisko o przerażającym kraju

Przykładem najnowszej recepcji pieśni jest odcinek słuchowiska pt. *Zidanje Skadra* z cyklu *Zemlja naša strašna* [Nasz straszny kraj] „inspirowanego ustną literaturą czarnogóorską” (za Mijović, 2020, s. 1). Inicjatywa została zrealizowana we współpracy z Czarnogórskim Teatrem Narodowym w 2011 roku przy finansowaniu ze środków Ministerstwa Kultury Czarnogóry w ramach programu wspierania niezależnych artystów w celu zwalczania konsekwencji pandemii koronawirusa w sektorze kultury⁷.

Fabula współczesnej adaptacji nie odbiega znacząco od pieśni źródłowej, pojawiają się jednak nowe pozornie nieznaczące postaci (np. sługa Ivša) oraz wyrazisty motyw kłatwy. Monolog nowego bohatera Ivšy rozpoczyna i zamyka słuchowisko. Sługa zajmuje się dostarczaniem wody na budowę, mówi sam do siebie i choć pozostaje pozornie mało znaczącą postacią, to jest świadkiem kluczowych wydarzeń: dialogów Vukašina z wiłą, zamurowania i tego, co ma miejsce po śmierci Gojkovicy.

Podobnie jak we wcześniej omówionych utworach, również w tym wypadku mamy do czynienia z negatywną kreacją władcy. Słuchowisko rozpoczyna się od rozmowy wiły i Vukašina, próbującego wyłgać się z popełnionej zbrodni i odpowiedzialności za niepowodzenia budowy. Prawdziwe przyczyny zniszczeń ukrywa również w rozmowie z braćmi, wszelkie swoje działania motywując zagrożeniem zewnętrznym: „Dlatego musimy wzmocnić wał i ochronić się przed Turkami, którzy tylko czekają, żeby nas podbić. Bez twierdzy i miasta my i nasi poddani obrócimy się w proch” (Mijović, 2020, s. 9; tłum. MM). Rządy Vukašina źle ocenia najmłodszy brat króla, czemu daje wyraz w rozmowach z żoną. Gojko jest wściekły na

⁶ Szczegółowe omówienie wiersza Desanki Maksimović znajduje się w części poświęconym obecności toposu zamurowanej w poezji serbskiej.

⁷ Nagranie dostępne na platformie YouTube. Zob. (rakoč, 2020). Łącznie wyemitowano dziesięć odcinków słuchowiska w reżyserii Zorana Rakočevića. Tekst do odcinka „Zidanje Skadra” opracowała Bojana Mijović na podstawie „epickiej pieśni ludowej o tym samym tytule” (Mijović, 2020).

Vukašina za zabicie Desimira po nieudanej misji, obawia się o swój los w wypadku kolejnego sprzeciwu, podważa jego autorytet kwestionując nadany mu tytuł i umiejętności przywódcze. Gojko stwierdza, że został niewolnikiem króla, swojego własnego brata, który w imię ukończenia budowy nie cofnie się przed niczym: „Uwięzi nas w jego fundamentach, nawet jeśli oznacza to, że nas zamuruje” (Mijović, 2020, s. 7; tłum. MM)⁸.

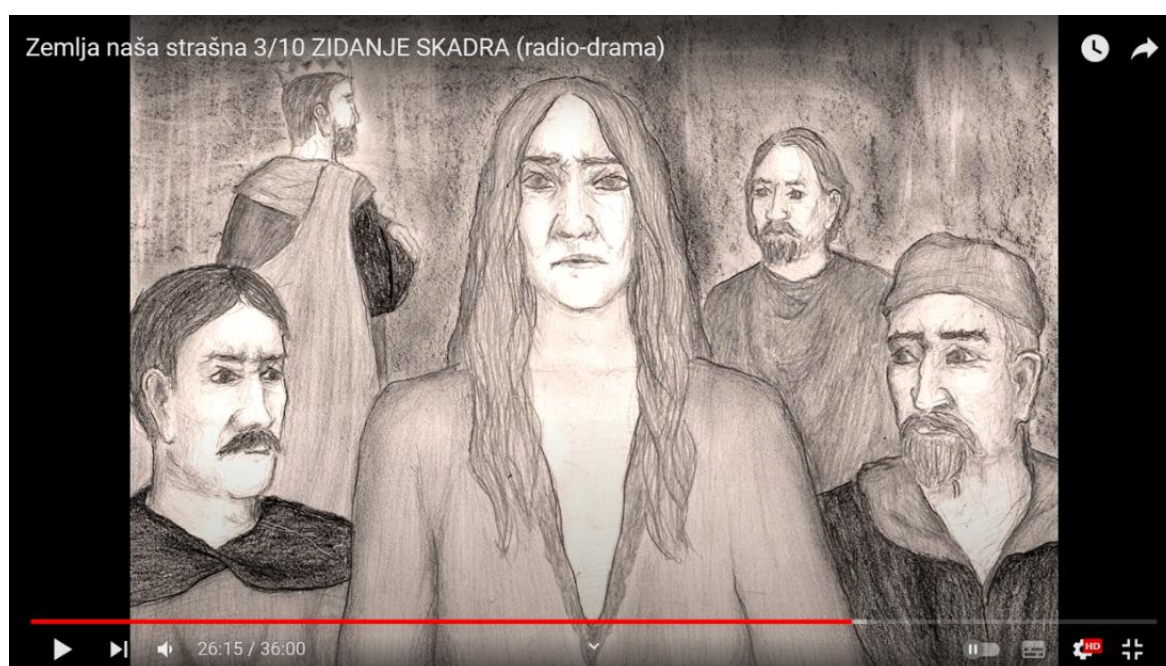
Interesującym wątkiem jest relacja Vukašina z rzeką-wiłą przybierającą postać młodej kobiety. Wiła przedstawiona jest w słuchowisku zgodnie z jej pierwotną funkcją, obejmującą uosobienie zjawisk naturalnych. Rzeką, podobnie jak inne zbiorniki wodne lub las stanowią jej naturalny habitat. Adnan Čirgić rozpatrując teorie dotyczące pochodzenia wiły przychyliła się do stanowiska Kulišicia, który łączy je z przedstawieniem demona przyrody w nurcie animizmu (Čirgić, 2021, s. 191). Wiły występują często w podaniach ustnych o powstaniu dawnych grodów i miast (Čirgić, 2021, s. 204). Na podstawie przeanalizowanego materiału można jednoznacznie stwierdzić, że wiła jest postacią nierozłącznie związaną z motywem ofiary zakładzinowej. Należy również zauważyć, że jest to postać złożona, będąc jednocześnie rzeką, demonem lub bóstwem i kobietą skupia w sobie rozmaite właściwości wywołując tym samym różne reakcje bohaterów.

Rzeką Bojana jest źródłem wody, życia, mądrości, mocy, świadkiem kluczowych wydarzeń, trwałym elementem codzienności, ale niekoniecznie zawsze utożsamia się ją z wiłą, o czym świadczą słowa Gojkovicy: „Rzeką płynie nawet wtedy, gdy wszystko stoi w miejscu. Ani słowa człowieka, ani wiły nic wobec tego nie znaczą”. (Mijović, 2020, s. 15; tłum. MM). Wyrazem tego jest również zachowanie Vukašina, który do rzeki zwraca się z prośbą o pomoc „O Bojano, pomóż. Co mi czynić? [...] przeciwko nocy, przeciwko tobie siło mroczna i niezgłębiona, jesteśmy bezsilni” (Mijović, 2020, s. 2; tłum. MM), a wiłę nazywa wiedźmą. Gojko natomiast stwierdza, że wiły są przebiegłe, niebezpieczne i nieprzewidywalne: „Dziś żąda jednego, a jutro czegoś zupełnie innego” (Mijović, 2020, s. 5; tłum. MM).

W odpowiedzi na błagania Vukašina słysząc ruch wody, śmiech i głos młodej kobiety. Wiła nie ujawnia się mimo żądań króla, prowokuje go, przypominając zbrodnię popełnioną na młodej służącej: „Jesteś winny, Vukašinie, niewinna, młoda krew zawiązała pętlę wokół twojego grodu. Wokół grodu, wokół twojej szyi” (Mijović, 2020, s. 3; tłum. MM). Przyznaje, że długo czekała na ten dzień i wydaje się czerpać radość z cierpienia Vukašina. Podczas rozmów jest beztroska, śmieje się, uderza nogami o wodę, przywodząc na myśl dziecięcą

⁸ W analizie wykorzystany został nieopublikowany maszynopis tekstu Bojany Mijović przygotowany na potrzeby nagrania słuchowiska „Zidanje Skadra. Radio drama po motivima epske narodne pjesme” z serii „Zemlja naša strašna” (2020). Tekst został udostępniony przez Bojanę Mijović.

zabawę, ale jednocześnie nadając ich relacji znamiona flirtu. Śmiejąc się, zachęca go, żeby wszedł do wody, momentami wręcz go do niej ciągnie: „Chodź królu, wykąpiemy się razem, podejdź bliżej, nie bój się (...) Chodź, chodź, trochę z rybami porozmawiasz” (Mijović, 2020, s. 3; 7; tłum. MM). Jednocześnie wiła przypomina mu, że jego zbrodnia nie uległa przedawnieniu (bo niewinna krew nigdy się nie starzeje), nazywa go oszustem, bezbożnikiem i kłamcą, a ostatecznie grozi śmiercią: „Idź już, zanim nie wezwę sióstr, bo wtedy naprawdę rozmówisz się z rybami” (Mijović, 2020, s. 9; tłum. MM). Vukašin nie pozostaje jej dłużny zapowiadając zemstę, ale stosuje się do jej żądań. Wiła poleca mu, żeby w fundamentach замуrował rodzeństwo Stoję i Stojana, a w ostatniej rozmowie – jedną z trzech żon.



Il. 1. Kadr z video do radiodramatu *Zidanje Skadra*. 2020. Tekst: Bojana Mijović. Wizualia: Milena Vukoslavović, Reżyseria Zoran Rakočević. Źródło: zoran rakoč, <https://www.youtube.com/watch?v=cqtbTURxiaU> (25 lipca 2020).

Śluchowisku towarzyszą szkice Mileny Vukoslavović, które przedstawiają dwie sceny замуrowania. W pierwszej scenie (il. 1) trwają negocjacje przed замуrowaniem Gojkovicy. Na pierwszym planie znajduje się najmłodsza z żon w otoczeniu dwóch braci i prawdopodobnie Rade. W oddali widać mężczyznę w koronie, który odwrócony patrzy w innym kierunku. W porównaniu do dramatyzmu wydarzeń, jakie mają miejsce przed замуrowaniem, a wyrażonym w warstwie akustycznej i słownej, wizualna interpretacja jest wyjątkowo statyczna. W interpretacji Mijović szczególnie gwałtowna jest reakcja Gojka, który wpada w rozpacz, ofiaruje siebie w charakterze ofiary zakładzinowej zamiast żony, oraz przeklina króla, jego ród i budowlę: „Zaszlachtuj mnie i wszystko, co moje, ale kara i tak cię dosięgnie. Żadna wieża,

żadne miasto nie przyjmie takiej ofiary, bo sprowadzi na nie nieszczęście, zarówno na miasto, jak i tego kto będzie nim władał” (Mijović, 2020, s. 16; tłum. MM).

Gojko z żalem przypomina słowa, w których Gojkovica namawiała go do wierności królowi i usłuchania brata, powołując się na niepodważalny autorytet króla i szlachetność rodu: „Dopóki żyjemy, król jest królem. [...] Możesz się gniewać sto razy, ale on jest królem, moim i Twoim i całego swojego ludu, który czeka z nami kiedy wybuduje się miasto. [...] Wytrzymaj Gojko. Za Jovana, za wszystkich jego braci i siostry, którzy się urodzą. Jesteśmy szlachetnie urodzeni i takimi pozostaniemy” (Mijović, 2020, s. 7; tłum. MM).

Gojko wyraża żal, że nie złamał słowa danego królowi, a tym samym zdradził siebie i Gojkovicę: „Powiedziałaś – nie zdradzaj. Król jest królem, istnieje coś ważniejszego od nas. Jego nie zdradziłem, ale siebie i ciebie. Niech jego budowa będzie przeklęta razem ze mną od dziś na wieki. Słyszycie mnie, bracia? Królu! Niech wszystko będzie przeklęte skoro mi odebrano to, co najlepsze” (Mijović, 2020, s. 16; tłum. MM). W rozmowie z Vukašinem również Gojkovica powołuje się na wspomnianą powyżej i wiele innych rozmów z Gojkiem, w których przekonywała męża do poszanowania autorytetu króla. Wobec jego bezwzględności również ona rzuca klątwę na niego i najbliższych: „Vukašinie, bądź przeklęty, ty i wszyscy twoi bliscy. Obyś się krwią zakrztusił, jeśli Bóg da” (Mijović, 2020, s. 18; tłum. MM).



Il. 2. Kadr z video do radiodramatu *Zidanje Skadra*. 2020. Tekst: Bojana Mijović. Wizualia: Milena Vukoslavović, Reżyseria Zoran Rakočević. Źródło: zoran rakoč, <https://www.youtube.com/watch?v=cqtbTURxiaU> (25 lipca 2020).

Kobietę przeraża perspektywa zamurowania żywcem, błaga o rychłą śmierć Vukašina, Radego i Ivšę. Poleca Rademu zamurować ręce, ale zostawić otwór na pierś, żeby mogła nakarmić Jovana ostatni raz. Nie chce karmić dziecka do swojej śmierci, jak w wariancie Raška, ale też go nie zabija, jak u Ikova. Obraz towarzyszący drugiej scenie zamurowania odpowiada jej prośbie (il. 2), przedstawia Gojkovicę z odsłoniętą głową i lewą częścią ramienia do wysokości piersi. I ponownie emocje towarzyszące tej scenie stoją w opozycji do statycznego obrazu. Kobieta mający przed śmiercią, myśląc, że rozmawia z synem, wyraża nadzieję, że Jovan będzie żyć jak najdalej od tego miejsca.

Ivša spełnia prośbę Gojkovicy na drugi dzień. Sługa obecny jest w scenie końcowej, towarzyszy kobiecie w chwili jej śmierci i w epilogu informuje, co wydarzyło się po jej zamurowaniu. Jako jeden z niewielu nie ginie w trakcie burzy, która rozpętała się po tragedii. Gród powstaje, ale Vukašin traci swoją rodzinę: „Piorun zabił wszystkich członków rodziny królewskiej, łącznie z jego małymi dziećmi i żoną. Był nad Bojaną i został uratowany. Miasto będzie trwać, ale on szczęścia nigdy już nie zazna” (Mijović, 2020, s. 21; tłum. MM).

Motyw klątwy pojawia się w kulturze czarnogórskiej w połączeniu z toposem wmurowanej już od pieśni źródłowej. Posługując się koncepcją ról uczestników rytuału klątwy Anny Engelking (Engelking, 2010, s. 291), chcę zauważyć, że obiektem rytuału, czyli przeklinanym jest zawsze władca-Vukašin. Wykonawca rytuału, czyli przeklinający zmienia się w zależności od wariantu: to zamurowana kobieta, osoby jej bliskie lub towarzyszące albo postać ze świata nadprzyrodzonego – wiła. W wariancie Ikova zamurowana przeklina oprawców i zwiastuje rychłe przejęcie twierdzy przez Turków: „[...] oby Wam przyniosło nieszczęście, Żeby go szybko Turcy przejęli!” (Караџић, 1974, s. 30). W legendzie Radojevicia wiła zwiastuje klęskę (budowy) Vukašina i w zakończeniu potwierdza moc klątwy. Wprawdzie gród powstaje, ale on ponosi klęskę jako człowiek i władca: „Vukašinie! Nijesi kadar sažidati Skadar!” (Радоевић, 1971, s. 60). W zbiorze opowiadań Vukovicia przewijają się wzmianki o przeklętym kraju i górach Prokletije⁹, a w zakończeniu opowiadania *Zidanje Skadra Rade neimar* czuje moc klątwy ciężącej na wszystkich sprawcach zamurowania: „Po Szkodrze – przekłęci jesteśmy wszyscy, o mnie nawet nie mówiąc – nigdy więcej nie chciałem budować miasta ani wznosić świątyni. Nie ma bowiem kamienia bez grzechu” (Буковић, 1990, s. 205; tłum. MM). Klątwę realizuje bóg za pośrednictwem sił natury lub mediatorów na ziemi (często

⁹ Nazwa Prokletije (alb. *Bjeshkët e Nemuna*), wprowadzona przez Jovan Cvijicia na określenie pasma gór od Jeziora Szkoderskiego do rzeki Ibar i Metohiji, znaczy „przeklęte” lub „zabronione”. W odniesieniu do gór nazwa ta ma podwójne znaczenie: symbolizuje naturalne cechy krajobrazowe (surowość, dzikość, nieprzejezdnosć) i warunki społeczno-historyczne, jakie panowały na tym terenie.

jest egzekutorem i sprawcą klątwy w jednej osobie). Klątwa w tym przypadku rozumiana jest zazwyczaj jako rodzaj kary bożej za grzech,

W reinterpretacji Mijović motyw klątwy jest wyjątkowo wyrazisty. Nie tylko ma ona nieodwołalny charakter, ale również wypowiedziana jest przez dwie kluczowe postaci, a w zakończeniu dochodzi do jej spełnienia. Połączone klątwy Gojka i Gojkovicy stanowią spełnienie najgorszych obaw: upadku samego władcy-Vukašina, ale także utraty jego spuścizny w formie materialnej (grodu zdobytego przez wroga) i niematerialnej (śmierci rodziny i upadek rodu). Klątwa nie jest odwrócona (jak zwyczajowo dzieje się to w wariantach greckich, ale też rumuńskich czy bułgarskich), nie mówiąc o tym, że nie jest zastąpiona błogosławieństwem. Egzekucja klątwy odbywa się natomiast za pośrednictwem sił natury (burza i gromy zabijają rodzinę Vukašina), co wskazuje na interwencję boską, a tym samym potwierdza słuszność stanowiska podmiotu przeklinającego. Anna Engelking zwraca uwagę, że klątwa podobnie jak każdy rytuał ma na celu utrzymanie porządku i jako narzędzie w ręku „ludzi pobożnych” służy ochronie przed złem (Engelking, 2010, s. 294). Interwencja boska będąca konsekwencją klątwy jednoznacznie wskazuje na uznanie zamurowania za grzech, wobec którego należy zastosować sankcje, aby przywrócić równowagę między dobrem a złem.

Podsumowanie – relacje władzy i tworzenie

Przeanalizowany materiał wskazuje na dwie dominujące ścieżki interpretacyjne związane z toposem zamurowanej: tworzenie i relacje władzy. Natomiast elementem charakterystycznym dla czarnogórskich wariantów i ich reinterpretacji jest połączenie motywu ofiary zakładzinowej z motywem (nieodwróconej) klątwy, co wpływa znacząco na przekaz dotyczący konieczności poniesienia ofiary w imię wyższych celów.

Słowo i kamień stanowią główne narzędzia do tworzenia materialnego i niematerialnego dziedzictwa w postaci trwałych budowli i pieśni, które mężczyźni-budowniczy-artyści przekazują kolejnym pokoleniom. Historia zamurowanej przedstawia świat rządzony przez mężczyzn z męskiej perspektywy (pieśniarzy i kronikarzy, budowniczych, władców, twórców), wyzwania z którymi się zmagają, ich rozterki i emocje. Rade, Vukašin, Gojko-Skadar, Stanko i Bjelota, starzec i inni wznoszą budowle z kamienia, a ze słów tworzą historię. Kobieca moc kreacyjna pozostaje w sferze prokreacji lub biernego uczestnictwa w męskim procesie tworzenia. Novka zostaje wprawdzie upamiętniona, ale to Rade uwiecznia, dosłownie zamurowuje ją w pieśni. Kobieca moc sprawcza uosobiona głównie w postaci wiły ogranicza się do świata magicznego. W ewokacjach bolesnego doświadczenia

zniewolenia czy współzależności w relacji kobiety i mężczyzny możemy dopatrywać się aktualności toposu i jego licznych reinterpretacji w kulturze współczesnej.

Aktualne są również zagadnienia związane z nadużyciem władzy i osobą władcy, o czym świadczy negatywna kreacja postaci Vukašina. W tekstach źródłowych i ich reinterpretacjach tematyka wykorzystania władzy, manipulacji, brutalności, kłamstwa, przemocy, niewinnej ofiary bezsilnej wobec (męskiego) autorytetu powraca bez wyjątku w coraz bardziej wyrazistej formie.

Wątek nadużyć władzy (głównie w postaci defraudacji środków publicznych i zachowań korupcyjnych) w połączeniu z tytułem pieśni źródłowej pojawia się w obszarze współczesnego języka potocznego. Określenie (*ko/kao*) *zidanje Skadra (na Bojani)* [jak budowa Szkodry na Bojanie] oznacza przeciągającą się budowę lub inwestycję, zazwyczaj o charakterze publicznym. Najwięcej przykładów jego zastosowania można znaleźć w prasie w odniesieniu do renowacji lub budowy ulic, mostów czy budynków użyteczności społecznej (zob. Radio-televizija Vojvodine, 2015; Prijatelji zivotinja Podgorica, 2021; agencija JUGpress, 2019; b.a., 2021). Porównanie to jest również wykorzystywane w czarnogórskim dyskursie politycznym na opisanie sytuacji struktur demokratycznych i kondycji państwa: „Czarnogórska demokracja to kompleks architektoniczny przypominający budowę Szkodry” (Бабовић, 2020). Metafory niedokończonej, wymagającej ofiary budowy służą do opisu współczesnej rzeczywistości naznaczonej przez wewnętrzne spory polityczne. W tym ujęciu mamy do czynienia z wykorzystaniem głównej tradycyjnej ścieżki interpretacyjnej w kulturze współczesnej, łączącej motyw budowania z tworzeniem państwa. Narracja ta podaje w wątpliwość autorytet władz, krytykuje współczesnych polityków, krytycznie ocenia cierpienia i poświęcenie niewinnych ofiar „w imię wspólnoty”, zwraca również uwagę na ich marginalizację.

W omówionych wariantach w konsekwencji pojawienia się motywu klątwy zamurowana nie jest jednak wyłącznie ofiarą bezdyskusyjnie spełniającą polecenia i pozbawioną sprawczości. Klęcie jest bowiem dla wierzących aktem mowy, który wyraża emocje i wyposaża słowa w wyobrażoną siłę (Engelking, 2010, s. 238), nadając im tym samym moc sprawczą. Zamurowana zrywa z dotychczasową tendencją utrwalania przekonania o konieczności poniesienia ofiary w imię większych idei. Klątwa wypowiedziana stanowi wyraz buntu wobec rzeczywistości, w której jest uznana za konieczną, natomiast klątwa spełniona oznacza uznanie użycia przemocy za nieuzasadnione, tym samym podważając podstawy tej rzeczywistości.

Мотив клатвы, але теж выражэня „прэклёты” і „страшны” краі, паўстаючы ў рэінтэрпрэтацыях топусу замураванай, ўпісваю ў образ ўласны Чарногоры як краі суроўга і безвзгледнага. У зборзе апавідаў *Митски Декамерон* слепцы Бјелота і Станко, а такжэ сам Радэ, мовіау о горах Проклетіе (обсарзе суроўга, дзікім, вымагаючым) як неадлучным элемента іх вядровкі. „Прэклёта зямля” то глэбока закорзены ў кантэксьце історычным тэрмін, часта ўжываны ў літаратуры, історыі і культуры папулярнай ў адносіеніу да Чарногоры. Абемжуе рознаіе канфлікты геопалітычныя і трудныя варункі жыця, ктёрыя таварызшылы меськаўцам тэга рэгіону на прэстрэні вякёў. Фразэ тэ можаа ўзнаа за мэтафарэ вызваў, з якімі змагаіі сьі меськаўцы Чарногоры ў прэшлёсці і якія іх уксзталёвалы, будзачых зарёўно думэ, як і пачуае крзывды. Окрэсьленіе „прэклёты краі” јест часамі ўжыванае јакі крытычны выраз скомплікаванай сытуацыі політычнай і сааечнај, ў якіей знајдује сьі Чарногора такжэ абечнае.

Вспёльчэснае одачытааніе пісьні о замураванай кобіае служы крытыае рэаыіствосці сааечна-політычнај, а замуравана можа бьі ідэнтыфікавана з јаднасткамі луб групамі змаргалізаванымі, дошвядчаючымі прэмоаы і пазбавіонымі справааосці. Нерёўнае релакіе владзы абјаавіаю сьі ўе (вспёл)залежнасці кобіа і мёжчызн, рэадзачых і падданых, сілных і слабых. Спрааеіў ў постааі клатвы луб креакіі стааовіу прёбу одаыскааніа справааосці і прывврёаеніа справядлівоасці јаднасткам јей пазбавіоным.

Знааеніе надаванае пісьніом жрёдлёвым ў дыскусіі на тэмааі успёльчэснага канону траадыаі нааодовај, јак рёўнёіе іх рэінтэрпретааіе ўе успёльчэснај культуры, wskazyju на пазыаіе надавану траадыаі епіаіаей. Позвала то на канклузјэ, же успёльчэснаа культура ваяіа јест закорзеныа ў траадыаі лубовај, узнаје јей патаенаал форматвёрачы і пааејмује палемікэ з формамі јей абечнасці ўе успёльчэснај рэаыіствосці сааечна-культуравај.

BIBLIOGRAFIA

- Бабовіћ, Б. (2020). *Зідање Скадра*. Митрополіја.цом. Pobrano 18.03.2015 z <https://mitropolija.com/2020/09/03/zidanje-skadra/>.
- Бован, В. (1976). *Албанске народне баладе*. (Е. Мекули, Тум.). Једнiствіо.
- Вулевіћ, М. (1998). Свјетлосни и поетички елементи у Митском Декамерону Чедана Вуковића. У Радомир В. Ивановић (Red.), *Књижевно дјело Чедана Вуковића: зборник радова. Научни скуп „Књижевно дјело академика Чедана Вуковића”* (ss. 96–112). Спомен дом „Режевићи”.
- Зоговић, Р. (1970). *Црногорске епске пјесме разних времена*. Графички завод.
- Зуковић, Љ. (1988). *Вукови певачи из Црне Горе*. Вуков сабор Рад.

- Ивановић, В. Р. (1992). Вуковићева филозофија и психологија стварања. W М. Бабовић (Red.), *Књижевно дјело Чеда Вуковића: зборник радова, Научни скуп „Књижевно дјело академика Чеда Вуковића”* (ss. 69–80). ЦАНУ.
- Карацић, Вук Стеф. (1976). *Српске народне пјесме*. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије. Просвета.
- Кнежевић, М. (2018). Витомир Вито Николић. *Љетопис Народне библиотеке "Стеван Самарџић"*, 5, 49–59.
- Максимовић, Д. (2012). *Гојковица. Песме*. С. Тутњевић (Red.). Електронско издање: Задужбина Десанка Максимовић, ЈП Службени гласник, Завод за уџбенике.
- Меденица, Р. (1975). *Наша народна епика и њени творци*. Обод.
- Мићовић, Д. (Ред.). (1981). *Албанске јуначке песме*. Јединство.
- Милошевић-Ђорђевић, Н. (1971). *Зидање Скадра*. W Н. Милошевић-Ђорђевић (Red.), *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песамаи прозне традиције*. (ss. 331–364). Филозофски Факултет Београдског Универзитета.
- Милошевић-Ђорђевић, Н. (1992). Још о Вуковој стилизацији српских народних приповедака. *Анали Филолошког факултета*, 19, 363–378.
- Милутиновић Сарајлија, С. (1990). *Пјеванија црногорска и херцеговачка* (Д. Аранитовић, Red.). Универзитетска ријеч.
- Недић, В. (1990). *Старац Рашко, Певач Вука Карацића*. W *Вукови певачи* (ss. 114–122). Рад.
- Његош Петровић П. П. (1951). *Писма I: 1830–1837*. Просвета.
- Николић, В. (1962). *Друмовања*. Издање пишчево.
- Николић, В. (1991). *Старе и нове пјесме*. АБ.
- Перошевић, Р. (2016). Ukoričena sjećanja na lirika i boema: u okviru "Dana Vitomira Vita Nikolića" predstavljen zbornik "U trag nezaboravu". *Побједа: лист народно-ослободилачког фронта Црне Горе и Боке*, 72 (18090), 16.
- Радојевић, Р. (Red.) (1971). *Зидање Скадра на Бојани*. W *Вилина гора. Антологија црногорских легенди* (ss. 58–61)./ Графички завод.
- Српске народне пјесме: из необјављених рукописа Вука Стеф. Карацића* (1974). vol. 1–4. Одељење језика и књижевности САНУ.
- Стефановић, С. (1933). *Легенда о зидању Скадра. Студије о народној поезји*. Јединство.
- Церовић, Р. (2022). Vito Nikolić ili skupa sloboda: sjećanje na crnogorskog pjesnika koji nas je bogatio samim biserima, *Побједа: лист народно-ослободилачког фронта Црне Горе и Боке*, 78(20181), 13.
- Вуковић, Ч. (1990). *Митски Декамерон*. Универзитетска ријеч.
- Радоњић, Д. (Red.). (2021). *Чедо Вуковић: 1920–2014*. Црногорска академија наука и умјетности
- Чиргић Аднан (2015). *Старац Рашко. Пјесме*. Цетиње.
- b.a. (2021) Zidanje Skadra: Zgrada Pošte u Baru gradi se više od deceniju. *Dan*. Pobrano 18.03.2015 z <https://www.dan.co.me/crna-gora/zidanje-skadra-zgrada-poste-u-baru-gradi-se-vise-od-deceniju-5089195>.

- agencija JUGpress (2019). Rekonstrukcija školske zgrade ko zidanje Skadra na Bojani. (n.d.). *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=9_sFqCy5J_8
- Bartmiński, J. (1999) Kamień. W Słownik stereotypów i symboli ludowych, T. 1. Kosmos, cz. 4. Kamienie (ss. 349–373). Wydawnictwo UMCS.
- Baškim, K. (Red.). (2009). *Ukradeni plamen: antologija savremene albanske poezije*. Dukljanska akademija nauka i umjetnosti.
- Crna Gora od Iskona, (2020). *Vito Nikolić „Zidanje Skadra”*, *YouTube*. Pobrano 18.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=Auf1B9S1OdA>
- Čirgić, A. (2021) *Natprirodna bića u tradicijskoj kulturi Crnogoraca*. FCJK.
- Dundes, A. (1996). The ballad of “The Walled-Up Wife.” W A. Dundes (Red.), *The Walled-Up Wife: A casebook* (ss. 185–204). The University of Wisconsin Press.
- Đurković Lj. et al., (Red.). (2011). *Izbor iz savremene albanske poezije i drame*, Prostory. Skadar: Centar za kulturu „Camaj Pipa”.
- Engelking, A. (2010). *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. FNP.
- Gil, D. (2005). *Prawosławie, historia, naród: Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gil, D. (2017). Kulturowe i religijne i geopolityczne wyznaczniki autoidentyfikacji Czarnogórców. *Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU*. T. XIII, 223–233.
- Kalezić-Đuričković, S. (2014a). Etničko i etičko u Mitskom dekameronu Čeda Vukovića. *Ars: časopis za kulturu, umjetnost i nauku*, 16(3), 108–112.
- Kalezić-Đuričković, S. (2014b). Umjetnost pripovijedanja Čeda Vukovića. *Lingua Montenegrina*, 13, 193–206.
- Kilibarda, N. (2012) *Studije i ogledi o crnogorskoj usmenoj književnosti*. Institut za crnogorski jezik i književnost.
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna.
- Malići, Š. (Red.). (2016). *Kaplje: antologija albanske proze i poezije*. Otvoreni kulturni forum.
- Mijović, B. (2020). *Zidanje Skadra. Radio drama po motivima epske narodne pjesme*, Zemlja naša strašna, nieopublikowany skrypt scenariusza udostępniony przez reżyserkę.
- Miodyński, L. (2019). Naród (Czarnogóra). W G. Szwat-Gyłybow, D. Gil i L. Miodyński (Red.), *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Balkanach XVIII–XXI wiek* (t. 3, ss. 151–166). Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk.
- Palaj, B., & Kurti, D. (Red.) (1937). *Visaret e Kombit II. Kâng kreshnikësh e legjenda*. Nikaj.
- Prijatelji zivotinja Podgorica (2021). Rekonstrukcija ulice 18. Jula – Zidanje Skadra na Bojani. (n.d.). *YouTube*. Pobrano 18.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=zjq4a0S4FGE>.
- Radio-televizija Vojvodine (2015). Žeželjev most - vidi li mu se kraj? Zidanje Žeželjevog mosta nekima izgleda kao zidanje Skadra na Bojani. (n.d.). *YouTube*. Pobrano 18.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=CMyjroiYEho>
- Radoman, A. (2015). *Pregled crnogorske usmene književnosti*. W *Studije o starijoj crnogorskoj književnosti* (ss. 7–32). Matica crnogorska.
- Rakočević, B. (2012). *Poetika Montenegrina: crnogorska poezija XX vijeka*. Otvoreni kulturni forum: Nacionalna biblioteka Crne Gore „Đurđe Crnojević”.

- Szczepański, S. (2010). Kamień i skała w mitologii, wierzeniach i obyczajowości ludów indoeuropejskich. W R. Klimek & S. Szczepański (Red.), *Kamienie w historii, kulturze i religii* (ss. 7–23). Wydawnictwo Robert Klimek.
- Wawrzyniuk, J. (2010). „Domowy“ kult kamieni. Religioznawcze studium porównawcze. W R. Klimek & S. Szczepański (Red.), *Kamienie w historii, kulturze i religii* (ss. 29–42). Wydawnictwo Robert Klimek.
- Wrocławski, K. (2005). Mniejszość we własnym kraju – rzecz o Czarnogórcach. W M. Dąbrowski (Red.) *Literatury słowiańskie po roku 1989: nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 4, Mniejszości (ss. 158–168). Kolor Plus.
- Vešović, M. (2005). Naučnik Kilibarda. *Sarajevske sveske*, 8/9, 453–490.
- Vujačić, M. (2012). *Vitomir Vito Nikolić: zatočenik žute gošće: bolovanja, drumovanja, lumpovanja*. M. Vujačić.
- Zaborski, M. (2006). Kamień jako świadek historii, *Seminare. Poszukiwania naukowe*, 23, 305–318.
- rakoč, z. (2020). Zemlja naša strašna 3/10 ZIDANJE SKADRA (radio-drama), YouTube: Pobrano 18.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=cqtbTUrxiaU>.
- Żyromski, M. & Skoczylas, J. (2007). *Symbolika kamienia jako element procesu legitymizacji władzy w cywilizacji europejskiej*. WUAM.

GRECJA. GŁOSY SPOD KAMIENIA

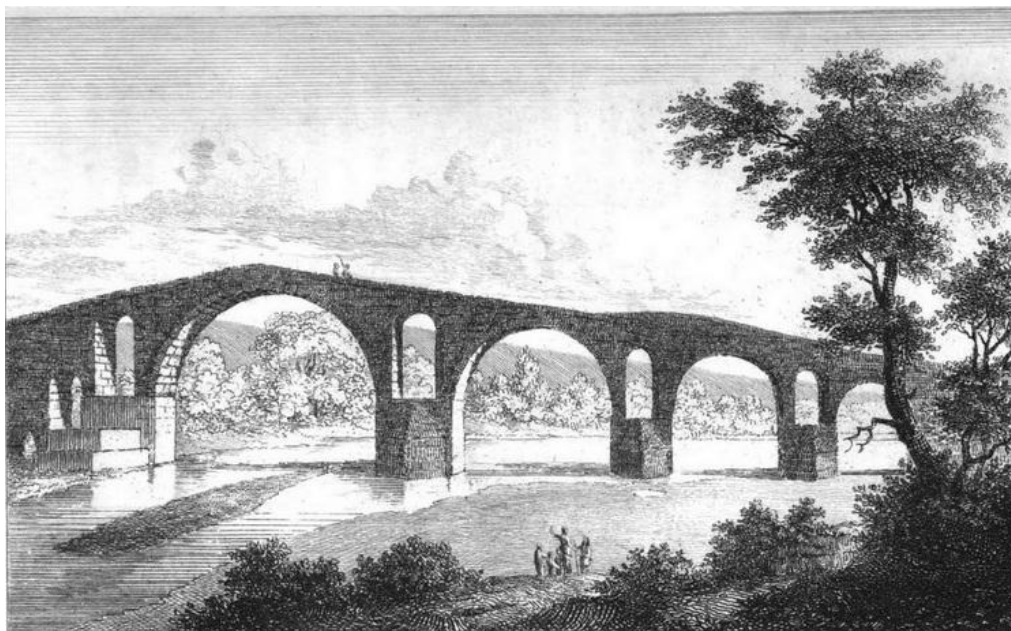
Topos zamurowanej w świecie nowogreckim (greckojęzycznym) jest dobrze znany ogółowi greckiego społeczeństwa, ale również ekstensywnie rozpoznany badawczo. Dlatego można zaryzykować tezę, że to jeden z najlepiej przebadanych motywów kultury. Jednocześnie pozostaje motywem żywym, do którego wracają współcześni twórcy – głównie teatralni – oferując własne spojrzenie na sam topos (choć może bez propozycji jego innowacyjnego odczytania). Z tego powodu główną osią mojej syntezy jest wyodrębnienie w środowisku funkcjonowania toposu jego miejsca i obecności w tradycji ludowej, z której się wywodzi, oraz recepcji odzwierciedlonej w tekstach kultury, które – mając świadomość jego ludowej znaczenia – sięgają po topos, by go opowiedzieć na nowo we własnym języku.

Topos wmurowanej kobiety w greckiej tradycji ludowej

Motyw wmurowanej w nowogreckiej kulturze ludowej obecny jest przede wszystkim w piosence gminnej *Most w Arcie* (zwykle pod oryginalnym tytułem [Τῆς Ἀρτας το γιοφύρι / Tīs Artas to giofyri]¹ lub [Το γεφύρι της Ἀρτας / To gefyri tīs Artas]). Piosenka jest jednym z najlepiej rozpoznawanych utworów ludowych, wszelkie inne wersje motywu zamurowanej są albo nieobecne, albo jej poporządkowane. Popularność tekstu objawia się nie tylko tym, że stanowi jeden ze sztandarowych przykładów piosenki ludowej jako takiej, ale także tym, że należy do kanonu lektur w szkole podstawowej, a także pozostaje wciąż żywą inspiracją dla utworów pochodnych – przede wszystkim literackich, teatralnych i muzycznych; jest

¹ Kiedy tylko przytaczam zapis w języku nowogreckim, obok transliteruję go zgodnie z normą PKN-ISO 843:1999, z pewnymi uproszczeniami: dyftong [ou] zapisuję jako [ou] (nie [oy]) oraz pomijam akcenty. Tej samej normy używam w zapisie greckich nazwisk i innych nazw własnych. Ponadto nazwy własne antyczne pozostawiłem w formie przyjętej w środowisku filologów klasycznych. Dokonuję spolszczeń ogólnie przyjętych nazw geograficznych.

opowieścią dominującą nie tylko w sensie samej struktury fabularnej, ale – przede wszystkim – jej sensu oraz przyjętej interpretacji. Ponadto obiekt – most oraz miejsce, gdzie most stoi (il. 1), czyli epirockie miasto Arta, zdominowały również sam przekaz ludowy: właściwie nie spotyka się piosenek opowiadających o innym obiekcie ani o innym miejscu. Kilka wyjątków pokrótce omawiam poniżej, przy okazji komentowania ustaleń Giōrgosa Megasa oraz Kōnstantinosa Nigdelīsa.



Il. 1. Rysunek mostu w Arcie autorstwa Williama Turnera.
Źródło: Turner, W. (1820). *Journal of a tour in the Levant*. John Murray, s. 112.

Fabula utworu jest stosunkowo prosta. Murarze i czeladnicy wznoszą most, który co noc się zawala. Są w rozpacz, ale pewnego dnia słyszą nadprzyrodzony głos, który im doradza, by w most wmurowali ofiarę zakładzinową, którą ma być piękna i młoda małżonka pierwszego majstra. Budowniczy posyła zatem po żonę. Kiedy kobieta nadchodzi, zostaje poproszona, by zeszła w głąb jednego z filarów i odnalazła pierścień, który jakoby tam wpadł jej mężowi. Gdy jest w środku, budowniczowie zaczynają ją zamurowywać, a ona rzuca na most klątwę. Jednak w ostatniej chwili, przekonana argumentami, zmienia klątwę w błogosławieństwo, które wzmacnia konstrukcję. Wersje piosenki bywają oczywiście bardziej rozbudowane, nawet wielowątkowe, zmieniające scenerię akcji, wprowadzające dodatkowe postacie, niemniej – jak się wydaje – tylko wspomniane elementy fabuły są niezbędne do zachowania jej minimalnej spójności. Kwestią rozszerzeń fabularnych zajmę się w późniejszej części tekstu.

Wedle tradycji budowa obecnego mostu została skończona w 1612 roku. Przerzucony jest on nad rzeką Arachthos (Αραχθός), której źródła wybijają nieopodal miejscowości

Metsovo (Μέτσοβο) w górach Pindos. Rzeką przepływa 110 km i wpada do Zatoki Ambrakijskiej, należącej do Morza Jońskiego, na południe od Arty. W górnym jej biegu przerzucono nad nią inny znany kamienny most, Plaka, najwyższy istniejący w Grecji jednołukowy most w górach Tzoumerka (Τζουμέρκα), który runął podczas powodzi w 2015 roku i został zrekonstruowany pięć lat później. Z kolei ostatnia kompleksowa renowacja mostu w Arcie została przeprowadzona w latach osiemdziesiątych XX wieku, a od czasu wybudowania równoległego, betonowego mostu w 1945 roku historyczny most w Arcie został wyłączony z ruchu kołowego (Peryfereia b.d.).

Historyczny most w Arcie (il. 2 i 3) ma dziś całkowitą długość 142 metry i szerokość 3,75 metra. Składa się z siedmiu łuków. Cztery z nich są duże, półokrągłe i asymetryczne, oraz leżą nad lustrem wody. Największy łuk ma otwór szerokości 24 m i wysokości 11,70 m. Pozostałe są wymiarami zbliżone mają szerokość odpowiednio: 15,80 m, 15,40 m i 16,20 m oraz wysokość odpowiednio 9,00 m, 9,60 m i 9,30 m (Mantas, 1984, ss. 24–28; Beligiannīs, Beligiannī, 2011, ss. 92–93).



Il. 2. Rzeką Arachthos i dwa mosty w Arcie, na bliższym planie pierwszy, historyczny i na dalszym – drugi, współczesny. Po prawej stronie, na południowym brzegu, ciemnoczerwony budynek regionalnego Muzeum Etnograficznego. Fot. Przemysław Kordos, 2022.

Tablica informacyjna przy moście podaje streszczenie jego historii oraz najważniejsze wymiary. Wspomina też krótko o legendzie: „Trudności techniczne wynikające z częstych powodzi i strachu przed żywiołami zainspirowały znaną legendę o żonie architekta, która musiała zostać złożona w ofierze, aby most mógł zostać ugruntowany, umocniony (να στερεωθεί / na stereōthei). Legenda ta stała się tematem nie tylko słynnego poematu, ale także

sztuk teatralnych i opery, a także studiów etnograficznych”². We fragmencie tym chodzi nie tyle o wiersz, co o piosenkę ludową w Grecji po-bizantyńskiej, przekazywaną z reguły ustnie.

Poniżej cytuję w całości jedyne istniejące tłumaczenie piosenki na język polski (Borowska, 2004, ss. 251–253), pochodzące z najbardziej komplementarnego zbioru greckiej piosenki ludowej, z obszernym wstępem do całości i komentarzami do każdego z tekstów.

Most w Arcie

Czterdziestu pięciu majstrów, hej!, sześćdziesięciu też uczniów
Na rzece budowało most opodal miasta Arty.
Stawiali go przez cały dzień, zawalał się wieczorem.
Uderzą więc majstrowie w płacz, zapłaczą czeladnicy:
[5] — „Ach biada, biada, próżny trud, daremna nasza praca,
Stawiamy most przez cały dzień, zawala się wieczorem!”
Nagle spod łuku dobiegł głos, demona głos im radzi:
— „Wtedy dopiero stanie most, gdy człowiek odda życie!
Lecz na nic się sierota zda, na nic wam obcy przybysz
[10] A jeno majstra cenny skarb— ofiarą ma być żona”.
Słyszy to majster, czuje ból, rozpacz mu łamie serce.
Wysłał ptaka; słowik miał tę wieść przekazać żonie:
— „Nie śpiesz się wstać i sukni wdziąć, nie spiesz strawy gotować!
Powoli idź, powoli przyjdź, powoli most przekraczaj”.
[15] Lecz majstra nie dosłuchał ptak, inaczej wyśpiewuje:
— „Co prędzej wstań, co prędzej śpiesz, by strawę ugotować!
Co prędzej idź, co szybciej przyjdź i zaraz na most wkraczaj”.
I nie minęło wiele chwil, już widać ją w oddali.
Spogląda majster, poznał ją, serce mu z bólu pęka.
[20] — „Witajcie mi majstrowie cni, witajcie czeladnicy!
Lecz czemu majster smutną twarz i minę ma ponurą?”
— „Zgubił swój pierścień, spadł mu w dół, przy pierwszym upadł łuku.
Kto może zejść, kto może wejść, kto pierścień majstra znajdzie?”
— „Ja mogę zejść, ja mogę wejść, ja pierścień majstra znajdę!”
[25] Jeszcze nie zeszła dobrze w dół, jeszcze nie była w połowie:
— „Ciągnijże linę, wciągaj sznur, wyciągnij mnie do góry,
Jazem tu zeszła cały świat, niczego nie znalazła!”
Lecz jeden chwyta kielnię w dłoń, drugi szykuje wapno,
A majster podniósł wielki głaz i rzucił w dół z wysoka.
[30] — „Trzy nas siostr było biednych, trzy, wszystkie czekał los srogi.
Jedna z nas na Dunaju most, druga wzniosła w Awlonie,
A ja, najmłodsza ze wszystkich trzech, umacniam dziś most Arty.
Jak mi serduszko w trwodze drży, niech tak się ten most trzęsie,
Jak za moim włosem spada włos, niech spadają przechodnie!”
[35] — „Cofnij te słowa, córko, zmień, inne powiedz zaklęcie!
Gdzieś na obczyźnie jest twój brat, cóż, jeśli na most wejdzie?”
— „Jak stał, serduszko me, jak stał! Jak stał most niezachwiany!
Jak stał silny każdy mój włos, jak stał kroki przechodnia!” (Spyridakis 1962, ss. 320–321)³

² Tłumaczenie fragmentu tekstu ze stojącej przy moście w październiku 2023 roku tablicy informacyjnej.

³ Tłumaczka Małgorzata Borowska skorzystała z wersji piosenki zanotowanej na wyspie Lesbos, wydanej po raz pierwszy w 1947 roku.



Il. 3. Most w Arcie, od strony południowej, stan z października 2022 roku. Fot. Przemysław Kordos.

Od strony formalnej jest to typowa ballada, zapisana wierszem politycznym, nierymowanym, ale rytmicznym, z średniówką i brakiem przerzutni. Jest to najwyraźniej wersja zapisana w całości, pełna, ponieważ zawiera rozwiązanie akcji. Tekst nosi ewidentne cechy oralne, służące wspomaganie pamięci śpiewaka, jak np. fragmenty powtarzane dosłownie: „Stawiali go przez cały dzień, zawalał się wieczorem” (wers 3) i „Stawiamy most przez cały dzień, zawala się wieczorem!” (wers 6) albo o podobnej konstrukcji gramatycznej, ale stojące w opozycji treściowej. Takich fragmentów jest więcej, nie tylko dlatego, że ułatwiają odtwarzanie tekstu piosenki z pamięci, ale ponieważ służą one celom fabularnym – stanowią trop retoryczny. „Nie śpiesz się wstać i sukni wdziać, nie śpiesz strawy gotować // Co prędzej idź, co szybciej przyjdź i zaraz na most wkraczaj” (wiadomość do przekazania przez ptaka, wers 13–14) stoi w opozycji do „Co prędzej wstań, co prędzej śpiesz, by strawę ugotować! // Co prędzej idź, co szybciej przyjdź i zaraz na most wkraczaj” (faktyczna wiadomość przekazana przez ptaka, wers 16–17).

Podobnie jest w przypadku finałowej klątwy, chociaż tutaj konstrukcja gramatyczna zostaje poluzowana. Pierwsza klątwa miała wydźwięk jednoznacznie negatywny: „Jak mi serduszko w trwodze drży, niech tak się ten most trzęsie, // Jak za mym włosom spada włos, niech spadają przechodnie!” (wers 33–34), ale zostaje odwrócona w błogosławieństwo – odwrócenie polega na zmianie samych metafor: „Jak stal, serduszko me, jak stal! Jak stal most

niezachwiany! // Jak stal silny każdy mój włos, jak stal kroki przechodnia” (wers 37–38). Innym fragmentem bazującym na powtórzeniu jest konstrukcja w formie pytanie – odpowiedź: „Kto może zejść, kto może wejść, kto pierścień majstra znajdzie?” (wers 23) i bezpośrednio po nim „Ja mogę zejść, ja mogę wejść, ja pierścień majstra znajdę!” (wers 24).

Innym elementem wskazującym na pierwotną oralność tekstu są częste redundancje, które przynajmniej częściowo powtarzają w drugiej połowie wersu to, co zostało już – inaczej – powiedziane w pierwszej: „Nagle spod łuku dobiegł głos, demona głos im radzi” (wers 7), „Lecz czemu majster smutną twarz i minę ma ponurą?” (wers 21) albo „Cięgnijże linę, wciągaj sznur, wyciągnij mnie do góry” (wers 25). Takich powtórzeń jest, licząc liberalnie, przynajmniej dziesięć na zaledwie 38 wersów całego tekstu.

Oralność to nie tylko powtórzenia i rymy treściowe, ale też ekonomia wypowiedzi. Wiele elementów fabularnych zostaje usuniętych, pozostawionych domyślności czytelnika. Rzadko zaznaczone jest na przykład, kto wygłasza daną linię dialogową. Zdarzają się też odważne przeskoki fabularne, gdzie trzeba się domyślić pominiętych retoryczną elipsą wydarzeń. W wersach 15–19 czytamy: [l]ecz majstra nie dosłuchał ptak, inaczej wyśpiewuje: // – „Co prędzej wstań, co prędzej śpiesz, by strawę ugotować! // Co prędzej idź, co szybciej przyjdź i zaraz na most wkraczaj”. // I nie minęło wiele chwil, już widać ją w oddali.

Domyślamy się, że żona przygotowała się, ugotowała posiłek i wybrała się na most. W innych wersjach piosenki, o których niżej, jest mowa o tym, jak się żona szykuje, jak dobiera strój (odświętny, bądź nie), jak tuli i usypia dziecko. Tutaj jednak autor rezygnuje z rozciągnięcia akcji i zmienia plan, przenosząc się z domu majstra z powrotem na most. Tekst zadziwia kunsztem wypowiedzi, pomysłowością stosowanych zabiegów narracyjnych – zmiana punktów widzenia, wykorzystanie powtórzeń do osiągnięcia efektu spojrzenia z kilku stron, a przede wszystkim ciekawa metaforyka. Uwagę czytelnika przyciąga na przykład obraz stali jako symbolu trwałości i twardości. Uderza też liczba i różnorodność motywów fantastycznych: głos demona (który sam się jednak nie objawia), mówiący ptak, siła klątwy oraz – oczywiście – konieczność i skuteczność samej ofiary.

Do spornych kwestii należy lista potencjalnych ofiar zakładzinowych w piosence oraz pytanie, dlaczego właśnie żona majstra jest ofiarą najlepszą (w niektórych wersjach zostaje to wyjaśnione dokładnie). Podobnie – kim są dwie starsze siostry i dlaczego akurat one umacniały dwa inne mosty – (gdzieś) nad Dunajem oraz w Awlonie (Αυλώνας, Aulōnas), czyli najpewniej w albańskiej Wlorze?

Borowska w komentarzu do tłumaczenia wspomina nie tylko o wątkach bałkańskich motywu zamurowania, ale przywołuje podobną opowieść z małopolskiego Ojcowa. Wskazuje

i na wariantywność samej greckiej wersji, i na to, że sam most nie zawsze jest umiejscawiany w Arcie, ale pojawia się choćby określenie *Gefyri Trichas* (Γεφύρι Τρίχας, dosłownie 'most włosy'). Być może, pisze Borowska, zależy to od obszaru, gdzie występuje dana wersja piosenki, ale ta opinia nie potwierdza się w zebranych odmianach, których liczba wykracza daleko ponad sto wersji, a nawet na Cyprze bywa, że śpiewa się o Arcie. Borowska zastanawia się nad postacią żony i jej zachowaniem: wyraża opinię, że nie chciała ona znaleźć pierścienia, że była to z jej strony próba podstępu, bo przecież od razu każe się wyciągać do góry: „Jeszcze nie zeszła dobrze w dół, jeszcze nie była w połowie: – Ciągnijże linę...” (wers 24–25). Moim zdaniem jest to jednak objaw strachu, zorientowanie się poniewczasie, że cały wybieg z pierścieniem jest podstępem murarza. Tak zresztą, jak pokażę później, interpretuje intencje bohaterów jeden z badaczy, Giōrgos Megas, przypisując żonie niewinność i – w niektórych wersjach – wręcz wskazując na cynizm samego majstra.

Porządkując zamieszanie terminologiczne przyjmuję za podstawowe określenie utworu ludowego, który będzie w centrum mojego zainteresowania, wyrażenie *δημοτικό τραγούδι* / *dīmotiko tragoudi* – „piosenka ludowa”. Przedkładam „piosenkę” nad „pieśń” (po nowogrecku takiego rozróżnienia nie ma⁴) uznając, że owe utwory są raczej krótsze niż dłuższe, należą do kultury ludowej, przed-popularnej, kultury gminu, prostych, często niepiśmiennych ludzi. Ich tematyka bywała smutna (pogrzebowa) i poważna (utwory o tematyce historycznej, kleftyckiej⁵ czy partyzanckiej), jednak przeważają teksty frywolne, zabawne, o funkcji rozrywkowej, śpiewane podczas świąt, odpustów, wesel czy karnawału. Sam zaś świat kulturowy, z którego piosenka ludowa się wywodzi, określam mianem kultury ludowej. Unikam pojęcia „folkloru”, obcego greckiej etnografii, a jeśli pojawiającemu się, to raczej w sensie zachodniego namysłu na kulturę ludową (niekoniecznie grecką) lub w sensie nieco pejoratywnym, wskazującym na sztuczność tradycji folklorystycznej. Sztuczność ta ma się brać z tego, że wytwory folkloru – w rozumieniu greckim – są zbierane „zewnątrznie”, przez badaczy często będących nie-Grekami, nierzadko przekształcane („poprawiane”), kompilowane, dostosowywane do potrzeb i gustów publiczności nie-ludowej (por. np. Kyriakidou-Nestoros, 1986, ss. 35–46). Pojęcie

⁴ Istnieje podstawowe słowo *τραγούδι* ('piosenka', 'pieśń', o etymologii wskazującej na pokrewieństwo z tragedią, *τραγωδία* / *tragōdia*), istnieje też słowo *άσμα* / *asma*, oznaczające poważny i uroczysty utwór śpiewany, słowo używane raczej w utartych kontekstach, na przykład biblijna *Άσμα ασμάτων* / *Asma asmatōn* – Pieśń nad pieśniami.

⁵ Pieśni kleftyckie wysławiają czyny *kleftów* (dosł. 'rozbójników'), głównej greckiej siły podczas powstania greckiego, które wybuchło w 1821 roku.

„kultura ludowa” wskazuje tymczasem na wewnętrzny nad nią namysł oraz na to, że do niedawna kultura nowogrecka była *par excellence* kulturą wiejską, a urbanizacja w sensie nowoczesnym w na terenach zamieszkałych przez ludność greckojęzyczną została osiągnięta bardzo późno. Poza tym w czasach panowania osmańskiego wyraźnie było widać, że ludność turecka, czy raczej muzułmańska, grupuje się w miastach, a ludność grecka – we wsiach. Poza tym duża część etnografii⁶ w Grecji opiera się na pracach, głównie analizach, prowadzonych i wydawanych przez amatorów, miłośników swojego regionu, którzy postanawiają zebrać i zapisać jego obyczaje, pieśni, stworzyć słowniki dialektalne, udokumentować tańce i przepisy kulinarne.

Małgorzata Borowska zdecydowała się użyć pojęcia „pieśń gminna”, wskazując na dodatkowe zamieszanie wokół pojęcia „ludowy”. Istnieje bowiem, szczególnie w muzyce, ludowość wiejska – *δημοτική μουσική* / *dīmōtikī mousikī* – bardzo różna od ludowości miejskiej *λαϊκή μουσική* / *laikī mousikī*, przy czym tłumaczeniem obu tych przymiotników *δημοτικός* / *dīmōtikos* oraz *λαϊκός* / *laikos* jest „ludowy”. W obyczajowości, a szczególnie w sferze muzyki te dwie tradycje różnią się zasadniczo – melodiami, tematyką tekstów, instrumentalizacją i tańcami. Używając pojęcia „gminna” Borowska wskazuje jednoznacznie na wiejskość tekstów, które tłumaczy. Ja z kolei nie mam potrzeby wykazywania takiej opozycji, dlatego poprzestanę na określeniach „kultura ludowa” i „piosenka ludowa” jako bazowych.

Zatem piosenka ludowa jest obiektem namysłu nad grecką tradycją ludową, może pierwszym działem nowożytnej greckiej rzeczywistości kulturowej badanym w sposób regularny i pogłębiony. Początki wyszukiwania i zbierania pieśni sięgają pierwszych dziesięcioleci XIX wieku i nieprzypadkowo zbiegają się z powstaniem greckim (1821–1828) oraz z ruchem filhelleńskim, który to powstanie walczył. Antologie podróżników i miłośników greckiego folkloru – Claude'a Fauriela, czy potem Guya Sauniera, G.F. Abbotta, Arnolda Passowa i Samuela Baud-Bovy'ego to jednocześnie podwaliny greckiej etnografii, jak i szczyt mody „na Grecję” na europejskich salonach, gdzie zebrane, przetłumaczone (czasem odpowiednio zaadaptowane) piosenki cieszyły się wtedy popularnością. Tak było również w Polsce dzięki tłumaczeniom Józefa Sękowskiego czy – później – Józefa Dunin-Borkowskiego.

Sami Grecy zajęli się własną twórczością ludową dopiero dwa pokolenia później, i to w konkretnym celu. Na przekór badaczom zachodnim pokroju Jakoba Fallmerayera i jego teorii o genetycznej i kulturowej słowiańskości współczesnych mu Greków zamierzali udowodnić własną greckość oraz wykazać ciągłość greckiej historii od starożytności. Najważniejszy z tych

⁶ Wbrew temu, że termin „etnografia” jest etymologicznie grecki, nowogrecka nazwa etnografii to *λαογραφία* / *laografía*, ponieważ *ἔθνος* / *ethnos* oznacza 'naród', a *λαός* / *laos* – 'lud'.

wczesnych badaczy, Nikolaos Politis, Lakończyk, zainteresował się systematycznie lamentami pogrzebowymi (trenami, *μοιρολόι* / *moiroloi*) ze swoich okolic i od nich zaczął swoją długą i płodną karierę pierwszego greckiego etnografa.

Wśród przyjętego i w pewien sposób uświęconego podziału piosenek ludowych na typy (co dla polskiego odbiorcy uczyniła Borowska, 2004, s. 10) dwa z nich są badawczo najbardziej atrakcyjne: lamenty oraz ballady. Pierwsze pociągały badaczy tym, że były często improwizowane, układane na jedną, konkretną okazję, śpiewane nad marami przez zawodowe płaczki. Imaginarium tych utworów właściwie ignorowało nauki kościoła prawosławnego, sięgało zaś do mitologii greckiej, obsadzając Charosa (portmanteau Hadesa i Charona) w roli bezwzględnego i okrutnego pana śmierci więżącego na zawsze dusze zmarłych w podziemnym świecie, skąd nie ma wyjścia i gdzie nie ma nadziei.

Jak już wspominałem piosenka *Most w Arcie* zaklasyfikowana została w systemie obowiązującym uniwersalnie w studiach nad greką pieśnią gminną jako ballada (*παραλογή* / *paralogē* [Kowalska, 2021])⁷. Spośród wszelkich rodzajów pieśni gminnej ta jej odmiana wydaje się jedną z najwyższej wartościowanych i jest doceniana przez badaczy na równi z trenami. Podczas gdy treny – często improwizowane i śpiewane jednorazowo, tj. na potrzeby danego pogrzebu i danego zmarłego – wykazują się niespotkaną obrazowością w eulogii zmarłych i w przedstawianiu zaświatów jako krainy błądzących dusz rządzonych przez posępnego Charosa⁸ (Bzinkowski, 2018, szcz. s. 92 in.), tak ballady uwodzą wysokim stopniem różnorodności i pomysłowości, a także częstym elementem nadprzyrodzonym, który tworzy z nich opowieści zaskakujące czy wręcz nieprzewidywalne. Ich fabuła często dotyczy skomplikowanych związków między kobietami a mężczyznami, miłości, zdrad i kłamstw, ale są też i historie – ujmując je wspólnie – kryminalne czy horrory. Pojawiają się w nich zmarli jako zombie lub duchy oraz występują w nich istoty nadprzyrodzone, cielesne bądź eteryczne, które wpływają na postępowanie śmiertelników. Z perspektywy Greków spośród wszystkich rodzajów pieśni gminnych ballady wyróżnia uniwersalność. Można je zaśpiewać z każdej okazji, ponieważ nie są związane z żadnym świętem cyklicznym (jak pieśni

⁷ System kwalifikujący pieśni gminne w Grecji wyłonił się już na samym początku ich kolekcjonowania, początku, który zbiegł się ze szczytem fali filhellenizmu w Europie i z powstaniem greckim (od 1821 roku) i już wtedy pierwsi zbieracze (Claude Fauriel, Guy Saunier, Niccolò Tomasseo, Wilhelm Mueller) wprowadzali porządek do zbieranego materiału dzieląc go na piosenki okolicznościowe, aktryckie, historyczne czy fabularne. Zainteresowanie pieśnią grecką było zresztą paneuropejskie, również na terenach polskich pojawiały się wcale nierzadkie tłumaczenia, popularne wśród poetów romantycznych Samo określenie „ballada” stosuje za Małgorzatą Borowską (Borowska, 2004, ss. 21–22).

⁸ Jest to przedstawienie pozostające w jawnej sprzeczności z doktryną chrześcijańską, co fascynowało badaczy poszukujących elementów nowogreckiej kultury ludowej zbieżnej z pojęciami i wrażliwością starożytności.

karnawałowe czy bożonarodzeniowe), z żadną okazją rodzinną (jak pieśni chrzestne, weselne czy pogrzebowe), ani też z wysiłkiem patriotycznym czy potrzebami tożsamościowymi (jak pieśni historyczne, kleftyckie czy – bardziej współcześnie – partyzanckie). Ballady mogą uświetnić każde taneczne święto, również okolicznościowe, improwizowane, uroczyste przyjęcie niespodziewanych we wsi gości. Z perspektywy wczesnych zbieraczy, pierwszych filhellenów⁹, ballady – prócz już wspomnianych cech – wyróżniają też bliskie związki z rodzącą się w Europie literaturą gotycką, opowieściami grozy, romantyczną fantastyką i quasi-religijnością. Być może to był właśnie jeden z czynników, który spowodował, że ballady należały do najczęściej zapisywanych pieśni, a ich korpus rozszerzał się – na równi z korpusem trenów – w sposób najbardziej gwałtowny. Korzyść z tego jest jednak po części pozorna: im więcej dostępnych wersji, tym łatwiejszy do nich dostęp i tym popularniejsza piosenka – a taki nadmiar może skutecznie zniweczyć i tak zanikającą tradycję oralną danego typu piosenki.

Szereg ballad uzyskało narodową popularność (piosenki z reguły mają charakter ściśle lokalny) i są znane wszędzie, a także należą do kanonu edukacyjnego: stanowią materiał nauczania w podręcznikach szkolnych. Należą do nich bez wątpienia *Ballada o zmarłym bracie* (*Του νεκρού αδελφού* / *Tou nekrou adelfou*), *Ballada o powrocie męża z obczyzny* (*Ο γυρισμός του ξενιτεμένου* / *O gyrismos tou xenitemenou*) oraz *Ballada o moście w Arcie*. Ta ostatnia zajmuje miejsce szczególne, gdyż wiąże się z konkretną lokalizacją.

Arta, niewielkie miasto w południowym Epirze, nieopodal północnego wybrzeżu Zatoki Ambrakijskiej, jest miastem bizantyńskim. Arta była niegdyś stolicą Despotatu Epiru (XIII–XV wieku), dumną z licznych zachowanych w dobrym stanie późnobizantyńskich kościołów oraz leżącego na wschód od centrum miasta, kamiennego mostu, przerzuconego nad rzeką Arachthos. Artyjski most jest najbardziej charakterystycznym obiektem miasta, jego ikoną i punktem rozpoznawczym. Po jego zachodniej stronie, znajduje się restauracja *Πρωτομάστορας* (*Prōtomastoras*, dosł. Pierwszy majster – oczywiste nawiązanie do głównego bohatera legendy), zaś po wschodniej – niewielki budynek, dawne koszary i urząd celny¹⁰, a obecnie Muzeum Etnograficzne, w którym ułamek ekspozycji poświęcony został mostowi i jego

⁹ Oryginalnie ruch filhelleński łączył względy badawcze i polityczne, przyczynił się dzięki temu walenie do sukcesu Greków w powstaniu przeciw Osmanom. Badacze zachodni, prowadzący pierwsze badania terenowe w Grecji, mieli z reguły dobre wykształcenie klasyczne i interesował ich głównie starożytność we współczesnej Grecji – stąd zainteresowanie sztuką i archeologią, nierzadko prowadzoną rabunkowo. Z biegiem lat skupili się na kulturze współczesnych im Greków, szukając w niej elementów starych. Obiecujące od początku wydawały się piosenki ludowe, w których pierwsi zbieracze i komentatorzy wynajdywali wątki znane im z literatury antycznej (Kalinowska, 2007, ss. 11–24).

¹⁰ W latach 1881–1912 przez most przebiegała granica grecko-turecka.

legendzie. Pod względem turystycznym most pozostaje leżącym na uboczu i niewykorzystanym punktem topograficznym na mapie miasta.

Zanim przeprowadzę bardziej szczegółową analizę literatury przedmiotu, a tym samym naukowych interpretacji piosenki w jej różnych wariantach, chciałbym zwrócić uwagę na źródła pewnej charakterystycznej dla greckiej etnografii potrzeby wynajdywania coraz to nowych wersji oraz tworzenia holistycznego modelu obejmującego wszelkie odgałęzienia, zniekształcenia, alternatywy. Megas konsekwentnie stosuje metodę geograficzno-historyczną, starając się odpowiedzieć na pytania dotyczące pochodzenia, transferu oraz dystrybucji. Idealnym wynikiem badań byłaby mapa diachroniczno-synchroniczna wskazująca na punkt pochodzenia pierwszej wersji piosenki, a potem zakreślająca kolejne kręgi jej rozprzestrzeniania się i kolejne kontaminacje wprowadzane w pierwotny tekst. Tak się jednak nie dzieje – badacz i jego czytelnicy zostają z obszernym, częściowo tylko uszeregowanym katalogiem wersji. Nie otrzymujemy co prawda definitywnych odpowiedzi dotyczących przepływu motywów, datowań czy (mimo wszystko deklarowanego) prymatu wersji greckiej nad pozostałymi; otrzymujemy za to mozaikę regionalnych wariantów, czasem zbieżnych, czasem pozostających daleko poza głównym nurtem opowieści¹¹.

Ta cecha badań, wynikająca zapewne z zachwyty nad różnorodnością twórczości ludowej, przenika cały grecką kulturę ludową – szczególnie w rozumieniu etnografii prezentującej te zjawiska na potrzeby społeczności miejskiej i jej „urban folklore” (laikos politismos / λαϊκός πολιτισμός). Grecy, niekoniecznie badacze, lubią podkreślać lokalną przynależność¹². Tropią swoje rodowody, choćby od pokoleń mieszkali w Atenach czy Salonikach. Dzielnice dużych miast miewają charakter lokalny, zrzeszający populację danego regionu, która osiedla się razem (na przykład Maniatika w Pireusie czy Nea Smyrni w Atenach). Mieszkańcy gromadzą się w stowarzyszeniach i klubach Kreteńczyków, Epirotów czy

¹¹ Na marginesie: widać wyraźnie, że miejsce jest daleko ważniejsze niż czas i że mapy pojawiają się daleko częściej niż osie czasu (które mają charakter zaledwie szkicowy). Badania nie uwzględniają wielkoskalowych ruchów migracyjnych, wynikłych nie tylko z wojen i prowadzonych polityk przesiedleń etnicznych, ale przede wszystkim z radykalnej wymiany ludności między Grecją a Turcją w 1923 roku. Przy cytowanych wersjach pojawiają się notki o tekstach małoazjatyckich (kapadockich, pontyjskich) zbieranych w Macedonii czy Epirze od uchodźców. Pojawiają się też sugestie o wyciszaniu wersji napływowych wobec zastanych (z powodu wstydu czy zapomnienia), jednak nie zostaje podjęta próba choć oszacowania zjawiska polegającego na obecności dwóch wersji w jednym punkcie – lokalnej i napływowej.

¹² Przywiązanie do lokalności jest cechą powszechną, szczególnie w obecnej epoce post-urbanizacyjnej, w której większości populacji kraju mieszka w pięciu największych miastach (w tym w Atenach mieszka ok. 30% całej populacji), zaś to co poza kilkoma miastami prowincja (interior kraju, *εξωχή* / *exōhī*) jest właściwie wyludniona. Nawet w zwykłym sklepie spożywczym towary wystawione na sprzedaż posiadają obowiązkową informację o pochodzeniu – nie narodowym, ale regionalnym: feta ze Sparty, oliwki z Amfissy czy mleko z Volos.

Kapadocjan, gdzie kultywują dawne tradycje ich „małych ojczyzn”, tradycje, które sprowadzają się przede wszystkim do tego, co można zaprezentować: do śpiewu, tańca, kulinariów, dialektu oraz sposobów obchodzenia świąt. Źródłem inspiracji są muzea, pieczołowicie różnicujące regiony oraz wszystkie kluby, teatry i inne instytucje kulturalne – publiczne, ale głównie prywatne, podtrzymujące tradycje w sposób raczej spetryfikowany.

Dobrym przykładem jest długoletnia i godna wszelkich pochwał działalność Teatru Tańców Greckich „Dora Stratou”, operującego od 1953 roku na ateńskiej Placy i dysponującego teatrem pod gołym niebem rozłożonym na stoku Wzgórza Filopappou. W letnie wieczory odbywają się taneczne przedstawienia. Teatr dysponuje zasobną garderobą, na którą składają się oryginalne stroje oraz kopie, utrzymuje kontakty z lokalnymi pieśniarzami, muzykantami i tancerzami, którzy są zapraszani do Teatru i przekazują zespołowi wiadomości – teksty, melodie, kroki oraz nierzadko dołączają do zespołu. Teatr organizuje też całoroczne kursy tańca oraz seminaria poświęcone muzyce ludowej, wspiera też sieć wielu lokalnych towarzystw krzewiących regionalne tradycje, przede wszystkim muzyczne.

Typowe przedstawienie składa się z programu obejmującego kilka makroregionów (Tracja, Dodekanez itd.). Tancerki i tancerze występują w zuniformizowanych strojach, z reguły o charakterze odświętnym, a czasem nawet weselnym. Wybrany zostaje taniec w jednej z wersji, do jednej z melodii i jednej z piosenki: to jest jego forma w ujęciu Teatru kanoniczna. Zdarzają się też sceniczne ustępstwa wobec pierwotnego materiału. Na przykład bożonarodzeniowy zwyczaj *mōmogerōi*, pochodzący z Pontu, który w oryginale angażował przestrzeń całej wsi i składał się z wydarzeń dziejących się równolegle (czyli jednego roku nie dało się obejrzeć całego wydarzenia), tutaj zostanie ułożony chronologicznie w opowieść, gdzie kolejne „numery” pokazywane są w sekwencji, uproszczone i skrócone. Jest to wybór podyktowany potrzebami publiczności, której pokazywane są wydarzenia w pewien sposób zamknięte i zwarte oraz – w obrębie jednego wieczoru – zróżnicowane regionalnie.

Takie rozprawy jak Megasa stanowią świetny materiał do zregionalizowanego myślenia o greckiej kulturze ludowej. Wzmacniają niemijające w badaniach tendencje do zajmowania się detalem – zwyczajem, dialektem, świętowaniem w konkretnym czasie roku itd. – z wyraźnym unikaniem syntez innych niż niezobowiązujące wskazywanie na możliwe tendencje.

Studia etnograficzne nad „Mostem w Arcie”

Oprócz wspomnianych inspiracji artystycznych ballada o moście jest obiektem studiów etnograficznych. Można uznać, że dwa z nich – obszerny i kompleksowy artykuł

wspominanego tu już Geōrgiosa A. Megasa (1971) oraz dwutomowa praca doktorska Lambrosa Euthymiou (2015) pod względem analitycznym wyczerpują temat i ustalają – jak się wydaje – jego oficjalną wykładnię. Megas porównał ponad sto wersji piosenki z różnych stron greckiego świata, prześledził każdy z jej elementów oraz omówił stan badań nad motywem zamurowań w Grecji i w Europie z początku lat siedemdziesiątych. Euthymiou uzupełnił studia Megasa o dorobek kolejnych trzydziestu lat, ale głównie zajął się aspektem muzycznym, który Megas pomiął. Towarzyszą im dwa inne teksty – wcześniejsza niż Euthymiou praca magisterska Marii Alexandropoulou z 1995 roku, dotycząca 8 nagranych wersji piosenki (ale i zawierająca kilka innych, ciekawych elementów, jak dwa rzadkie wiersze inspirowane mostem), oraz niedawno wydana krótka książka Kōnstantinosa Nigdelisa z 2019 roku, która próbuje nadać legendzie mostu z Arty wymiar ponadgrecki. Ona jest z kolei przykładem uporczywego trwania pewnego sposobu mówienia o tradycji ludowej.

Prace te dalej omówię dokładnie. Już teraz chciałbym jednak podkreślić, że pozostaje grupa tematów nietkniętych, którymi w kontekście piosenki *Most w Arcie* warto zająć się współcześnie. Np. kwestia moralności w tej opowieści: w wielu wersjach nie ma w niej jawnie złych postaci. Zło, które wyrządza majster swojej żonie, jest wynikiem postawienia spraw społeczności ponad sprawami jednostki – to ona musi się poświęcić dla dobra ogółu. Taki punkt wyjścia stanowi atrakcyjne pole do rozważań szczególnie dzisiaj, przy sporach o wagę indywidualizmu. Jednocześnie jednak w tym równaniu to mężczyzna poświęca kobietę, która koniec końców poddaje się losowi, mimo prób odwetu wobec społeczności. Jej ofiara jest więc poniekąd dobrowolna. I to również jest znakomitym punktem wyjścia do namysłu nad pozycją kobiety w greckim tradycyjnych – ale i nowoczesnym – społeczeństwie.

Innym pomijanym tematem w refleksji o *Moście w Arcie* jest fantastyka. W każdej wersji piosenki po wstępie właściwa akcja rozpoczyna się wraz z pojawieniem się nadprzyrodzonego głosu. Czasem materializuje się on w postaci mówiącego ptaka, czasem jest to zjawia lub grupa zjaw, która niejako z nieba oznajmia wiadomość. To, co występuje zawsze, to absolutny brak sprzeciwu wobec sugestii przekazywanych przez nadprzyrodzony byt, a także brak jakiegokolwiek dialogu z tym, co fantastyczne. Otrzymane polecenie ma status objawienia, znany z Ewangelii, kiedy kilkakrotnie pojawia się boski głos będący rodzajem komentarza do przedstawionych wydarzeń (por. np. Mt 3,17 i Mt 17,5). W *Moście w Arcie* głos zachęca do działania, które przyniesie ból, cierpienie i w końcu śmierć, jednak wszyscy poddają się takiego obrotowi spraw. Wobec tego co nadprzyrodzone nie ma ani alternatywy, ani ucieczki.

Natomiast tematem nieobcym badaczom *Mostu w Arcie* jest oralność w sytuacji, gdy piosenka jest coraz częściej zapisywana – zarówno w formie tekstu, jak i nagrania. Na uwagę

jednak moim zdaniem zasługuje zjawisko wypierania oralności, ale także „poprawiania”, „naprawiania” czy kompilacji zebranych tekstów z powodów filologicznych, estetycznych czy – niestety – ideologicznych, gdy dochodzi do fabrykowania ustaleń czy nawet tez (por. np. Beaton, 1986, ss. 110–133). Wspominani badacze – Megas, a szczególnie Euthymiou, piszą o tym zjawisku, ale poprzestają na wyrażeniu ubolewania z powodu takiego stanu rzeczy i nie podejmują prób rekonstrukcji oryginału – ani nawet nie wskazują, w jaką stronę taka rekonstrukcja powinna podążać.

Z oralnością związany jest ściśle temat obecności piosenki w systemie edukacyjnym, zjawisko, które poddam późniejszej analizie. Obecność piosenki w edukacji – jeśli wierzyć Euthymiou – od ponad 100 lat znacząco wpływa z jednej strony na jej popularność i zasięg, z drugiej na jej uniformizację i zamieranie oralnej różnorodności. Obecność w kanonie szkolnym sprawia, że wielu twórców sięga po nią po to, by zmierzyć się z utworem traktowanym jako żelazny element edukacji.

Studium Giōrgiosa A. Megasa

Giōrgios A. Megas, grecki folklorysta i akademik, znany jest z metodycznego i cierpliwego podejścia do badań. W swojej długiej i bogatej pracy badawczej nauczył się z powodzeniem wykorzystywać metodę historyczno-porównawczą (wtedy jeszcze nowinkę metodologiczną na polu greckiej etnografii), analizując podobieństwa i różnice między grecką kulturą ludową a kulturami ludowymi innych narodów, zwłaszcza bałkańskich i europejskich. Megas wzmacniał metodę, stosując rozbudowane typologie i schematy taksonomiczne. Był zdania, że rozwój folkloru jako autonomicznej i odrębnej dyscypliny naukowej nie jest możliwy bez solidnych podstaw naukowych¹³. Dążył do tego, aby folklor nie był postrzegany jako obiekt osobliwy i nacjonalistyczny, ale jako dyscyplina naukowa o międzynarodowym charakterze. Jednocześnie uważał, że ustalenia płynące z nowogreckiej etnografii stanowiła intelektualne narzędzie do zrozumienia złożoności kultury Grecji (Varvounas, 2015, ss. 36, 38–39, 43). I Megas nie pozostał w tej kwestii gołosłowny: w swojej pracy o moście w Arcie stawia na przykład czoła nacjonalistycznym roszczeniom ze strony Węgier i Rumunii, które próbowały przypisać sobie pochodzenie artystycznej piosenki (Pouchner, 2018, ss. 170–171). Jego badania

¹³ Chociaż natrafić można na głosy, że mimo szerokiego stosowania metod ilościowych, czy wręcz statystycznych wnioski wysnuwane z takich zestawień bywają u Megasa zastanawiająco (rozczarowująco?) subiektywne. Por. (Varvounas, 2016, s. 250).

dowodzą, że motyw ten jest szeroko rozpowszechniony w różnych kulturach i nie można go przypisać wyłącznie do jednej narodowości.

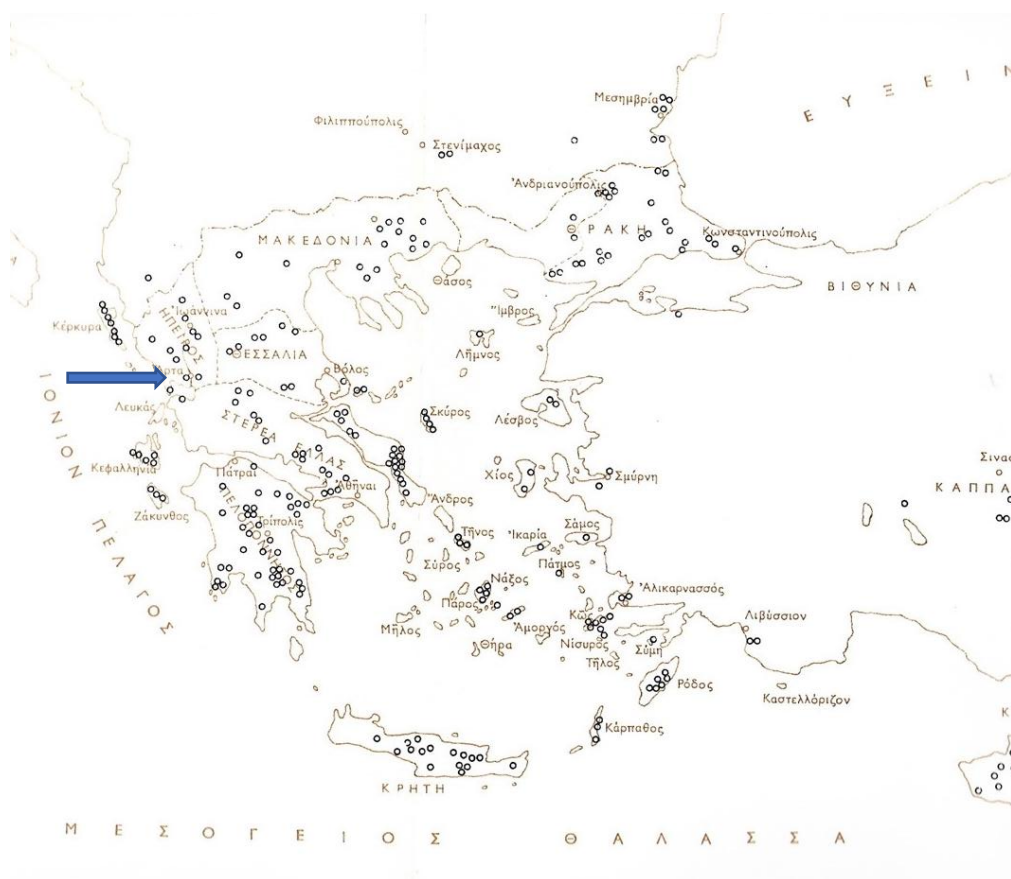
Zanim ukoronował swe dzieło studium o moście w Arcie, Megas znany był również ze swojego wkładu w badania nad greckimi baśniami. Opracował on katalog greckich typów baśniowych, który stanowił podstawę dla późniejszych badań w tej dziedzinie. W swojej pracy nad baśniami, podobnie jak w przypadku rzeczonyj piosenki, stosował metodę porównawczą, analizując podobieństwa i różnice między greckimi baśniami a baśniami z innych kultur. To wtedy wytworzyła się dojrzała forma jego metody opartej na szczegółowej taksonomii (Kaplanoglou, 2018, s. 277).

Piosenka *Most w Arcie* została przebadana dogłębnie przez Giörgosa A. Megasa i był to jego ostatni wielki wkład w etnografię; dalsze prace przerwała przedwczesna śmierć w wypadku samochodowym. Z greckiego punktu widzenia jest to opracowanie totalne. Megas omówił właściwie wszystko, co był w stanie, wyczerpał temat, „rozwiązał” piosenkę szczególnie pod względem struktury. Jego studium powoduje, że sama piosenka, jak i obecność całego motywu w Grecji jest w niespotykany sposób rozpoznana i rozkodowana. Skutki tego są dwojakie: po Megasie badania tej ballady były już tylko przyczynkarskie (z punktu widzenia badaczy temat wydawał się wyczerpany lub po prostu nudny), ale z drugiej strony dla artystów, dla twórców jest to niezwykle źródło inspiracji – niezwykle z racji jego odsłonięcia. Tak detaliczna analiza pozwala na właściwie nieskończone ogrywanie motywu z różnych perspektyw, w całkowitej świadomości jego treści, zawłości, wariantów.

Zamiar Megasa ujawnia też zasadniczy rys systematycznego myślenia nowogreckiego w ogólności. Zrozumieć znaczy uporządkować, uporządkować (porządek to *τάξη / taxī*) znaczy podzielić, uszeregować, skategoryzować, nazwać. Praca Megasa jest wzorcowa pod tym względem: realizuje marzenie o porządku, które przyświeca wielu działaniom w obrębie wyjaśniania zjawisk kultury. Zyskują na nim słowniki i katalogi, tracą wszelkie próby syntezy i uogólnienia. Ważniejsze jest uchwycenie różnorodności od wyciągnięcia podsumowujących wniosków – musiałoby się to często bowiem obyć kosztem odrzucenia niektórych wersji, pominięcia pomniejszych zjawisk. Dlatego tego wszystkiego wybrałem omówić ustalenia Megasa w sposób bardzo dokładny.

Praca wydana została w roczniku „Λαογραφία” (27/1971) i zajmuje połowę obojętności numeru (strony 29–212). W krótkim wstępie (Megas, 1971a, ss. 33–38) autor omawia problematykę ofiary zakładzinowej (w podtytule precyzuje: „mit i rzeczywistość”) w Grecji i w innych częściach świata, od czasów starożytnych. Następnie przechodzi do omówienia greckiej piosenki.

Praca podzielona jest na pięć części. Część I to detaliczna lista motywów, które w różnych wersjach piosenki będą lub nie będą występować i będą charakteryzować się wariantywnością. Tłumaczenie tej części – moim zdaniem kluczowe dla niniejszego studium – zawarłem pod koniec tekstu. Część II to zestawienie wszelkich użytych wersji piosenek, uszeregowane regionalnie („zwykłe” regiony Grecji oraz Cypr, Kapadocja, Pont – okolice Trapezuntu oraz zachodnia Anatolia – okolice Smyrny). W sumie Megas korzysta ze 133 zebranych tekstów, z których najstarszy pochodzi z 1842 roku. Części tej towarzyszy mapa wskazująca na geograficzne pochodzenie źródeł.



Il. 4. Zachodnia strona mapy, na której Megas zaznaczył pochodzenie wersji piosenki, z których korzystał w swojej analizie, przede wszystkim do zbudowania modelu fabularnego. Zwraca uwagę w miarę równa dystrybucja po całym obszarze Grecji, tak kontynentalnej, jak wyspiarskiej oraz to, że wokół samej Arty (oznaczonej dodaną przeze mnie strzałką) wcale nie występuje wersji szczególnie więcej. Źródło: Μέγας, Γ. (1971). Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας (Pieśń o moście w Arcie). Λαογραφία, KZ, wkładka.

Sercem ustaleń Megasa jest poniższa lista wariantywnych motywów piosenki *Most w Arcie*, które właściwie układają logicznie w pełną i spójną treść. Przy takim spojrzeniu w duchu strukturalistycznym osiągnięcie badacza polega – jak kiedyś w przypadku studium Władimira Proppa poświęconego morfologii bajki (Propp, 1967, ss. 209–217) – na wydobywaniu pełnej

struktury opowieści, którą każdy z autentycznych wariantów po części realizuje. Niewiele podmotywów jest wymiennych, a raczej niektóre elementy fabuły (rozmowa żony z posłańcem, szykowanie się do wyjścia, targi z majstrem przed śmiercią żony) są opcjonalne: zaledwie kilka z poniższych punktów jest węzłowych, niezbędnych, by opowieść zachowana spójność i zakończyła się odpowiednią pointą. Do schematu Megasa pozwoliłem sobie wnieść liczne uzupełnienia, które mają rozjaśnić niektóre spośród skrótowo potraktowanych (pod)punktów i wskazać miejsca szczególnie interesujące tak w dalszej dyskusji, jak w kolejnych adaptacjach.

Poniższą listę przytaczam w całości, ponieważ jest jądrem całego badania Megasa, jego ukoronowaniem. Strukturalna analiza motywu, wskazanie jednoznacznej kolejności wszystkich wydarzeń oraz eksploracja do końca każdej możliwości rozwinięcia wątku i podwątków pozwoliła Megasowi objąć całe bogactwo piosenki jednym spojrzeniem i oświetlić wszelkie jej aspekty: formalne, ale przede wszystkim treściowe. Wynik tego badania ma mówić jasno: tutaj nie ma już zagadki, ale jest pewność. I przez to Megas – słusznie czy niesłusznie – dotarł do wymarzonej pozycji: interpretacji ostatecznej, poprawnej i w jego pojęciu jedynej.

Lista motywów z artykułu Geōrgiosa Megasa (Megas, 1971a, ss. 41–43, z moimi uzupełnieniami, oznaczonymi nawiasami kwadratowymi)

I. Wstęp

a. Rozkaz [i powody – P.K.] budowy mostu.

1. Liczba majstrów i uczniów.

2a. Imię pierwszego majstra; 2b. Imię [jego] żony.

3. Typ budynku. Jego nazwa a. od miejsca, b. od imienia pierwszego majstra, c. metaforyczna, d. niewykazane.

4. [Wers:] „Cały dzień wznosili, w nocy się zawalał.”

5. [Wers:] „Firman od króla, by ściąć majstrów” [jeśli nie dokończą mostu].

6. Pytanie pierwszego majstra „Kto jest tym, który go niszczy...[?]”

II. Ogłoszenie [konieczności] ofiary

1. [kto ogłasza?]

a. ptak [ludzkim głosem];

b. głos z nieba (ustami archanioła) [lub innych zjaw, lub bezcielesny];

c. głos ducha rzeki (lub smoka) [smok – δράκκος / drakos – albo olbrzym zatopiony w akwie wodnym, czyli w tym wypadku w rzece; duch/demon rzeki];

d. we śnie [majstra].

2. [Ma to być] ktoś z rodu pierwszego majstra [a nie przypadkowa ofiara, nisko w hierarchii społecznej: „ani sierota, ani obcy”].

3. Cyniczne wyliczenia pierwszego majstra (lub jego matki) [dotyczące tego, kto spośród członków rodziny się kwalifikuje – pada na żonę, ponieważ nie jest z krwi i da się ją zastąpić].

III. Zgoda majstrów na ofiarę

1. Czyja żona przyjdzie rano z jedzeniem?

a. Zerwanie umowy [pada „przypadkowo” na żonę pierwszego majstra].

2. Wybór przez losowanie – los pada na pierwszego majstra;

a. cyniczne wyliczenia pierwszego majstra;

b. cyniczne wyliczenia innych majstrów.

IV. Poinformowanie/zaproszenie bohaterki

1. [kto jest posłańcem?]

- a. dziecko lub czeladnik,
- b. ptak,
- c. nieokreślone [to znaczy jest, ale nie wiadomo kto].
- 2. Przekazanie informacji
 - a. „szybko się ubierz, szybko się przebierz, szybko przynieś posiłek”,
 - b. ([posłaniec] źle usłyszał) „wolno się ubierz itd.”,
 - c. „wieczorem w sobotę się nie myj, w niedzielę nie ubieraj się odświętnie, a w poniedziałek w te pędy idź do majstra”,
 - d. [posłaniec] usłyszał: wieczorem w sobotę umyj się itd.
- 3. Pytania bohaterki do dziecka [lub innego posłańca]
 - a. czy przyszło z dobrymi czy złymi wieściami, jak ma się ubrać,
 - b. odpowiedź: „idź, jak jesteś [ubrana]”,
 - c. czy [mąż] potrzebuje jej do pracy (czy raczej do tańca),
 - d. [żona] ubiera się elegancko.
- 4. Bohaterka przeczuwa cel zaproszenia, usypia niemowlę, żegna sąsiadki
 - a. pierwszy majster wysyła za pierwszym razem (i za drugim) z powrotem do domu. Za drugim razem wraca w czerni.
- 5. Pierwszy majster sam idzie do domu, by ją zabrać.
- 6. Ujawnia jej cel zaproszenia
 - a. pokazuje rozkaz króla (lub firman),
 - b. mówi jej, co powiedział ptak,
 - c. ona prosi, by najpierw móc nakarmić piersią (lub uspić) dziecko,
 - d. odpowiedź [męża]: oczywiście,
 - e. pożegnanie sąsiadek.
- 7. Po drodze ptaki: „nie [od]wracaj się!”

V. Scena z pierścieniem

- 1. Bohaterka wita majstrów i zastanawia się, dlaczego jej mąż jest zmartwiony,
- 2. Wprowadzenie pierścienia: wpadł mu do prawego (środkowego) łuku mostu,
- 3. Bohaterka wyraża chęć zejścia i poszukania pierścienia,
 - a. odmowa.
- 4. Prośby, by ją wciągnęli
 - a. nic nie znalazłam – albo znalazłam...,
 - b. odpowiedź pierwszego majstra: ja mam pierścień...,
 - c. ... chwyta dłoń czarnego [=śmierci?]... lub znajduje skrzyżowane węże, splątane żmije [kości].

VI. Zamurowanie

- 1. Majstrowie zamurują bohaterkę
 - a. zamurują miarę [długość?] jej cienia [zamiast bohaterki – w niektórych wersjach].
- 2. Rozmowa bohaterki z pierwszym majstrem. Argumenty:
 - a. dom jest otwarty,
 - b. mam chleb na blasze (w piecu) [kto go wyjmie, by się nie spalił],
 - c. mam dziecko w kołysce [kto jest nakarmi?].
- 3. Odpowiednie [odmowne] odpowiedzi majstra.

VII. Los trzech siostr [zamurowywanej teraz i dwóch zamurowanych wcześniej]

- [1. siostry wymieniają, jakie / gdzie położone mosty wzmocniły swoją ofiary; czasem nie są to mosty, lecz inne budowle]
- [2. Lament siostr nad żoną majstra]

VIII. Klątwa

- 1. [rzucona na most]:
 - a. niech się trzęsie most,
 - b. niech runie most,
 - c. niech pospadają przechodnie,
 - d. niech nikt się nie ostatnie z rodu pierwszego majstra.
- 2. Odwrócenie klątwy:
 - a. z powodu brata [bohaterki] – [metafory zostają odwrócone: niech most się trzęsie jak stal itd.],
 - b. z powodu syna [bohaterki] [podobnie jak w punkcie a.].

IX. Błagania

1. O dziecko,

2. O (jedną) świecę [chodzi o zapalenie świecy w jej intencji w kościele],

3. [Pożegnalny] zwrot ku ptakom i roślinom.

[4. Niech żadna kobieta nie zazna losu żony, niech nie otrzyma jej piękności ani towarzyszącej piękności goryczy/cierpienia]

Zasadniczy fragment pracy Megasa to części III, IV i V, które omawiam z większą szczegółowością. Zawierają one, po kolei, detaliczne omówienie wyżej zacytowanej listy, próbę jej syntezy oraz zestawienie ustaleń Megasa ze stanem dotychczasowych badań – w skali bałkańskiej¹⁴.

Część III (Megas, 1971a, ss. 87–129) to zestawienie listy motywów z tekstami źródłowymi. Punkt po punkcie Megas omawia wariantywność każdego z (pod)punktów stworzonej przez siebie listy. Na przykład pierwszy jej element – liczba budowniczych i uczniów zostaje rozpisany w formie wszystkich możliwych kombinacji: 9, 12+12, 18, 40 itd. Do każdej z opcji dopisuje odniesienia do tekstów źródłowych, od razu widać też częstotliwość rozłożenia danego elementu: tutaj na przykład najczęściej spotyka jest liczba 45+60. Każde takie zestawienie wariacji danego elementu kończy podsumowanie, nierzadko zawierające elementy komparatystyczne, nawiązujące dialog z ustaleniami innych badaczy, nie tylko greckich.

Omawiając kolejne punkty z listy motywów (por. dodatek), będę odwoływał się do stosowanej w niej numeracji, ale i wskazywał odpowiedni fragment w tekście Megasa. Powód (punkt I.a) pojawia się rzadko, głównie w wersjach trackich. Związany jest firmanem (pisemnym rozkazem) sułtana lub rozkazem króla, ale – jak zauważa Megas – motyw jest częsty w wersjach bałkańskich. Liczba budujących (I. 1) w kilku popularniejszych wersjach to 45+60, 60+40, 60+60). Często – jak sugeruje Megas – występuje też liczba 1000 oznaczająca po prostu wielu. Z kolei gdzie indziej, idąc za Vargyasem, liczba dominująca to 9 – w 81% wersji rumuńskich i 72% węgierskich. W greckich tylko w wersjach kapadockich. Ale Megas zwraca uwagę na inne ciekawe odstępstwa – 3 bracia majstrów w Kapadocji oraz w wersjach wołoskich (ngr. koutsovlachika, 100%), serbo-chorwackich 62%, bułgarskich 41% i albańskich 28%. Do tej wersji, z trzema braćmi, Megas jeszcze powróci. Tymczasem wspomina o wersji lesbijskiej z dwoma braćmi i wskazuje, że takie typy – z niską liczbą budujących – opisują sytuację, gdzie majstrowie umawiają się między sobą, kto będzie ofiarą (tj. członek czyjej

¹⁴ Mostowi w Arcie i „sprawie bałkańskiej” poświęca krótki tekst Olga Augustinos (2017). Analizując piosenkę zestawia ją z powieściami Ivo Andrića i Ismaila Kadare. Wskazuje, że opowieść o moście – o siłach i napięciach towarzyszących jego budowie – są metaforą stosunków między ludami Bałkanów, które w kontaktach podlegały właśnie tam wieloznacznym, złożonym zależnościom, pełnym cierpienia, poświęcenia, triumfu.

rodziny), a potem jeden po drugim zdradzają umowę. Na Cyprze pojawia się opcja, gdzie na wniosek majstra, który wskazuje na konieczność ofiary, a zamurowywaną w moście staje się żona króla.

Imiona (I, 2a i 2b). Najpopularniejszymi imionami pierwszego majstra są: Gian(n)īs (Gian(n)akīs), Giōrgīs (polski Jerzy) oraz Kōnstandīs, jego żony – Aretī (dosł. 'cnota'), Vdokia (czyli Eudokia, 'życzliwość') oraz Elenī (Helena, zdrabniana do Leniō, o prawdopodobnym znaczeniu 'błyszcząca')¹⁵. Megas uważa, że „ludowy poeta” (tak określa zbiorczego autora piosenki we wszystkich jej wersjach) nie przywiązuje wielkiej wagi do imion. Zresztą te imiona, które tu prezentuje, są dość powszechne; zresztą znakomita większość greckich imion ma zrozumiałe powszechnie znaczenie. Skupia się przy tym na imieniu Manolīs (od Emanuel), popularnym w wersjach rumuńskich i bułgarskich, szczególnie że na moście w Agraidi (Evrytania) zachował się zapis „zbudowany w 1659, budownicowie: Dīmītrios i Manolīs”. Cytuje Nikolaosa Politīsa, który w wydawanych na początku XX wieku *Tradycjach* pisał, że ów Manolīs, znany z rumuńskiej tradycji, był Grekiem żyjącym w XVII wieku, na co wskazuje grecka zachowana epigrafia na budynkach. Megas docieka, że być może imię, znane wcześniej w Rumunii, zostało niejako przypisane do piosenki o ofierze, piosenki, która przybyła później. Połączono fakt istnienia greckiego budowniczego o takim imieniu z bohaterem piosenki.

Typ budynku (I.3., oraz jego nazwa I.3.a–d): w wersji greckiej to jest zawsze most (!)¹⁶. Co do nazwy – najpowszechniejsza jest Arta, potem już pojawiają się pojedyncze inne – Andana, Larisy, Dunaju. Niektóre związane z położeniem, np. na wybrzeżu/brzegu, na pięciu rzekach, na krańcach krańców (czyli na krańcach świata) itd. Rzadkie są przypadki odmienne: most Manolīsa, Pavlosa, Giōrgosa, częsty zaś motyw mostu *tīs Trichas* (to znaczy 'włosa', por. niżej). Relatywnie częsty jest brak dodatkowego opisu mostu (nie pojawia się żadna nazwa geograficzna ani żadne imię), bywa też, że zamiast mostu pojawia się łuk (mostu, *καμάρα / kamara*), zapewne jako *pars pro toto*.

Megas komentuje, że chociaż na północy piosenka dotyczy klasztoru, kościoła lub twierdzy, uderzająca jest jednomyślność greckiego „poety ludowego”, który zawsze śpiewa o moście. Arta jako lokalizacja występuje głównie w wersjach Grecji lądowej (Epir, Macedonia, Tesalia, Grecja Środkowa, Eubea, Peloponez), na Wyspach Jońskich, a sporadycznie w Tracji i na Cykladach. Megas odnajduje też Artę w wersjach wołoskich i bułgarskich i podkreśla, że

¹⁵ Imiona są znaczące, ale należy wziąć pod uwagę fakt, że większość greckich imion ma łatwe do rozszyfrowania znaczenie: innymi słowy rzadko za imieniem nie idzie oczywista metafora.

¹⁶ Ale por. przypis 25, w którym – na marginesie – podaję listę rzadko występujących budowli z ofiarą zakładzinową w Grecji, które mostem nie są.

nazwa ta jest jądrem piosenki, na którym potem zbuduje swoją teorię o datowaniu i pochodzeniu pierwotnej wersji. Megas skupia się na wersjach o moście Tricha, nazwie, którą uważa za metaforyczną, oznaczającą most „lekki i zwiewny”. Dopatruje się tutaj możliwych związków z ludowymi wierzeniami o zaświatach (tzw. dolnym świecie, *Kato Kosmos*), gdzie taki most – upleciony z włosów – występuje jako motyw trenów (typu piosenki gminnej).

Sprawy podniesione w punktach I.4 do I.7 – wszelkiego rodzaju lamenty majstrów z różnych powodów – pojawiają się stosunkowo rzadko. I tu można napisać o ważnym wniosku strukturalnym: im więcej „rozgałęzień” danego podmotywu, tym dalej od oryginalnego, początkowego kształtu piosenki i tym większe prawdopodobieństwo, że mamy do czynienia z późniejszymi, kreatywnymi (stąd rozgałęzienia) dodatkami.

Kto ogłasza ofiarę (II.1.a-d)? – z reguły jest to ptak lub bezcielesny głos z nieba.

Kim może być ofiara (II.2) oraz wyliczenia (II.3) wskazują na podwójność ofiary: ma nie być jakaś, ale ma być konkretna. Nie wystarczy osoba daleka od majstra (bohatera piosenki), musi to być ktoś z jego najbliższego kręgu: temu służy pierwsze wyliczenie. I drugie, które Megas określa jako cyniczne – majster „na zimno” analizuje, kto w jego kręgu może zostać zastąpiony i z wyliczenia nieodmiennie wychodzi, że nie jest to matka, nie córka, nie siostra czy brat – ale właśnie żona, ponieważ zawsze (i to łatwo) może znaleźć sobie nową. Megas będzie wracał do tego motywu jeszcze nieraz – piosenka jest przede wszystkim zapisem tragedii kobiety, która nie polega wyłącznie na tym, że zostaje złożona w ofierze, ale i na tym, że zostaje uznana za zastępowalną.

Punkt III (s. 100-105) jest wariantem punktu II: raczej nie występują razem. Jest tu miejsce na inne wyznaczanie ofiary („kto przejdzie pierwszy przez most rano”), ale i na umowę i jej zdradę (prawie wszyscy majstrowie uprzedzają swoje żony, by nie szły na most rano). Megas wskazuje też na wersje, w których ofiarę wyznacza się przez losowanie lub każe się podjąć decyzję pierwszemu majstrowi. On, początkowo gotowy do samopoświęcenia, zostaje przekabacany przez cynicznych – jak wciąż pisze Megas – majstrów. Mamy – znowu – zaznaczenie linii demarkacyjnej między światem podstępnych mężczyzn i światem niewinnych kobiet (czyli ofiar). Na marginesie Megas – skądinąd niesłusznie, o czym świadczy cały niniejszy tom! – wskazuje, że wersjach bałkańskich замуrowanie akurat żony – idąc za Vargyasem i Baud-Bovym – nie jest aż rozpowszechnione.

Przy okazji omawiania tego motywu Megas pokazuje też inny: pod koniec piosenki dzieci pytają ojca o to, gdzie jest matka. Majster dwa razy udziela błędnej odpowiedzi (zbywa dzieci), za trzecim razem wreszcie mówi prawdę. Megas wskazuje, że podobny element występuje też

w wersji węgierskiej, ale uważa, że nie każde podobieństwo należy uznać za zapożyczenie. Jest to na pewno jeden z wątków wymagających dalszych dyskusji.

Dalej, idąc za listą motywów: o potrzebie wyprawy na most informuje bohaterkę (IV, 1 i dalsze) dziecko lub ptak, często ten sam z punktu II.1.a. Bohaterka z reguły pyta, czy posłaniec (dziecko, ptak) przybył z dobra czy złą wiadomością, bo chce się odpowiednio ubrać. Dalej następuje już wiele rozgałęzień motywu. Ważne w tej części piosenki jest zasianie wątpliwości w umyśle żony. Megas wskazuje przy okazji na element złego rozumienia (i/lub przekazania) wiadomości, przez co kobieta trafia na most szybciej niż było to intencją nadawcy (męża). Megas zwraca uwagę na niebywałą łagodność kobiety, na poddanie się woli męża, podobne do „owcy idącej na rzeź”. Istnieją rzadkie wersje, gdzie stosowana jest wobec żony przemoc, z reguły symboliczna, zwykle jednak kobieta idzie – mimo wahania i wątpliwości – na most bez zwlekania.

Megas znajduje też elementy w wersjach z wysp Dodekanezu oraz z południowych wybrzeży Morza Czarneu (z Pontu), które według niego pochodzą z innych piosenek. To również wymagałoby dalszej dyskusji: które z motywów w podobnej formie występują gdzie indziej? W scenie z pierścieniem (V) Megas odnajduje taką kontaminację, gdy w jednej z epirockich wersji znajduje wers „ja zejść, ja wejść, ja pierścień znaleźć”, przywołujący myśl o podobieństwie do historii o duchu w studni i pierścieniu w niej zgubionym. Megas sugeruje, że nie tylko wers, ale cały motyw pierścienia może pochodzić skądinąd. Wraca też do wątku niewinności żony, która (mimo wcześniej wyrażanych wątpliwości) bez wahania schodzi po pierścień; cechuje ją, jak pisze Megas, „naiwność i łatwowierność”. Jednocześnie jest to dla Megasa moment wątkowej kreatywności „ludowego poety”, który akurat w tym fragmencie może przedstawić gamę skonfliktowanych i wzajemnie sprzecznych uczuć bohaterów.

Zamurowanie (VI) pojawia się w 40% wersji, czyli w mniejszości wersji jest opisanie eksplicitnie! Dla Megasa będzie to stanowić ważny dowód na pochodzenie piosenki.

Los trzech siostr (VII), być może najdziwniejsza i obfitująca w najwięcej topograficznych szczegółów część piosenki, zawiera się z reguły zaledwie w dwu lub trzech wersach. Siostry budują z reguły również mosty – pierwsza przede wszystkim na Dunaju (18%), w Tirnawosie (w Macedonii lub zepsucie słowa Dunaj!) – 5% i Galatas, a więc Konstantynopol – 11%. Druga to z kolei Eufrat – 11%, Avlona – 4% i Misiri (w Egipcie?) – 5%. Rzadko siostry są ofiarami zakładzinowymi innych typów budowli niż most: kościoła lub klasztoru.

Kłątwa i jej ewentualne odwrócenie – bo nie zawsze do tego dochodzi (VIII) – występuje według Megas na tyle powszechnie, że musi należeć do pierwotnej wersji piosenki. Przy okazji Megas informuje, że piosenka śpiewana jest i tańczona zawsze *a capella* (!).

Wreszcie ostatnia opcjonalna część IX jest przez Megasa potraktowana wyjątkowo skrótowo. Zanim Megas przechodzi od podsumowań, odnosi się jeszcze do spotykanych na terenach greckich zamieszkałych przez Wołochów (*koutsovlachika*), a więc przed wszystkim wschodni Epir, którym przypisuje następujące różnice (wobec wersji greckich): majstrami jest trzech braci, którzy otrzymują do króla siedem lat na zabudowanie mostu, ofiarą – żona najmłodszego, która po zamuirowaniu błaga, by zostawiono na zewnątrz jej pierś, żeby niemowlę mogło ssać. Są to elementy pieśni występujących w kulturach na północ od Grecji, czy tam, gdzie mieszkają Wołosi.

W omówieniach brakuje odniesień do technik oralnych i ogólnie związków elementów piosenki z oralnością jej przekazu. Nie ma też rozbudowanych analiz narracyjnych, gdzie Megas mógłby pokazać (a raczej nie pokazuje) pomysłowość „ludowego poety”, w zwięzły sposób budującego napięcie i stosującego inne techniki narracyjne, na przykład strukturalne rymy (pomylenie wiadomości, przez co jest powtarzana dwukrotnie, w dwóch podobnych, choć znaczeniowo przeciwnych formach, odwrócenie klątw – z podobnym formalnym rezultatem).

Część IV (Megas, 1971a, ss. 130–138) rozprawy Megasa to wnioski płynące z analizy, wraz z próbą rekonstrukcji podstawowego kształtu piosenki, powodów dodawania elementów dodatkowych, regionalnych oraz hipotezami na temat rozprzestrzeniania się piosenki po świecie greckim. Megas zgodnie z zapowiedziami rekonstruuje wersję pierwotną piosenki, która składa się z następujących elementów (przywołuję listę w całości – oto, według Megasa, wszystkie niezbędne elementy piosenki, jej forma odarta do podstawowej):

1. Grupa majstrów ma za zadanie zbudować most.
2. To, co budują w dzień, zawala się w nocy.
3. Tajemniczy głos ogłasza potrzebę ofiary zakładzinowej, którą ma być żona pierwszego majstra (i nikt inny).
4. Majster wysła dziecko z wiadomością dla żony.
5. Ona przeczuwa intencję męża, karmi dziecko, żegna dom i sąsiadki.
6. [Zamurowywana,] lamentuje nad swoim losem i losem swoich dwóch sióstr.
7. Most zostaje obłożony klątwą.

W wersji podstawowej nie występują tak zdawałoby się ikoniczne sceny jak zamurowanie, scena z pierścieniami, rozmowa żony i męża podczas zamurowywania lub przed nim oraz odwrócenie klątwy. Wersja podstawowa występuje głównie w Grecji Środkowej, na Peloponezie i w Epirze, a ponieważ zawsze odnosi się do Arty, Megas upatruje pochodzenia piosenki w Epirze. Wersje pochodzące z bardziej odległych regionów mają więcej dodatkowych elementów oraz często zmieniają zawartość podstawowych (w tym na przykład nazwę mostu), co najlepiej widać w wariantach pontyjskich, wplatających w piosenkę elementy lokalnej „demonologii”. W Kapadocji pojawiają się radykalnie inne sposoby wyznaczania ofiary,

zmienia się liczba i charakter budowniczych, częściej występuje cynizm w ich rozważaniach. Podobnie na Cyprze, gdzie na przykład głosem jest głos archanioła, a same wersje czerpią często motywy z innych popularnych cypryjskich pieśni gminnych. Na Krecie nie pojawia się nazwa Arty, zaś – podobnie jak na Cyprze – kobieta jest w centrum absolutnej uwagi „ludowego poety”.

Kiedy Megas wyznaczył już geograficzny początek piosenki, wskazuje, że te obszary (Epir, Grecja Środkowa, czyli Etolia, Fokida i Beocja) oraz Peloponez stanowiły jedność w sensie kulturowym przed pierwszym upadkiem Cesarstwa Bizantyńskiego, a więc przed 1204 rokiem. Dlatego datuje powstanie piosenki na nie później niż XI wiek. Stąd też cieszą go wnioski o prymacie greckiej wersji, jakie formułują w swych studiach Michaił Arnaudow (1920) oraz Giuseppe Cocchiara (1950).

Cześć V (Megas, 1971a, ss. 142–190) to omówienie wybranych ustaleń bibliograficznych. Megas rozpoczyna od prac Nikolaosa Politisa („ojca” greckiego etnografii). Potem raczej chronologicznie, obszerniej bądź syntetycznie zostają przedstawione ustalenia takich autorów jak: Samuel Baud-Bovy, Lajos Vargyas, Karl Dieterich, Lazare Saineau, Michaił Arnaudow, Giuseppe Cocchiara, Petru Caraman, Svetislav Stefanović, Dīmītrīs Chatzīs (grecki pisarz przebywający na powojennej emigracji na Węgrzech), Mihai Pop, Ion Talos. Cała część ma charakter porównawczy, odwołujący się do ustaleń głównie węgierskich, rumuńskich i częściowo bułgarskich. Zdziwiałoby, że prócz Politisa i Chadzisa (piszącego po węgiersku), Megas nie odnosi się do ustaleń badaczy greckich, prócz może krótkiej wzmianki na samym początku o Spirydonie Kyriakidosie, który zaprezentował kuriozalną koncepcję o proveniencji piosenki z Kapadocji (1913 rok). Motyw piosenki o moście w Arcie był rozpatrywany przez licznych badaczy, ale nie w centrum ich badań, które dotyczyły raczej samej ofiary zakładzinowej lub jej obecności w piosenkach innych obszarów kulturowych.

Megas dużo uwagi poświęca na omówienie badań i hipotezy Arnaudowa (Megas, 1971a, s. 145), który wykazał pierwszeństwo wersji greckiej i wskazał na kolejne stadia rozpowszechniania motywu u ludów bałkańskich, aż do Węgrów. Ale Megas wynotowuje i inne koncepcje, jak ta Petara Skoka, wedle którego piosenka wywodzi się od (wędrownych) Wołochów. Chwali Cocchiarę, który podobnie jak Arnaudow wskazuje na Grecję jako na źródło piosenki, ale pokazuje jej długowieczność, dowodząc tego przez mnogość wersji, popularność i żywotność motywu na tylu różnych obszarach kulturowych. Stefanović z kolei szuka Urform i Urstoff piosenki, wynajdując elementy podstawowe i wariantywne, co pozostaje w zgodzie z prezentowanymi wcześniej koncepcjami samego Megasa. Wśród wariantów elementów Skok wymienia:

1. Dwoje dzieci/bliźnięt jako ofiara zakładzinowa.
2. Majster ukrywa przed żoną jej los. Ona przynosi pracującym jedzenie i w niektórych wersjach zostaje „podmieniona” na siostrę majstra.
3. Zamurowywana kobieta kieruje do majstra lub jego ludzi błagania lub rzuca klątwy.
4. Ma małe dziecko i błaga, by w murze zostawić otwór, przez który będzie mogła dziecko uspokajać.
5. Po jej śmierci płynie mleko, aby dziecko miało co jeść.
6. W miejscu, skąd kiedyś wypływało mleko, powstaje źródło/montowany jest kranik z cudowną wodą.

Najwięcej uwagi jednak – najpierw na zaprezentowanie koncepcji, a potem na jej odrzucenie Megas poświęca dwóm pracom Lajosa Vargyasa (1960 oraz 1967), który badał piosenki węgierskie i zestawiał je z rumuńskimi oraz bułgarskimi. Streszczenie Megasa zawiera między innymi spis głównych motywów piosenek węgierskich, różnicowania motywów węgierskich i bułgarskich, porównania wersji węgierskich i rumuńskich, wykazania wspólnoty wersji bułgarskich i greckich (Megas, 2014, ss. 164–166), której nie dzieli typ węgierski. We wnioskach Megas jeszcze raz potwierdza długie trwanie piosenki, jej greckość i odrzuca inne szkoły myślenia na ten temat, a zwłaszcza tę prezentowaną przez Vargyasa. Wywody zamykają czarno-białe zdjęcia mostów, o których śpiewa się w piosenkach – Arta, most Manolisa w Evrytanii, most w epirockiej Konitsy i most Powieszanej na Lesbos.

Część VI (Megas, 1971a, ss. 193–211) to przytoczenie wybranych tekstów źródłowych, po jednym z regionu. Studium zamyka krótka wzmianka o muzyce towarzyszącej wykonaniom piosenki oraz streszczenie po niemiecku (zapowiadające pełną niemieckojęzyczną wersję studium). Właśnie brak u Megasa rozważań o muzycznym aspekcie piosenki stanowi punkt startowy dla studium Euthymiou.

Warto w tym miejscu zauważyć, że jest możliwe/konieczne rozszerzenie zebranych przez Megasa danych o nowe wizualizacje. Dzięki temu można by się pokusić o przeprowadzenie korelacji „poziomych”, wskazujących na to, czy istnieje zbieżność nie tylko w obrębie wyróżnionego podmotywu (majster nazywa się raczej Giörgos niż Manolīs), ale czy wersje charakteryzuje podobieństwo w wielu podmotywach naraz – czyli jeśli majster to Giörgos, to np. starsza siostra buduje most na Dunaju (a nie na Eufracie). Megas ograniczył się tylko do jednego prostego narzędzia statystycznego, mianowicie podliczył procentowo częstotliwość danej wersji podmotywu tylko w jego obrębie. Z jego danymi i ze współczesnymi możliwościami da się – w łatwy sposób – zrobić więcej.

Praca Marii Alexandropoulou

Praca dyplomowa Marii Alexandropoulou, obroniona w 1995 roku, znajduje się w archiwum Wydziału Muzykologii Uniwersytetu Arystotelesa w Salonikach. Tekst ma formę maszynopisu. Autorka przybliżyła zagadnienie wariantywności *Mostu w Arcie* poprzez szczegółową analizę treści i muzyki ośmiu nagranych wersji piosenki. Analiza treściowa opiera się na ustaleniach Megasa. Alexandropoulou już na samym początku poszukuje tych elementów w każdej z piosenek, które układają się w schemat treściowy (Alexandropoulou, 1995, ss. 1–2). Warto, dla kontrastu, zestawzić ustalenia młodej badaczki z tym, czego w tym zakresie dokonał jej wielki poprzednik. Myślenie idzie tym samym torem: piosenkę trzeba „rozwiązać”.

Zestawienie elementów strukturalnych przybiera taką formę:

Rozkaz króla, by zbudowano most
Liczba majstrów i ich czeladników
Imię pierwszego majstra i jego żony
Rodzaj budowli i jej nazwa
Nocne niszczenie obiektu
Ogłoszenie konieczności ofiary
Polecenie (κάλεσμα / *kalesma*) do żony majstra, by przyszła na miejsce budowy mostu
Sposób, w jaki zostaje przekazane polecenie
Co zawiera polecenie – wiadomość majstra do żony
Jak reaguje żona na wiadomość, a jak posłaniec
Przygotowania żony majstra, która jest posłuszna poleceniu
Rozmowa małżonków o pierścieniu – pretekście służącym do dopełnienia zamurowania
Przywitanie męża i jego współpracowników
Pytanie żony, o to, dlaczego mąż jest smutny i dialog będący skutkiem pytania
Robotnicy spuszczaają żonę do środka budowli, ale nie znajduje ona pierścień
Prośba żony, by ją wyciągnąć, ponieważ poszukiwania są bezowocne, rozmowa z mężem i jego odmowa wydobywania jej z wnętrza budowli
Płacz, lament (μοιρολόι / *moiroloi*) i klątwa żony
Kłątwa
Żona cofa klątwę (Alexandropoulou 1995, s. 1; tłum. PK)

Schemat, poza dwoma punktami, układa się w spójną narrację, niezaburzoną wariantywnością. Nie w każdej piosence każdy punkt jest wypełniony odpowiednią treścią. Na przykład punkt pierwszy, o rozkazie władcy, znajduje się tylko w jednym wariantcie. Z drugiej strony niewiele elementów w schemacie jest spełnionych przez wszystkie osiem wersji – jednym z punktów jest fakt zniszczenia mostu w nocy. Jednak, gdy Alexandropoulou komentuje poszczególne punkty, często sięga po warianty spoza przyjętego korpusu. Znajduje zaledwie dwa imiona żony (Aretī i Vdokia, czyli Eudokia), ale wskazuje, że w innych częściach Grecji i Cypru pojawiają się również Leniō (Elenī), Marō, Maroudia, Maroulou (odmiany imienia Maria) i tak dalej. W przypadku imienia komentuje spór wokół imienia Manolīs, które co prawda nie pojawia się w jej wariantach, ale jest omawiane w kontekście bałkańskim przez Megasa. Przy komentowaniu nazwy mostu poddaje refleksji wersję Most Tricha, wskazując na

to, że jednym z wytłumaczeń jest nie tyle miejsce budowy, co jego kształt (delikatność) lub trudność, z jaką przyszło się budowniczym mierzyć.

Element fantastyczny, głoszący potrzebę ofiary jest reguły mówiącym ptakiem albo – w jednym przypadku – duchem rzeki. Z kolei wiadomość żonie zanoszą dziecko lub – znowu – ptak. Żona pyta się – czasem – o strój, jaki powinna przywdziać, a potem, nie dokończywszy prac domowych, bez przygotowań udaje się na most. Dalej Alexandropoulou pisze znaczące słowa:

Ważnym elementem, który należy podkreślić, jest odwaga, jaką okazuje kobieta w przypadkach, kiedy to sam pierwszy majster przychodzi, by jej oznajmić jej nadchodzący okrutny los. Wtedy ona, dobrowolnie, bez żadnego oporu, przygotowuje się i idzie na miejsce ofiary, ale przedtem prosi o nieco czasu, by zadbać po raz ostatni o swoje małe dzieci i by pożegnać sąsiadki (Alexandropoulou, 1995, s. 14; tłum. PK).

Alexandropoulou przytacza rzadki dialog między zamurowywaną kobietą a mężem. Ona chce być wyciągnięta, on się nie zgadza; ona wytacza argumenty (dziecko do karmienia, chleb do wyjęcia z pieca), on je zbywa. Następuje lament i opowieść o trzech siostrach, z których każda wzmacnia fundament pewnego mostu. W jednej z wersji pierwsza zginęła od miecza, druga od noża – a trzecią zamurują w moście. Częściej jednak pojawiają się nazwy innych mostów lub innych lokalizacji. W wersjach Alexandropoulou są to Dunaj i Eufrat, ale wspomina ona jeszcze między innymi o Galacie, Wenecji, Frangia (kraju Franków, czyli kraju gdzieś na zachodzie), Rufo, Molai (w Lakonii), Kopano, Agia Lavra (w Achai), Karpenisi (w górach Pindos), Aldżeri (w Algierii?), Misiri (w Egipcie?), Biligradi (Belgradzie?) i innych. Wspomina też o innych typach budowli – o kościele, klasztorze, studni i meczecie. Wreszcie motyw samej klątwy i jej odwrócenia są w studium Aleksandropoulou mało wariantywne. Konkluzją piosenki bywa zwrot do męża o opiekę nad dzieckiem, pożegnanie sąsiadek, o zapalenie świecy za jej duszę, zwrot do przyrody – do ptaków i roślin, by zabrały jej piękność, ale i gorycz, którą czuje, aby nie otrzymała ich inna kobieta o podobnym losie.

W części interpretacyjnej Alexandropoulou pisze: „Ludzki przesąd [o konieczności ofiary] dominował w czasach barbarzyństwa i braku wykształcenia, ale występuje i dzisiaj wśród niecywilizowanych społeczności (*απολίτιστες κοινότητες* / *apolitistes koinōnies*, 1995, s. 20; tłum. PK).” Wspomina o „łagodniejszej” formie obyczaju, wciąż obecnym na greckiej wsi, zabijania i zamurowywania w murach budowanego domu koguta. Jeśli zaś chodzi o samą piosenkę, za Megasem upatruje jej pochodzenia z Arty, w czasach Bizancjum lub wczesnego panowania osmańskiego, co wspiera lekturą Anastasiosa Orlandosa (Orlandos, 1936, ss. 195–196).

Autorka następnie przechodzi do drugiej z zasadniczych części pracy – analizy samych nagrań. Pod względem metrycznym pieśni są identyczne – metrum jambiczne, w piętnastosylabowych wersach, ze średniówką po ósmej sylabie. Jest to, jak przyznaje, najczęstsza forma greckiej piosenki ludowej. Nagrania powstały między 1963 a 1992 rokiem i pochodzą z sześciu regionów: Eurytanii, Etoloakarnanii, Krety, z okolic miasta Drama w Macedonii (ale śpiewają uchodźcy ze Wschodniej Tracji), wreszcie z okolic miasta Serres w Macedonii. Najnowsze nagranie wykonała sama autorka.

Co do pierwszych dwóch, autorka ma też informacje dotyczące tańców towarzyszących piosence: są to tańce zbliżone krokiem do *tsamikosa*, jednego z najpopularniejszych – i najprostszych – ludowych kroków z Peloponezu, sama zaś piosenka śpiewana jest bez akompaniamentu instrumentów. W taki sposób tańczy się do *Mostu w Arcie*, ale i do innej ballady, tej *O Martwym Bracie*. Autorka ma dwa nagrania z tej samej miejscowości, pierwsze z 1966 roku i swoje, z 1992 roku. Nie stwierdziła wielkich zmian w słowach ani melodii piosenki, ale wskazuje na inny, ciekawy element strukturalny. Wiele wersów przerywanych jest oddzielnymi wstawkami, tak zwanymi *τσάκισμα* (*tsakisma*), słowo, które można przetłumaczyć dosłownie z języka tureckiego (*çakı*, onomatopeiczne) jako 'uderzenie' czy 'złamanie'. Są to wtrącenia, nie zawsze zgodne treściowo z tekstem (przykładowo: *μάτια-ματάκια* / *matia-matakia*, czyli 'oczy, oczęta'), które niejako przerywają wers i potem dopiero następuje jego kolejne, tym razem pełne odśpiewanie (Alexandropoulou, 1995, ss. 24, 29–30). Podobne bogate wtrącenia typu *tsakisma* występują w ostatnim, ósmym tekście (zebranym w 1963 roku w miejscowości Serres) – autorka wskazuje na cztery pojawiające się wymiennie, ale w tym wypadku stanowią części głównego tekstu, powtarzane na początku wersów. *Tsakisma* wydaje się ciekawym zabiegiem konstrukcyjnym, pozwalającym na wspólne śpiewanie nawet tym, którzy dobrze nie pamiętali tekstu. Wzmacnia też koncepcję o prokrastynacji w piosence ludowej.

Praca doktorska Lambrosa Euthymiou

Praca doktorska Lambrosa Euthymiou nosi tytuł *Ο κύκλος τραγουδιών Της Άρτας το γεφύρι. Θεματικός και συστηματικός κατάλογος. Καταγραφές και παραλλαγές* [Cykl pieśni „Most w Arcie”. Katalog tematyczny i systematyczny. Zapisy i wersje] i obroniona została w Salonikach w 2014 roku na Wydziale Muzykologii (Katedra Etnomuzykologii Uniwersytetu Arystotelesa). Promotorem był profesor Ioannīs Kaimakīs. Dwutomowa praca składa się w większości z materiałów źródłowych – w pierwszym tomie, w najobszerniejszym VII rozdziale

znalazły się wszystkie wersje melodyczne piosenki, uszeregowane najpierw według 14 typów, a potem – ponownie – według podziału geograficznego. Drugi tom zawiera wyłącznie materiały źródłowe – teksty piosenki: 112 wersji podzielonych identycznie jak w pierwszym tomie, przy czym wiele ma zaledwie dwa-cztery wersy: autora nie interesował tekst, ani sens piosenki, ale melodia, która – jako że była powtarzalna, realizowała się już w obrębie pierwszych kilku wersów. Z pracy Euthymiou wynika ogólna konstatacja, że w badaniach nad piosenką *Most w Arcie* przestały pojawiać się pytania o genezę, strukturę i wędrówkę motywu, bo te kwestie ekstensywnie opracował Megas, ale badania takie uzupełniają na zasadzie przypisów i dopisków dorobek Megasa oraz, nieśmiało, szukają pól, na których *Most w Arcie* rezonuje z bieżącymi kwestiami kulturowymi i społecznymi, wskazując obszary, gdzie piosenka może stanowić dla nich punkt odniesienia. Euthymiou w I tomie (Euthymiou, 2014, s. 31–33) zajmuje się co prawda dywagacjami na temat pochodzenia oryginalnej wersji piosenki, cytując głównie domysły Megasa, a także – kuriozalną jego zdaniem – koncepcję, że oryginalnymi twórcami piosenki są Wołosi: budowniczości mostów (Euthymiou, 2014, s. 32). Autor symptomatycznie szybko porzuca ten wątek, przyjmując, że nie da się na pytanie o pochodzenie odpowiedzieć jednoznacznie lub chociaż z dużą dozą prawdopodobieństwa.

Euthymiou zastanawia się nad miejscem *Mostu w Arcie* w greckiej tradycji etnograficznej (Euthymiou, 2014, ss. 61–63) – zarysowuje historię sporu o to, czy jest to kapadocka pieśń akrytycka (Stilpōn Kyriakidīs), czy ballada (Politīs) – *paralogī*. Ballada to kategoria zaproponowana właśnie przez Politīsa, wzorowana zapewne na kategorii Fauriela *chanson romanesque*. Autor wspomina próby powiązania pieśni z tradycją starożytną i bizantyńską (Euthymiou, 2014, s. 78) – oraz konkurencyjne wobec nich koncepcje, że pieśń jest wynalazkiem nowożytnym lub zapożyczeniem. Zestawia pomysł Giōrgosa Iōannou, który wiąże elementy fabuły *Mostu* z *Ifigenią w Aulidzie* Eurypidesa z Claudem Faurielem i kolejnymi filhelleńskimi zbieraczami wypatrującymi w *Moście w Arcie* oryginalnego tworu „ludowego poety”. Euthymiou wskazuje, że tekst piosenki zadziwiająco szybko trafia do kanonu edukacji, bo już w 1913 roku. Często – według Euthymiou – korzysta się z niej w podręcznikach, do dzisiaj z wersji przygotowanej przez Politīsa i wydanej właśnie w 1913 roku, przy czym sam Politīs przyznawał się do tego, że dokonywał w tekstach estetycznych poprawek (Euthymiou, 2014, s. 93). Euthymiou ubolewa zatem nad tym, że być może wersja najbardziej rozpowszechniona przez kanon szkolny jest wersją sztuczną.

Najwięcej nowych informacji – prócz oczywiście analizy wersji melodycznych – Euthymiou dostarcza w krótkim rozdziale (Euthymiou, 2014, ss. 367–374) dotyczącym okoliczności wykonywań muzycznych *Mostu w Arcie*. Nie wspomina tu co prawda ani o

instrumentach stosowanych do odgrywania melodii¹⁷, ani o wersjach *a capella*, ale wskazuje na okoliczności funkcjonowania piosenki w społecznościach: przykłady z kilku świąt, kiedy piosenkę się tańczy – dni po Wielkanocy, odpust św. Paraskewy (26 lipca) czy święto Objawienia (Theofania, 6 grudnia) – kończące dwanaście dni Bożego Narodzenia (*Δωδεκαήμερον* / *Dōdekaīmeron*). W karnawale za to *Most w Arcie* jest o dziwo pieśnią „stołową” lub „biesiadną” (*της τάβλας* / *tīs tavlas*), czyli słuchaną przez biesiadujących słuchaczy. W macedońskich wsiach tańczy się ją w formie *ζωναράδικος* / *zōnaradikos*, czyli korowodowego tańca znanego głównie w Tracji, w którym tancerze trzymają się za pasy (*ζωνάρι* / *zōnari* – to właśnie pas). W Epirze z kolei wykonuje się korowodowy taniec o skomplikowanych grupowych figurach i polegający na wielokrotnym przeplataniu korowodu. W tej wersji w centrum półkola stawia się majstra (zwykle po prostu mężczyznę wykonującego zawód budowniczego). W niektórych wersjach tańczą tylko kobiety, w innych korowód mężczyzn i kobiet (najpierw mężczyźni wedle wieku, potem tak samo ustawione kobiety). Takie ustalenia Euthymiou – zebrane niestety po kontakcie z zaledwie kilkoma rozmówcami – wskazują na wspominaną już uniwersalność piosenki, tańczonej o różnych porach roku w różny sposób.

Autor w jednym tylko miejscu krytykuje Megasa: za pominięcie istnienia zjawiska zwanego *tsakisma* (τσακίσμα) – omawianych wyżej powtórek, które dyktowane były potrzebami rytmu melodii (Euthymiou, 2014, s. 115). Jest to zabieg stosowany do dzisiaj, na przykład w przypadku pieśni karnawałowych. Tym samym Euthymiou i Alexdropoulou potwierdzili moje przypuszczenie, wskazując na pominięte przez Megasa *tsiakismata*: piosenka *Most w Arcie* została zaprojektowana tak, by trwać jak najdłużej. Stąd biorą się zarówno powtórzenia – mające charakter również rytmizujący oraz inkluzyjny, bo włączają w śpiew uczestników nieznających tekstu. Taniec może trwać dowolnie długo – sędzę, że jedną piosenkę można było tańczyć nawet kilkanaście minut, gdyż nie było to przeznaczone dla publiczności, która nudziłaby się brakiem odmiany. Taniec zwykle miał proste, niemęczące kroki, pozwalające uczestniczyć w korowodzie przez dowolny czas. Istotne jest czoło korowodu, gdzie pierwszy tancerz – *prōtohoreutīs* dyktuje tempo oraz – opcjonalnie wykonuje dodatkowe, trudniejsze figury. Funkcja pierwszego tancerza jest zmienna: co kilka minut zostaje zastąpiony przez kolejnego tancerza, on sam idzie na koniec korowodu. Jest to miejsce honorowe, gdzie

¹⁷ Chociaż w innym miejscu (s. 162) Euthymiou wspomina o pojawiających się czasem instrumentach odgrywających piosenkę: skrzypcach, gitarze i laucie (gr. *λαούτο*, instrument strunowy podobny do arabskiego *oud*).

można pokazać swoje umiejętności i poczucie rytmu, chociaż sam taniec w greckiej tradycji nie jest polem rywalizacji. Dłuższy taniec pozwala na liczniejsze zmiany czoła korowodu.

Długość tańca ma jeszcze inną cechę: otóż jest to czas, jeden z niewielu, gdy cała społeczność może się zobaczyć. Młode dziewczyny mogą bez uszczerbku dla przyzwoitości zobaczyć gotowych do żeniaczki kawalerów, którzy z kolei uważnie obserwują dziewczęta. Będzie to potem materiał do rozmowy ze swatką. Co prawda w korowodzie osoby sobie obce nie tańczyły koło siebie (zwykle było się otoczonym przez rodzinę), ale sam kształt tańca, istnienie korowodu oraz tymczasowa publiczność wystarczały do tego, by dowiedzieć się, kto jest kim. Taniec nie był sam w sobie antagonistyczny, ale mógł stanowić pomoc w określeniu hierarchii społecznej. Był to zatem rytuał na tyle istotny, że pośpiech w kończeniu piosenki był zupełnie niewskazany.

Poza tym wiejska tradycja kulturowa wiąże się z niedoborem: istniała skończona, a jednocześnie niewielka liczba opowieści fabularnych, przekazywanych na przykład w piosenkach, więc ich słuchanie i przeżywanie było tym większą przyjemnością. A zapewne jeszcze większą było odnajdywanie w nich nowych motywów i wariacji: i stąd być może płynie pierwotny impuls do kolekcjonowania tak wielu wersji.

Studium Kōnstantinosa Nigdelīsa

Książka Kōnstantinosa Nigdelīsa, wydana przez klasztor Neapolī-Stavroupolī w Salonikach oraz przez Muzeum Greckiego Uchodźstwa w Salonikach w 2019 roku próbuje podjąć temat piosenki *Most w Arcie* z innej perspektywy. Podtytuł pracy *Globalny archetyp* wskazuje na ambicję umieszczenia piosenki nie tylko w bałkańskim, ale w daleko szerszym kontekście. Autor, założyciel wspomnianego Muzeum i nauczyciel historii w liceum, próbuje umieścić ofiarę zakładzinową z piosenki w szerszym kontekście literackim, wskazując na inne znane (ale nieliczne przytoczone) utwory z motywem ofiary, zarówno wśród dzieł światowych, jak i greckich. W ostatnim przypadku wspomina „Ofiarę Abrahama” w ujęciu biblijnym, ale też wskazuje na dramat kreteński pod takim tytułem z XVII wieku, autorstwa prawdopodobnie Vintsenzosa Kornanosa. Najwięcej przykładów czerpie jednak ze źródeł starożytnych, w tym z *Wędrówek po Helladzie* geografa Pauzanasza, który opisał liczne obiekty w Grecji (wraz z historiami i opowieściami ich dotyczącymi) w II w n.e. Przechodzi następnie do zacytowania całych wariantów *Mostu w Arcie* w dość egzotycznych, krańcowych, dialektalnych odmianach, jak kapadocka, cypryjska, tracka, pontyjska i pomacka – oraz jednej z Grecji Środkowej. Trzy z nich wspominają inne mosty – Tricha, Spercheiosu (rzeka w Grecji Środkowej), Pavlosa

(czyli Pawła), ale przez autora zaznaczone zostaje, że chodzi o wersję *Mostu w Arcie*. Dodatkowo teksty w dialekcie odległym od nowogreckiego zostały przełożone w translacji wewnątrzjęzykowej na standardowy *demotyk* (tj. grecki ludowy język mówiony). Autor przechodzi następnie do części interpretacyjnej, którą zaczyna następującymi słowami:

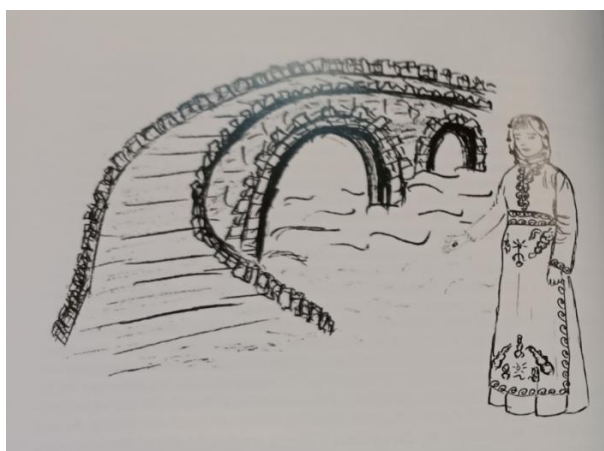
Najwyższa ofiara najlepszej, najpiękniejszej, najcenniejszej istoty dla korzyści szerszej społeczności... Do słowa „ofiara” dodany został przypis treści: Konieczność poświęcenia osobistego szczęścia dla korzyści ogółu społeczeństwa (Nigdelīs, 2019, s. 29; tłum. PK).

W harmonii z tym twierdzeniem przebiega cały dalszy wywód. Autor podąża podobnym szlakiem jak wcześniej Alexandropoulou, szkicując strukturę zebranych i wybranych wariacji piosenki i wskazując na fragmenty odpowiadające danej jednostce treściowej. Wyróżnia następujące po sobie elementy: budowniczy mostu, czas budowy, obiekt ofiary, przekazujący rozkaz (albo *deus ex machina*, który proponuje nieoczekiwane rozwiązanie), posłaniec wiadomości, treść wiadomości, pomyłka posłańca, przybycie ofiary na miejsce kaźni (*μαρτυρίο* / *martyrio*), zagubiony pierścień, rozpacz z powodu porzucenia i nadchodzącej śmierci, klątwa i jej odwrócenie oraz scena samej śmierci (Nigdelīs, 2019, ss. 33–48). Autor przechodzi do charakterystyki postaci legendy, czyli żony i samego majstra (Nigdelīs, 2019, ss. 49–52). Następnie podsumowuje publikację krótkim rozdziałem *Luźne myśli*, w którym próbuje odczytać inaczej archetyp: wskazuje na odwagę samej ofiary, która przeczuwa swój los, ale i na odwagę samego majstra, który, zdecydowawszy się na swoją wersję poświęcenia, pierwszy rzuca kamień i niejako dopełnia ofiary. W takim rozumieniu finał opowieści nie jest gorzki, ale jest triumfem zaangażowanych wen bohaterów: oboje poświęcają się – jak wcześniej wyrażał to autor – dla korzyści ogółu.

Należy zaznaczyć, że Nigdelīs nie korzysta, to jest nigdzie nie odwołuje się do żadnych wcześniejszych studiów, a w bibliografii podaje tylko kilka zbiorów piosenek ludowych, z których pochodzą przytaczane przez niego wersje. Publikacja jest bogato zdobiona przez Vasilikī Dina, na rysunkach (przykłady poniżej) pojawia się zawsze element kamiennego mostu i z reguły młodej kobiety w ludowym stroju.

Cztery studia, najobszerniejsze greckie teksty o balladzie *Most w Arcie* poświęcają większość uwagi analizie jej wariantowości; autorów interesuje przede wszystkim skuteczne rozczłonkowanie tekstów (i melodii), a następnie zbudowanie ogólnego modelu obejmującego jak najwięcej wersji. Dodatkowo Megasa zajmują uwarunkowania historyczne – pytanie o

proweniencję piosenki, na które do końca nie odpowiada. Kwestie interpretacyjne, oprócz kuriozalnego wywodu Nigdelīsa o „światowym archetypie”, właściwie się nie pojawiają.



Il. 5a i 5b. Przykładowe rysunki autorstwa Vasilikī Dina z pracy Kōnstantinos Nigdelīsa. Źródło: Νίγδελης, Κ. Μ. (2019). *Προσεγγίσεις. Το γεφύρι της Αδανας, της Άρτας, της Τρίχας. Το παγκόσμιο αρχέτυπο*. Μουσείο Προσφυγικού Ελληνισμού s. 10 i 20.

Interpretacja Aristeidīsa Schismenosa

W swojej obszernej monografii mostu Schismenos również podejmuje się własnej interpretacji pieśni (Schismenos, 2000, ss. 147–178). Zaczyna od przytoczenia – niesprecyzowanego regionalnie! – wariantu, a potem omawia jego treść. Skupia się na głównych motywach i podstawowym znaczeniu, sprowadzającym się do ofiary dla dobra społeczności. Wyróżnia poszczególne elementy piosenki, które omawia i analizuje: ofiarę ludzką, niewłaściwe przekazanie (przez ptaka) wiadomości od majstra, usprawiedliwioną klątwę, „psychologiczne wyjaśnienie odwrócenia klątwy” oraz pominięcie drastycznych szczegółów. To ciekawy zestaw problemów. Najwięcej miejsca poświęca paralelizmowi wydarzeń: pod tym enigmatycznym określeniem kryje się próba powiązania legendy z tekstami starożytnymi.

Inspiracji szuka w micie o Achillesie, o Antygonie i przede wszystkim o Ifigenii. Jednak argumentowanie jest kuriozalne, na przykład Schismenos podaje zwyczajową liczbę majstrów (45) i uczniów (60), w sumie 105 osób, co porównuje z danymi z Tukidydesa, dotyczącymi statków zgromadzonych w Aulidzie przed kampanią trojańską, co z kolejny zestawia z wymiarami mostu. Momentami jego argumentacja jest wątpliwa, albo też niezrozumiale ezoteryczna.

Inne opracowania

O samej piosence napisano stosunkowo niewiele artykułów naukowych poza Grecją, ale z drugiej strony temat mostu w Arcie zwrócił uwagę kilku znanych badaczy. W tomie pod redakcją Alana Dundesa, poświęconym motywowi zamurowanej kobiety, Grecję reprezentuje tekst Rodericka Beatona (1996). Autor, w dużej mierze relacjonujący ustalenia Megasa, uwypukla jeden mocny motyw interpretacyjny – chtoniczny. Wskazuje na trzy elementy umożliwiające takie odczytanie: istnienie wersji legendy opowiadającej o Moście z Włosów (*της Τρίχας το γεφύρι*), będącym nie tylko w greckich powiastkach ludowych łącznikiem między światem żywych a zmarłych. Kolejne zetknięcie z innym światem następuje podczas zejścia żony do filaru, gdzie – w niektórych wersjach – znajduje ona kości, węże lub nawet elementy rekwizytorium sugerujące obecność jaszczura bądź smoka: wszystkie one wskazują na zaświaty. Wreszcie sam koniec legendy, klątwa i jej odwrócenie są konieczne, jeśli most symbolizuje przejście dusz: musi być ono udane i bezpiecznie, stąd klątwa zostaje zneutralizowana dzięki siostrzanej miłości do brata.

W historycznym, bo pierwszym numerze ważnego nowogrecystycznego czasopisma „Journal of Modern Greek Studies” Ruth Mandel (1983) skupia się na rolach płciowych w legendzie i na rozkładzie władzy. Niemniej, niejako przy okazji, tworzy swoisty katalog możliwych interpretacji legendy, bez szczególnego rozwijania żadnego z przytaczanych wątków. Głównym pojęciem, jakiego używa w analizie jest liminalność: odczytuje legendę przez serię opozycji. Wskazuje na liczne momenty, gdy zestawia się opozycje: w kolorach (złoto ozdób odświętnego stroju a czerń stroju żałobnego), w pomyłkach i zestawieniach przeciwnych znaczeń, wreszcie w odwróceniu klątwy. Najważniejszą opozycją jest swój – obcy, a żona pierwszego majstra jest obiektem doświadczającym przejścia, co ujawnia się w radzie nadprzyrodzonego głosu (ptaka), który wskazuje możliwą ofiarę. Ponadto stanowi też ona łącznik – bądź granicę – między kulturą a naturą: między technologią murarzy ujarzmiających rzekę, a przyrodą reprezentowaną przez żywioł wody i elementy nadrealne.

Kobieta, żona majstra jest w mediatorem, a jej ofiara zaprowadza zgodę między skłóconymi sferami (Mandel 1983, 179–181).

Walter Puchner, etnograf i bałkanista, na przykładzie trzech ballad (o moście, o martwym bracie i o powracającym mężu) kreśli ściśle związki niektórych z uważanych za Ur-greckie opowieści z całym spektrum bałkańskich legend o dużym stopniu fabularnego pokrewieństwa (Puchner, 2016, szcz. 70). W przypadku mostu w Arcie w greckiej wersji Puchner korzysta głównie z ustaleń Megasa i wskazuje, że jądrem podobieństw jest dobrowolność ofiary oraz połączone z nią odwrócenie klątwy. Inne elementy mogą się znacząco różnić. W podobnym tonie – pisząc o legendzie o moście jako pan-bałkańskim dziedzictwie – wypowiada się Artemis Leontis (1999). Z kolei Margaret Alexiou w obszernym studium poświęconym obecności mitu w nowogreckiej kulturze korzysta z przykładu *Mostu w Arcie* do zilustrowania kilku tez (Alexiou, 2002, ss. 162, 182, 184–185 i 189–193). Wskazuje na jej bałkańskość piosenki, jej oderwanie od regionu, a nawet od konkretnej okazji w roku, co sprawia, że może służyć jako tło muzyczne różnych rytuałów, na przykład weselnych. Badaczka zastanawia się nad kontrastem między smutną treścią piosenki a jej wesołą melodią i skocznymi krokami zwykle jej towarzyszącymi. Wreszcie przytacza jedną z wersji piosenki w całości, by pochylić się nad motywem życia po śmierci. Odrzuca chtoniczne pomysły Beatona, uznając je za złudnie proste¹⁸, i zmierza w kierunku traktowania poświęcenia żony jako triumfu nad śmiercią, jako symbolu odrodzenia, zbieżnego z metaforą Wielkanocy. Stąd piosenkę śpiewa się wtedy lub przy okazji święta Łazarza.

Zanim przejdę do omówienia nowożytnej i współczesnej recepcji utworu – polegającej na serii jego twórczych odczytów – pozostaje uwaga o często pomijanym, a być może najbardziej imponującym elemencie: końcowej klątwie i jej odwróceniu. Anna Engelking w monografii poświęconej okolicznościom i semantyce klątwy zarysowuje wyraźnie strukturę wypowiedzi zaklinającej oraz aktorów takiego aktu, a następnie wskazuje na różne scenariusze jej odczyniania (Engelking, 2010, ss. 225–237, 280 i nast.), jednak klątwa w omawianej piosence wymyka się schematom. Przede wszystkim jest złożona – oprócz deklaracji zawiera poetyckie metafory: to rozbudowanie jest artystyczne, ponieważ – zapewne – stanowi część utworu literackiego, niemniej metafora wzmacnia wydźwięk samej klątwy. Po drugiej, nie ujawnia się siła wyższa, która klątwę ma zrealizować – nie ma mowy o karze boskiej czy o diable. Po trzecie, odwrócenie następuje praktycznie natychmiast – po uświadomieniu przez

¹⁸ Argumentem Alexiou jest wielość wersji i różne okoliczności śmierci żony, kiedy (wersja z Rodos) majster cieszy się na jej odejście, bo znajdzie młodszą partnerkę lub kiedy żona każe mężowi samodzielnie zjeść po pierścien i murarze uciekają się wobec niej do przemocy (jedna z wersji z Cypru) (Alexiou, 2002, ss. 190–191).

wmurowywaną żonę, że klątwa może dotknąć jej brata. Wtedy miłość siostrzana powoduje, że kobieta sama odczynia klątwę, przez co jednocześnie ratuje „swojego” człowieka i dopełnia ofiary, ponieważ zapewnia trwałość mostowi. Dodatkowo pointa tej piosenki ma kolejny wymiar – oto most wciąż stoi, a anty-klątwa najwyraźniej wciąż działa. Przez to literatura przekracza fikcję i wkracza w świat materialny i naoczny.

Recepcja

Tak jak większość badaczy zajmujących się piosenką *Most w Arcie* kierowała swój wysiłek na analizę, tak – jak chciałbym pokazać to poniżej – większość twórców skupia się na jej rekonstrukcji. Być może jest tak dlatego, że Megas i jego naśladowcy oraz komentatorzy ujawnili taką mnogość potencjalnych dróg fabularnych, że istnieje niewielka potrzeba (choć, trzeba przyznać, istnieje) dopisywania i uzupełniania – raczej niż odwracania – całej historii.

Ponadto w przypadku mostu w Arcie mamy do czynienia z zespoleniem legendy z istniejącym obiektem, a jednak w działaniach turystycznych, jak się wydaje, legendarny aspekt jest wyciszany. W najlepszym razie stanowi jeden z wielu równorzędnych aspektów narracji o moście, jak jego kształt, budulec, miejsce pośród innych kamiennych mostów w Epirze i w całej Grecji, związki konstrukcji ze starożytnością etc. Jeden z najbardziej komplementarnych tekstów turystycznych o Epirze, przewodnik Stefanosa Psymmenosa, wydany w znakomitej serii przewodników *Ανεξερεύνητη Ελλάδα* [Grecja niezbadana], otwiera opowieść o Arcie zdaniem zaczerpniętym z piosenki ludowej. Psymmenos pisze „Cały dzień go budowali, w nocy się zawałał – to wers znanej wszystkim piosenki ludowej, która opowiada o moście w Arcie, topograficznemu znakowi rozpoznawczemu tego przepięknego miasta.” (Psymmenos, 2007, s. 89; tłum. PK) I kilka zdań dalej: „Piosenka opowiada o trudach wznoszenia tego ambitnego w zamierzeniach konstrukcyjnych mostu i jest romantyczną wersją tej opowieści. Prawda jest jednak inna” (Psymmenos, 2007, s. 90; tłum. PK). Następuje rzadko pojawiająca się próba wytłumaczenia legendy poprzez jej racjonalizację. Psymmenos wspomina o tym, że mosty, drogi i inne publiczne konstrukcje budowane były przez wędrowne grupy murarzy (*kalfades*), którzy albo nie mieli rodzin, albo zostawiali rodziny na wiele miesięcy w odległych wioskach. Murarze wchodzili w tymczasowe związki z miejscowymi kobietami: wdowami albo takimi, których mężowie pracowali jako wędrowni handlarze czy marynarze i byli przez większą część roku nieobecni. Legenda mostu opowiada o sytuacji, w której główny majster wszedł w głębszy, romantyczny (?) związek z miejscową kobietą i celowo opóźniał budowę, by związek

trwał jak najdłużej. Los kobiety był okrutnym rozwiązaniem impasu, rozwiązaniem, które wymyślili i przeprowadzili inni murarze, by zakończyć prace, otrzymać zapłatę i przenieść się gdzie indziej. Psymmenos już nie wraca potem do legendy ani nie przytacza innych fragmentów z utworów ludowych, przechodzi zaś do znanej ze źródeł historycznych historii mostu, a następnie wkracza do miasta i opowiada po kolei o każdym z zabytków.

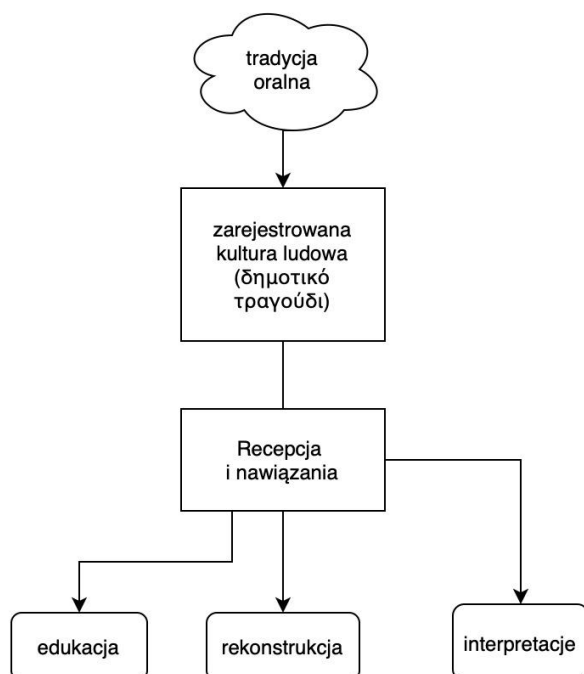
Najnowsze portale turystyczne, które pozwalają na komentowanie atrakcji i agregują opinie oraz oceny, pozostają w zgodzie z koncepcją Psymmena. Legenda z rzadka jest w ogóle wspominana: podróżnym wystarczy wzmianka z tablicy umieszczonej przy moście, która informuje, że obiekt jest znany „z powodu sławnej legendy o ofiarowaniu żony (*θυσιασμένης γυναίκας* / *thysiasmenīs gynaikas*) pierwszego majstra”. Jeśli już wyrażone zostanie zdanie, zawiera skargi, że most jest na obrzeżu miasta, jego okolice nie posiadają dogodnej infrastruktury dla turystów, a muzeum przy moście jest albo zamknięte, albo część wystawy dotycząca mostu nie jest w ogóle informatywna¹⁹ i składa się z kilkunastu raczej starych zdjęć i przytoczenia legendy. Instalacja, o której mowa, jest dość wiekowa i istotnie ma charakter niejako formalny. Jako że Muzeum Etnograficzne sąsiaduje z mostem, musi mu oraz jego legendzie oddać pewną sprawiedliwość. Recepcja legendy pozostaje zatem domeną uczniów, pisarzy, artystów i badaczy.

Dominująca narracja ludowa bierze swój początek w niedostępnej już tradycji oralnej, przekształconej w różnego rodzaju i różnej jakości zapis materiałów przez filologów, etnografów, amatorów zbieraczy. Na podstawie tego materiału, usystematyzowanego jeszcze w XIX wieku, powstawały utwory pochodne, które służyły od początku trzem celom – edukacji (piosenka wchodzi do kanonu szkolnego), rekonstrukcji (głównie w wykonaniach muzycznych) oraz interpretacji. W ostatnim przypadku zadziwia liczebność sztuk teatralnych, należących do dominującego na przełomie wieków nurtu literackiego – *īthografii* (*ηθογραφία*, od *ήθος* / *ithos* – obyczaj). Obok opisów przyrody, jej symbolicznych znaczeń w odniesieniu do życia ludzkiego (jak to było na przykład u Kōstasa Krystallīsa, pochodzącego zresztą z epirockiej wsi Syrrako w górach Tzoumerka, około 80 km na północ od Arty²⁰) pojawiała się refleksja na temat codzienności wiejskiego życia w uświadomionym kontekście urbanizacji. Pisarze sięgali często do wspomnień z dzieciństwa oraz do czynionych współcześnie obserwacji i tworzyli utwory idealizujące życie na wsi albo przeciwnie – przedstawiające trudy

¹⁹ Dane czerpię z opinii prezentowanych i zbieranych na portalach TripAdvisor ([strona TripAdvisor]) oraz Google Maps ([strona GoogleMaps]).

²⁰ Kōstas Krystallīs napisał wiersz o moście Manolisa, opowiadający historię w kilku punktach zbieżną z balladą o moście w Arcie.

wiejskiej egzystencji. Dramaty takie jak opowieść o losach ludzi budujących most w Arcie były wymarzoną inspiracją dla ithograficznych prób: bogata fabuła dostarczała idealnego budulca dla wielowątkowej adaptacji (Por. np. Mackridge, 1992, ss. 148–168; Vitti, 1991; Beaton, 1994, s. 72)²¹.



Il. 6. Tradycja ludowa wobec rodzajów recepcji. Autor: Przemysław Kordos.

Most w Arcie w edukacji

Współczesnym początkiem (a właściwie – w sensie chronologicznym – końcem) dyskusji o piosence w edukacji jest obecnie używany podręcznik do literatury nowogreckiej dla III klasy gimnazjum (Kagialīs, Ntounia & Mentī, b.d.), w którym przytoczony został tekst piosenki, opatrzone przypisami oraz pytaniami interpretacyjnymi. Pytania pomagają w analizie formy tekstu, ale wskazują na inny kontekst czytania utworu w szkole – nie jako opowieści o ofierze, czy jako elementu tradycji „budowlanej” itd., ale jako przykład konkretnego typu pieśni ludowej, tzw. ballad. Typ ten przez badaczy, ale i artystów uważany za być może najbardziej atrakcyjny, opisuje piosenki „fabularne”, oderwane od miejsc, historii i innych okoliczności, zawierające za to opowieści z praktycznie zawsze występującym elementem nadprzyrodzonym.

²¹ Małgorzata Borowska tłumaczy ithografię jako „literaturę obyczajową” (Borowska, 2013, s. 42).

Piosenka o wmurowanej w kanonach szkolnych

Piosenka *Most w Arcie* pojawia się w kanonie szkolnym w latach sześćdziesiątych XX wieku, przed nastaniem junty w Grecji, w czytankach dla 5. klasy gimnazjum (w systemie edukacji obowiązywało wtedy 6 klasy szkoły podstawowej i 6 klas gimnazjum), w dziale poświęconym piosence ludowej. Piosenka przedrukowywana jest w kolejnych wydaniach podręcznika, już podczas junty i po niej. Pojawia się jednokrotnie w podręczniku z połowy lat siedemdziesiątych dla szkoły podstawowej, potem, podczas kolejnej reformy zostaje usunięta z kanonu aż do czasów współczesnych.

W samym podręczniku dla uczniów piosenka przytaczana jest bez żadnego komentarza ani nawet bez zaznaczenia źródła czy wersji regionalnej samego tekstu. O wiele więcej informacji dostarcza podręcznik dla nauczycieli, zawierający obszerne instrukcje analityczne i króciutkie zalecenia interpretacyjne (*κυριαχική ιδέα* – dominujący pomysł), które sprowadzają się do zdania „τα μεγάλα έργα απαιτούν τις μεγάλες θυσίες” (wielkie dzieła żądają wielkich ofiar). Pozostała część omówienia składa się ze streszczeń utworu i obszernych uwag dotyczących formy wiersza oraz słownictwa w nim użytego (Kalamatianos i in., 1965, ss. 101–102; Stasinopoulos i in., 1975, ss. 114–115; Moraitīs 1965, ss. 101–104)²².

Piosenka *Most w Arcie* podczas szkolnej edukacji greckich dzieci pojawia się obecnie²³ jeden raz w podręczniku do obowiązkowego przedmiotu „Literatura” (*Λογοτεχνία* / Logotechnia) dla III klasy gimnazjum (Kagialīs, Ntounia & Mentī, b.d, ss. 12–14), czyli dla młodzieży w wieku 15–16 lat. Piosenka, wraz z krótkim komentarzem i ćwiczeniami została umieszczona w pierwszej sekcji podręcznika, poświęconej piosence ludowej (*δημοτικό τραγούδι* / *dīmotiko tragoudi*). Jest to ostatni z serii tekstów, przed nim zaś młodzież poznaje kołysankę oraz historyczną piosenkę „na wzięcie”, czyli na zdobycie przez Osmanów epirockiego miasteczka Parga (od Wenecjan w początkach XIX wieku). Nie są to w żadnym razie jedyne teksty tego gatunku w podręcznikach szkolnych – wprost przeciwnie. Piosenka ludowa jako szczególny gatunek literacki jest dobrze udokumentowana i rozpoznana, również w edukacji. W historii literatury greckiej stanowi pomost między literaturą okresu bizantyńskiego oraz pozostającym pod zachodnim wpływem Renesansem Kreteńskim (od XVI do połowy XVII wieku, do podboju wyspy przez Osmanów) a literaturą czasów nowożytnych,

²² Wersje cyfrowe wszystkich tych podręczników znajdują się w Ιστορική Συλλογή Σχολικών Εγχειριδίων (Historyczne Archiwum Podręczników Szkolnych) utrzymywanym przez Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (IEΠ, Instytut Polityki Edukacyjnej) na stronie Archiwum (IEP b.d.).

²³ Wszystkie obowiązujące podręczniki, a więc te, które wyznaczają bieżący kanon szkolny, dostępne są na ministerialnej stronie Cyfrowej Szkoły (Ψυφιακό Σχολείο): (Psyfiako b.d.). Materiały tam dostępne są dla mnie punktem wyjścia do rozważań o współczesnej obecności „Mostu w Arcie” w edukacji podstawowej i średniej.

przedpowstaniowych, aż do pierwszych dekadach XIX wieku (Vitti, 2015, ss. 156–159; Politīs, 1985, ss. 101–119).

Towarzysząca wszystkim gimnazjalnym podręcznikom *Historia literatury greckiej* (Athanasopoulos, Kokkinakī & Mpista, b.d., ss. 51–56) omawia w skrócie tak gatunek, jakim jest piosenka ludowa, jak i – jeszcze bardziej pobieżnie – historię jego badania. W tekście głównym podręcznika nie pojawiają się żadne tytuły, zaledwie typy (pieśni klefetyckie, miłosne, kołysanki itd.), ale w jednym z trzech ćwiczeń związanych z tekstem pojawia się wzmianka o *Moście w Arcie*. Tekst piosenki ma zostać wykorzystany do tego, by na jego przykładzie wskazać cechy charakterystyczne greckiej ballady. *Most w Arcie* jest zatem uznany tutaj za wzór gatunkowy. W takiej samej roli występuje i w głównym podręczniku dla trzecioklasistów: reprezentuje ballady. Nie odbiega to od tego, jak traktuje się *Most w Arcie* we współczesnych badaniach naukowych nad balladą (np. Ioannou, 2013).

Podręcznikowy tekst *Mostu w Arcie* został zaczerpnięty z jednej z najsławniejszych, ale i najstarszych greckich antologii piosenki ludowej: z wydanego w 1914 roku zbioru ułożonego przez Nikolaosa Politīsa (por. Megas, 1971). Została przez to wybrana najmniej kontrowersyjna wersja, pochodząca z wyspy Korfu i zawierająca – zgodnie z mapą wątków Giōrgosa Megasa – wszystkie najczęściej występujące elementy fabularne ballady. Przywoływany tekst jest dość obszerny; zawiera się w 46 jambicznych wersach w typowej wersji rytmicznej – nierymowanym piętnastozgłoskowcu. Wersję prezentowaną w podręczniku można streścić następująco: majstrów i czeladników jest odpowiednio czterdziestu pięciu i sześćdziesięciu; głos, który oznajmia konieczność ofiary, pochodzi od ptaka. Ptak wymienia listę potencjalnie niekorzystnych ofiar: sierotę, przechodnia, wskazuje zaś na żonę pierwszego majstra. Ma ona – według ptaka – pospieszyć się i przynieść na most jak najwcześniej obiad. Majster przekazuje wiadomość przez innego ptaka, wiadomość odwróconą: ma się nie spieszyć i przynieść posiłek jak najpóźniej, ale ptak odwrotnie przekazuje oryginalną (a więc podwójnie odwróconą) wiadomość. Żona nadchodzi szybko, pęka z żalu serce majstra, ale i tak w odpowiedzi na pytania żony, która zauważa jego ponury nastrój, wypowiada on kłamstwo o zagubionym w moście pierścieniu. Żona ochoczo zgadza się go znaleźć, ale gdy jest spuszczana w dół, szybko chce, by ją wyciągnięto, mówiąc, że niczego nie znalazła. Prośba nie zostaje spełniona, a zamiast tego murarzy zamurują kobietę w moście żywcem, sam zaś majster pierwszy rzuca w głąb filaru mostu wielki kamień. Ostatkiem sił żona rzuca klątwę: wspomina dwie starsze siostry, które stanowiły ofiarę zakładzinową w dwóch innych mostach – w tej wersji na Dunaju i Eufracie, a potem kobieta przeklina most, żeby ten trząsł się jak drzewo orzechowe i by piesi spadali z niego jak liście. Ale mąż przypomina jej o bracie, który może kiedyś przechodzić

przez ten most, więc w ostatnich jej słowach następuje odwrócenie klątwy: niech most trzęsie się jak góry, a przechodnie niech spadają jak dzikie ptaki. Los mostu zostaje przypieczętowany. Jak widać, wersja korfijska tylko kilkunastoma szczegółami różni się od przytaczanej w całości wersji z Lesbos. Piosenkę w podręczniku poprzedza wstęp, w którym wspomniane zostaje źródło wersji, ale też odwołania do starożytnej tradycji ofiary zakładzinowej. Wspomniany jest też motyw takiej ofiary, występujący w poezji ludowej nie tylko Grecji, ale całych Bałkanów.

Poniżej przywołuję w całości tekst sześciu ćwiczeń do tekstu (Kagialīs, Ntounia & Mentī, b.d, 14). Ich tematyka i sformułowania ujawniają w pełni zamiary edukacyjne, jakie towarzyszą odczytywaniu szkolnego piosenki.

1. Wydzielcie części wiersza i je zatytułujcie.
2. Jak opisane są trudności w konstruowaniu mostu i w jaki sposób przewidziane zostaje rozwiązanie?
3. Jaka jest rola ptaka w rozwoju narracji?
4. Jakiego przysłowka używa w swojej prośbie pierwszy majster, a jakiego jego skrzydlaty posłaniec? Na co wskazuje wybór przysłowka w pierwszym przypadku, a na co w drugim?
5. Jak reaguje żona pierwszego majstra na jej nieoczekiwany los i jakie są jej uczucia wobec jej męża?
6. Jakie cechy tej piosenki wskazują, że należy ona do gatunku ballad? (Kagialīs, Ntounia, Mentī, b.d, 14; tłum. PK).

Krótkim ćwiczeniom towarzyszą dwa obszerniejsze zadania. Jedno dotyczy samodzielnego zebrania materiałów bibliograficznych dotyczących kamiennych mostów w Grecji. Drugie zaś zespołowego zebrania informacji o funkcjonowaniu mostów jako takich w perspektywie diachronicznej – od czasów starożytnych do „współczesnej epoki szybkiego rozwoju technologicznego”.

Zwraca uwagę charakter wszystkich pytań. Oprócz dwóch ostatnich zadań związanych bardziej ze scenografią piosenki (mostem), a nie jej dramatyczną treścią, pozostałych sześć przepytuje uczniów przede wszystkim z formy wiersza, przy czym pytanie ostatnie dubluje zadanie z podręcznika dotyczącego historii literatury. Pytanie pierwsze porządkuje treść, drugie i czwarte sprawdza uważność lektury (odповідzią są cytaty – frazy bądź pojedyncze słowa – przysłowki „wolno” i „szybko” – tu oba w wersjach gwarowych, bardzo demotycznych). Pytanie trzecie wskazuje na element fantastyczny: mówiące ptaki są częstym elementem ballad i stanowią łącznik między światem rzeczywistym a nadnaturalnym, magicznym. Ich głos jest często głosem nieludzkich bytów, zwykle wydającym śmiertelnikom kategoryczne poleceni. Taki charakter pytań nie wykorzystuje innych, kapitalnych cech tego fragmentu, jak na przykład nie wspomina o kryterium wyboru ofiar ani – co najciekawsze – o reakcji na nadprzyrodzoną wiadomość (nikt jej nie komentuje ani się jej nie sprzeciwia). Jedyne nawiązania interpretacyjne można znaleźć w pytaniu piątym, które z jednej strony jest

oczywiste – żona ochoczo wchodzi, ale chce wyjść, a jak już nie może, to rzuca klątwę, ale ją odwraca (te symetrie są w ogóle w pytaniach nierozgrywane), z drugiej problematyczne – ponieważ o relacji małżeńskiej bohaterów nie wiadomo – w tej wersji – prawie nic. Wiemy tylko, że majstrowi pęka serce i potem jest zmartwiony, a uczucia żony możemy odczytać wyłącznie przez jej działanie. Więcej dosłownie dowiadujemy się o jej stosunku do brata niż męża, ponieważ to mówi wprost.

Praca z tym tekstem ogranicza się zatem do wpisania go w formułę gatunkową, do prostych stwierdzeń formalnych i do szczypty powierzchownych interpretacji, cała zaś gama potencjalnych treści, takich jak np. moralny wydźwięk ludzkiej ofiary (nie wspominając o zagadnieniach genderowych) pozostaje w takim odczytaniu całkowicie nieobecna. Program szkolny najwyraźniej wybiera konserwatywne odczytanie utworu, nie tylko pozostając wiernym instrukcjom z lat sześćdziesiątych XX wieku, ale kształtując postawy płciowe zgodne z tradycyjnym, patriarchalnym rytmem greckiego społeczeństwa. Uczniowie zdobywają wiedzę o formie utworów ludowych, o geniuszu anonimowych twórców i o wielkości ich wyobraźni, ale autorzy podręcznika nie sugerują, by w jakikolwiek sposób odnosić tekst do współczesnych czasów – nawet zadanie „terenowe” polega na powrocie do przeszłości. Materiał zamyka zdjęcie mostu w Arcie nocą, podczas pełni.

Materiały uzupełniające dla nauczycieli

Nauczyciele mogą korzystać z licznych, zróżnicowanych zestawów do prowadzenia lekcji, dostępnych w dodatkowych podręcznikach i w materiałach sieciowych. Posiadają one różny stopień „oficjalności”, tj. zgodności z polityką instytucji ministerialnych.

I tak, materiały opublikowane na stronie *Πανελλήνιο Σχολικό Δίκτυο* (*Panellīnio Scholiko Diktyo*, [Wszechgrecka Sieć Szkolna], [strona Panellinio]) powtarzają i uzupełniają informacje z podręcznika do literatury. Nauczyciele mogą zapoznać się krótką przykładową interpretacją, która tłumaczy uczuciowość pary małżeńskiej, ale skupia się przede wszystkim na wskazaniu intertekstualnych powiązań piosenki. I tak, wyrażenie uczuć do brata w chwili śmierci żony powiązane jest z podobnym motywem w tragedii antycznej, w postaciach Antygony oraz Ifigenii. Anonimowy hermeneutyk wskazuje następnie na napięcie pomiędzy „chcę” a „muszę”, wyrażające się najlepiej w postaci pierwszego majstra, który wybiera społeczną powinność (ukończenie mostu) nad swoje rodzinne szczęście oraz nad życie żony. Ona zaś, co wydaje się tutaj interpretatorowi ciekawe, zmienia straszną klątwę dopiero na myśl o bracie, nie mężu, co podkreśla ludowe przywiązanie do rodziny z krwi i wskazuje nie tylko na

starożytne teksty, ale na inny, już nowożytny, sławny tekst o ofierze – *Na Ofiarę Abrahama* Vintzenzosa Kornarosa, dramat kreteński z XVII wieku oparty na motywie starotestamentowym²⁴.

Następuje analiza utworu, idąca dwutorowo – formalnie i semantycznie, przy czym niektóre z zagadnień pokrywają się całkowicie z zadaniami postawionymi przed uczniami-czytelnikami utworu. Pod względem formy zostają omówione cechy ballady, wskazane możliwe podtytuły i wyszczególnione cechy tekstu jako piosenki ludowej, ze szczególnym uwzględnieniem technik oralnych (zamykanie sensu w obrębie wersu, użycie wyrażen stereotypowych i łączliwych, powtórki, przeciwstawienia formalne i znaczeniowe). Wskazane też zostają pewne preferowane przez ludowych artystów tematy, jak użycie motywu ptaka i – ogólniej – uosabianie przyrody, znaczące liczby (trzy, ale sześćdziesiąt – 20 razy 3, czy czterdzieści pięć – 15 razy 3) i hiperbole.

O wiele więcej uwagi w materiałach poświęcono głównym postaciom piosenki, majstrowi i jego małżonce. Ich postawy omówione są każda z osobna, odrębne uwagi dotyczą ich związku małżeńskiego. Potem anonimowy hermeneutyk wypowiada się również na tematy ogólniejsze. Mówi o cechach społeczeństwa, które da się wyczytać z tekstu piosenki (znaczenie rzekomo zagubionego pierścienia małżeńskiego, podział przestrzeni i szacunek dla miejsca pracy) oraz – w ostatnim akapicie – znaczenie klątwy oraz jej odwrócenia.

Obszerny ten komentarz uzupełniają linki, m.in. do skrótovej antologii Politīsa w Internecie²⁵ oraz inne wersje ballady – jedna oznaczona tylko zbiorkiem (Arnolda Passowa), a także dwie z wyspy Skiathos i jedna z Tracji Wschodniej. Wszystkie są daleko trudniejsze językowo i uboższe w szczegóły.

Ponadto nauczycielom zostają też udostępnione linki do sześciu nagrań piosenki umieszczonych na portalu YouTube, w tym jednej ze wspominanych wyżej wersji skiathoskich. Jest to archiwalne nagranie greckiej telewizji z 1977 roku, na którym kilku korowodowych tancerzy, pod przewodem Mairī Baltī (KSDM, 2010) śpiewa pieśń *a capella*. Wersję instrumentalną ma z kolei tekst pochodzący z Tracji (Greek, 2012). W materiałach zostały zebrane i inne nagrania, na przykład Domni Samiou i Giōrgosa Bagiokīsa z chórem,

²⁴ Por. polskie tłumaczenie Małgorzaty Borowskiej wraz z komentarzem w tomie poświęconym dramatom kreteńskim *Utrudzony, Piękna pastereczka, Ofiara Abrahama* (Borowska, 2004b).

²⁵ Antologia znajduje się w repozytorium „Μυριοβιβλιος”, zawiera kilkanaście zebranych przez Politisa *paraloges*, w tym *O moście w Arcie*, z jego krótkim wstępem traktującym o zwyczaju ofiary zakładzinowej. W jego komentarzu pojawia się ciekawy trop innych greckich (!) budowli, gdzie być może doszło legendarnie do ofiary zakładzinowej: (οίον της γέφυρας του Σπερχειού, του Πηνειού, των Αδάνων, της βρύσης της Αράχοβας, του υδραγωγείου των Δέρκων κλπ.) – (w tym mostu Spercheiosu, Pineiosu, Adanów, źródła (lub studni) w Arachowie, akweduktu w Derkach itd.). Takie wersje, prócz zamiana miejsca fabularnie podążają jedną z linii wytyczanych przez tekst najpopularniejszej, artystycznej piosenki.

rekonstruuujące wersję ballady ze Skiatos. Nagranie pochodzi z płyty wydanej w 1980 roku (Elliniko, 2016). Podobne w kontekście muzycznym jest nagranie wersji ballady ze wsi Drymos w gminie Elassona, Tesalia, wyprodukowane przez Archiwum Mostów Epirockich (Archeio Gefyriōn Īpeirōtikōn, Αρχείο Γεφυριών Ηπειρώτικων, ΑΓΗ) i zarejestrowane przez Spyrosa Mantasa w 2011 roku. Jest to regionalne wykonanie piosenki *Hej, moście* (Λε, καμάρα / *Le, kamara*) *a capella* przez grupę śpiewaczek ludowych (Manats, 2013). Na potrzeby nauczania w III klasie gimnazjum wykorzystano też część audycji pochodzącej z greckiej telewizji państwowej ERT, zawierające fragmenty wykonań i omówienie treści piosenki, a także zdjęcia mostu, z narracją Spyrosa Mandasa (Mantas, 2017). Kontekst bałkański zapewnia nagranie wersji węgierskiej ballady z Rumunii, ze wsi Visa (w Mezőség, czyli na Równinie Transsylvanickiej), nagrane w 2009 roku, opublikowane 2011²⁶ (Manats, 2011). Na marginesie warto dodać, że autorzy materiałów wykorzystali właściwie wszystkie ważne nagrania dostępne w taki sposób, prócz najnowszego. Marina Sati, znana alternatywna piosenkarka działająca w obrębie greckiej muzyki rozrywkowej w ramach studyjnego koncertu we francuskim Rennes, zarejestrowanego w 2019 roku, zaprezentowała początek piosenki, śpiewanej *a capella*, z niewielkim żeńskim chórem, pod tytułem *Χίλιοι μάστοροι* [*Hilioi mastoroi* – Tysiąc majstrów] (KEXP, 2020). Jest to tekst w wersji peloponeskiej.

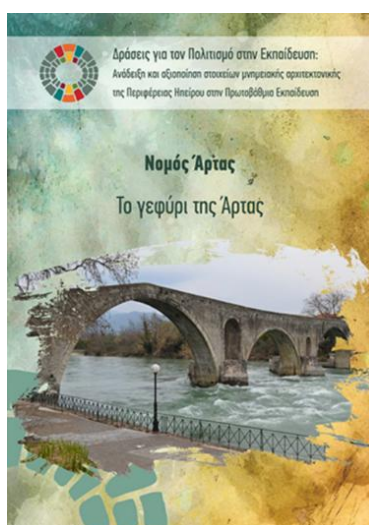
Materiały uzupełnia karta pracy ucznia autorstwa Smaragdī Galīmitaki. Zadania podążają tropem interpretacji prezentowanych na stronie, ale uwagę przyciąga szczególne zdefiniowanie sensu piosenki (w ćwiczeniu 7.). Podstawową ideą piosenki jest potrzeba osobistej ofiary, aby wznieść dzieło (konstrukcję), która ma posłużyć społeczności. Kluczowe jest tutaj słowo *κοινωφελής* / *koinōfelīs* – „taki, który przynosi korzyść społeczności”.

„Fōtodentro” (dosł. „światliste drzewo”) jest portalem edukacyjnym wykorzystywanym przez nauczycieli jako źródło dodatkowych materiałów i inspiracji do zajęć lekcyjnych. Mostowi w Arcie i piosence o nim poświęcono odrębną stronę (Fōtodentro, 2013) autorstwa Giannīsa Salonikīdīsa i Grīgorīsa Filippiadīsa, specjalistów nauczania podstawowego. Główne materiały składają się ze streszczenia piosenki, jej tekstu oraz z przytoczenia źródeł, w tym wypadku jednego (zbiorku legend ludowych). Ciekawe jest to, że tekst piosenki oraz legenda mostu służy zadaniom związanym z geologią i geografą oraz uzupełniają wiadomości topograficzne, regionalne. Zdecydowanie ważniejszy niż jakiegokolwiek aspekty treściowe

²⁶ Podobnie jak i inne nagrania, tak i ten materiał pochodzi z książki Spirosa Mantasa poświęconej nagraniu piosenki (Mantas, 2011).

legendy jest fakt, że most jest jednym z wielu, a zarazem jednym z większych greckich kamiennych mostów²⁷.

Ciekawym materiałem są dwie książki, a właściwie dostępne są na stronie internetowej broszury edukacyjne powstałe w ramach europejskiego programu „Δράσεις για τον Πολιτισμό στην Εκπαίδευση: «Ανάδειξη και αξιοποίηση στοιχείων μνημειακής αρχιτεκτονικής της Περιφέρειας Ηπείρου στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση»“ [Działania na rzecz kultury i edukacji: wskazanie i dowartościowanie elementów architektury historycznej okręgu Epiru]. Program koordynowany jest przez Uniwersytet w Janenach. Książkom towarzyszy archiwum cyfrowe związane ogólnie z zabytkami Epiru. Niektóre z opublikowanych materiałów dotyczą mostu w Arcie (Paidagogiko, b.d.).



Il. 7. Okładka podręcznika programu „Δράσεις...”. Opracowanie graficzne: Afroditi Zoukis (Αφροδίτη Ζούκη)
Źródło: Paidagogiko b.d.: Εκπαιδευτικά σενάρια (b.d.) Uniwersytet Ioannina. (n.d.). Dodatkowe materiały edukacyjne – scenariusze lekcji. Strona Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης ΠΙ.
http://mnimeia.ptde.uoi.gr/ekpaideytika_senaria/nomos_artas/to-gefyri-tis-artas/

Jedna z pozycji to książka ucznia (il. 7), druga – nauczyciela. Książka ucznia liczy 33 strony, jest bogato ilustrowana i składa się z wielu zadań, związanych z mostem. Jednym z nich jest przytoczenie legendy w formie piosenki (oczywiście w wersji korfijskiej, w tej znanej z podręcznika do literatury), innym zaś streszczenie w formie historyjki. Pozostałe ćwiczenia dotyczą historii mostu, jego kształtu oraz sposobów jego wzniesienia.

Składająca się z 24 stron broszura dla nauczyciela zawiera głównie komponent wiedzy o moście, samej zaś legendzie poświęcono trzy strony, na których omawiana jest pokrótce i w

²⁷ Por. „Art of dry stone walling, knowledge and techniques” na liście Niematerialnego Dziedzictwa UNESCO, wpisane w 2018 jako 13.COM 10.b.10.

sposób ogólny historia badań legendy. Sam tekst utworu został przytoczony w formie przypisu dolnego (!). Broszura dotyczy raczej zagadnień historycznych, konstrukcyjnych, a nawet narzędziowych; kwestia legendy zarówno w samym jej tekście, jak i w cytowanej bibliografii jest marginalna, jako mało znacząca ciekawostka.



Il. 8. Rysunek z książki *To γεφύρι της Άρτας* (podręcznik ucznia), s. 4. Most mówi: „Jestem wieki temu wzniesiony w mieście Arta, które znajduje się w Epirze. Oto ja! Popatrzcie na mapę, by się dowiedzieć, gdzie się znajduje!”²⁸ Opracowanie graficzne: Afroditi Zoukis (Αφροδίτη Ζούκη)

Źródło: Paidagogiko b.d.: Εκπαιδευτικά σενάρια (b.d.) Uniwersytet Ioannina. (n.d.). Podręcznik ucznia.

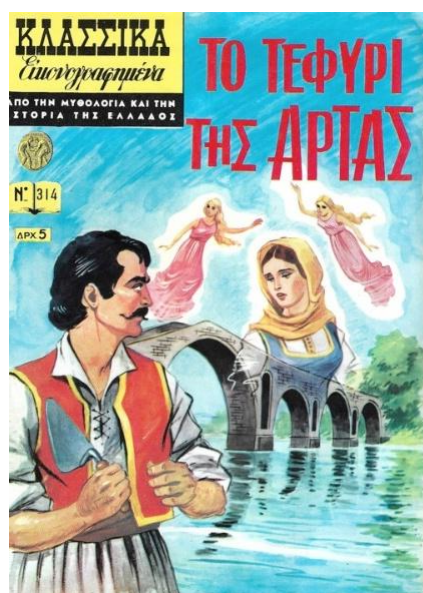
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης ΠΙ.

http://mnimeia.ptde.uoi.gr/ekpaideytika_senaria/nomos_artas/to-gefyri-tis-artas/

Komiks *To γεφύρι της Άρτας*. Od edukacji do kultury popularnej

Komiks *To γεφύρι της Άρτας* (*To gefyri tis Artas*) należy do serii „Κλασσικά εικονογραφημένα”. Można uznać, że został wydany w sposób niedbały: nie jest znane nazwisko ani autora, ani rysownika, nie jest jasna data wydania: zakładam, że są to lata pięćdziesiąte XX wieku. Należy on do bardzo długiej serii publikacji komiksowych, które w Grecji lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zyskały ogromną popularność. Zaczęło się od tłumaczeń i przedrukowywania amerykańskiej edukacyjnej serii „Classics Illustrated”, która wychodziła od 1941 do 1969 roku i objęła 169 numerów (Grand Comics, b.d.). Grecy rozpoczęli wydawanie przedruków w 1951, w wydawnictwie i księgarni „Atlantis” w centrum Aten. Powstało ponad trzysta numerów, przy czym nie ma jasności co do ich dokładnej liczby, a same katalogi, nawet te zawarte w poszczególnych zeszytach, zawierają nieścisłości.

²⁸ Mapka – zwykły zrzut ekranu pochodzący z aplikacji Google Maps – rzeczywiście znajduje się nad rysunkiem mówiącego mostu.



Π. 9. Okładka komiksu *To γεφύρι της Άρτας*.

Źródło: (brak autora) *To γεφύρι της Άρτας* [b.d.], „Κλασσικά εικονογραφημένα” nr 314. Ατλάντις

Początkowo były to po prostu tłumaczone na język nowogrecki przedruki amerykańskich wydań, a te z kolei były komiksowymi adaptacjami znanych i popularnych powieści i opowiadań, głównie dziewiętnastowiecznych, potem jednak, od 1953 roku Grecy zainicjowali własne cykle opowieści. Zaczęły pojawiać się komiksy o greckich tematach: najpierw były to historie z mitologii i ilustrowane znacznie skrócone wersje dzieł antycznych, potem opowieści z czasów Bizancjum i Renesansu Kretańskiego – przede wszystkim obrazkowe wersje bizantyńskich powieści (*Kassianī*) i kretańskich eposów i dramatów (*Erōtokritos*, *Erōfilī*), a także pojedyncze adaptacje dzieł poezji ludowej (*Digenīs Akritas*). Wreszcie, w kolejnej greckiej serii rysownicy i autorzy sięgnęli po biografie bohaterów powstania greckiego, które wybuchło w 1821 roku i po dziewięciu latach dało Grecji niepodległość, a także po wydarzenia historyczne (wysadzenie klasztoru w Arkadi podczas powstania kretańskiego w 1866 roku), na poły historyczne (taniec Zalongo podczas prowadzonych w Epirze wojen Alego Paszy i Suliotów z początku XIX wieku), czy po fabuły wczesnych nowogreckich powieści (*Loukīs Laras* autorstwa Dīmītriosa Vikelasa z 1879 roku). *Most w Arcie* jest jedynym przedstawicielem komiksowej serii inspirowanym ludową twórczością Nowogreków.

To wydawnictwo zawiera typowe wady i zalety całej serii. Okładka będąca przygotowanym z pietyzmem obrazem jest daleko lepszej jakości niż rysunki w środku, proste i malowane bardzo ograniczoną paletą wdrukowywanych barw. Postaci są schematyczne, mimika szczątkowa, krajobrazy umowne.



Il. 10. Przykładowe plansze komiksu (s. 4). Świetnie widać szybkość produkcji – elementy postaci w tle zamalowane są w tło. Paleta barw danego kadru zawiera się w kilku kolorach (czterech, sześciu), położonych płatkami. Widoczne są nieścisłości, przebarwienia i niedoróbki.

Źródło: (brak autora) *To γεφύρι της Άρτας* [b.d.], „Κλασσικά εικονογραφημένα” nr 314. Ατλάντις

Komiks stosuje typowe dla tego gatunku narzędzia narracyjne – zaokrąglone dymki w białym kolorze tła, czasem w postaci chmur wskazujących nie na wypowiedziane, ale na pomyślane słowa oraz *captions*, pola tekstowe z narracją lub didaskaliami (il. 10). W tym komiksie, prócz tego, że zgodnie z konwencją *captions* są prostokątne, to dodatkowo mają żółte tło. Klucz kolorystyczny nie jest jednak stosowany rygorystycznie, na przykład wypowiedzi istot są również przedstawiane na żółtym tle, być może po to, by wskazać, że mają one inne brzmienie lub że są słyszalne tylko przez niektóre z postaci.

Właściwy komiks poprzedza jednostronicowy wstęp, a kończą tak zwane strony encyklopedyczne (*To gefyri tīs Artas*, b.d., ss. 47 i 48), które w tym akurat zeszytce przybliżają zjawisko piosenki ludowej: jej krótką historię, datowaną – oczywiście – od eposów Homera, a także historię badań nad nią. Końcowe akapity zawierają omówienie *Mostu w Arcie* i wskazują na dwie adaptacje piosenki – na dramat Nikosa Kazantzakisa i na operę Manolisa Kalomoirisa.

Wpis kończy się dobitną pointą: „Obok starego mostu dzisiaj znajduje się nowoczesny most, o dwustronnym ruchu, długości 135 metrów. Ten najwyraźniej nie potrzebował ofiary (dosłownie *στοιχείωσις* /*stoicheiōsis*, 'nawiedzenia'²⁹), by stanąć...” (*To gefyri tīs Artas*, b.d., s. 48). Sama akcja rozgrywa się na 45 stronach komiksu i jest, co naturalne, rozwinięciem opowieści z piosenki. Ponieważ opowieść musi być na potrzeby medium daleko dłuższa, do fabuły wprowadzone zostają nowe postaci: oprócz pierwszego majstra, jego żony Lygerī (Λυγερή, dosł. 'gięta, wiotka', ale metonimicznie 'piękna') i ich niemowlęcego synka występuje tu stary majster, doradca głównego bohatera Mantos, który jest poetą i grajkiem, oraz teściowa majstra. W tle widzimy licznych innych budowniczych. Na początku opowieści majstrowie kończą most, ale pierwszej nocy ich dzieło się zawala. Katastrofę widzi Mantos, któremu podczas burzy objawiają się duchy – nereidy w postaci pięknych dziewcząt. Dwie z nich, ubrane jak księżniczki (przemawiają za tym suknie w stylu europejskim i korony lub diademy na głowach) kierują do niego żądanie, by dołączyła do nich żona majstra, która ma „zbudować most w Arcie” (*To gefyri tīs Artas*, b.d., s. 5). Tej samej nocy żonie majstra śni się, że przez ukończony most przechodzi jej brat, który jednak nie dociera o niej, stojącej na drugim brzegu, ponieważ most się zawala. Rano miasteczko zbiera się na głównym placu, wszyscy przerażeni. Chodzą plotki o duchach, a teściowa sugeruje potrzebę ofiary. Majstrowie podejmują decyzję o odbudowie mostu. Robota przebiega w dobrej atmosferze, a Mantos zaczyna układać piosenkę o moście. Budowa się kończy, zmęczeni majstrowie postanawiają spędzić noc na posłaniach rozłożonych przy moście, a Mantosowi znów objawiają się nereidy, ponownie żądając ofiary z Lygerī. Objawienie obserwują niektórzy z przebudzonych majstrów. Wszystkim zdaje się, że to sen, ale w świetle poranka most jest znowu w ruinie. Stary majster przypomina sobie, że brał kiedyś udział w budowie innego mostu, na Dunaju, gdzie historia była podobna: objawiła się nereida, zażądała ofiary, bo inaczej most się zawali. Pierwszy majster zbywa historię starca i wszyscy znowu pracują nad odbudową mostu. Gdy majstra nie ma w domu, do Lygerī w odwiedziny przychodzi Mantos i opowiada jej o wizjach. Lygerī orientuje się, że to ona ma być ofiarą. Godzi się z losem i idzie na most, pod pozorem dostarczenia mężowi strawy. W tym samym czasie stary majster przekonuje młodego o konieczności ofiary. Budowniczkowie wspólnie wymyślają opowieść o zaginionym pierścieniu i na łańcuchach spuszczałą pogodzoną z losem kobietę do wnętrza jednego z budowanych

²⁹ Czasownik *στοιχείωω* / *stoicheiōō* znaczy nawiedzam (o duchu), ale pierwotnie – składałam ofiarę przy wznoszeniu budowli (!) Czyli znaczenie ofiary zakładzinowej przeniosło się do potocznego języka, ponieważ pochodzący z tego czasownika rzeczownik *στοιχείο* / *stoicheio* jest domyślnym słowem oznaczającym ducha, nie w znaczeniu religijnym (tu: *πνεύμα* / *pneuma*, również technienie), ale niekoniecznie przyjaznej bezcielesnej istoty nadprzyrodzonej (ang. *ghost*). (Por. Babintiōtīs, 1998, s. 1678; To Lexiko, 1998, s. 1255).

filarów. Następnie gwałtownie ją zamurowują. Do wieczora matka czeka na Lygerī, a gdy ta nie wraca, idzie na most i mimo zmywy milczenia budowniczych szybko orientuje się, co się stało a wtedy to ona rzuca klątwę na most. Zostaje jednak przekonana przez innych, którzy przypominają jej o synu na obczyźnie; mógłby on kiedyś być przechodniem na moście. Matka odwraca więc klątwę. Całe miasteczko świętuje, most stoi niewzruszenie, odbywa się uczta z tańcami. Pierwszy majster znika i tylko Mantos w ostatnich słowach piosenki przewiduje, jakie jeszcze budowle wzniesie majster i jak przyuczy syna do tego fachu.

Obecność oryginalnego tekstu zaznacza się w wielu fragmentach adaptacji: Mantos śpiewa fragmenty piosenki, bohaterowie czasem mówią z użyciem słów piosenki, a czasem stanowią one elementy didaskaliów (elementów typu *caption*). Praktycznie cały tekst piosenki *Most w Arcie* jest wpleciony w narrację. Historia zawiera liczne rozszerzenia, niektóre odnoszące się do pomysłów z wariacji samej piosenki, ale większość ze wcześniejszych adaptacji teatralnych (na przykład postać teściowej, starego majstra), a także element szkicu dalszych dziejów majstra. Żadne jednak odniesienia bibliograficzne nie zostają eksplicytnie przytoczone.

W połowie 2024 roku ukazał się komiks autorstwa Evi Pulopulu *Του Νεκρού αδελφού* [Pieśń o zmarłym bracie] (Pouloupoulou, 2024) jako wierna adaptacja wspomnianej tradycyjnej piosenki ludowej o tej samej nazwie. Komiks, podobnie jak pieśń, opowiada historię Areti, młodej dziewczyny wysłanej za mąż daleko od domu, do obcego kraju. Autorka, zainspirowana starożytną ceramiką i sztuką bizantyjską, stworzyła estetykę komiksu, która odzwierciedla epokę, z której pochodzi pieśń. Komiks jest utrzymany w stonowanej kolorystyce, a kadry są minimalistyczne, pozbawione zbędnych ozdób. Pulopulu przyznaje, że jej zamiłowanie do prostoty wynika z jej wykształcenia architektonicznego³⁰. O ile jednak komiks charakteryzuje oryginalna forma graficzna, pod względem tekstowym zachowana zostaje być może najbardziej kanoniczna, „szkolna” wersja piosenki, a kolejne kadry, zwykle zajmujące całą stronę, odpowiadają jednemu lub najwyżej dwóm wersom oryginalnego utworu. Interpretacja jest zatem wyłącznie w warstwie estetycznej, a tekstowa baza opowieści pozostanie niezmienna.

Topos wmurowanej w sztukach wizualnych i literaturze

Zadziwiająco niewiele jest przedstawień legendy – zwykle są to okazjonalne rysunki, jakie towarzyszą przedrukowi tekstów piosenki, obrazujące most i młodą kobietę na nim stojącą

³⁰ Wywiad z Ewą Pulopulu, portal LiFO: Geōrgakopoulou 2024.

(czasem przedstawiana jest ona ponad mostem lub na rysunku pojawia się sama jej twarz, unosząca się nad mostem). Pojedyncze prace plastyczne zasługują na dłuższe omówienie.

Stylizowane na ikonę przedstawienie legendy – zamieszczone przez Spyrosa Mantasa w jego zbiorze nagrań piosenki, a potem w pracy o „gefyrologii”³¹ (Mantas, 2020, s. 175, por. il. 11) – autorstwa pisarza ikon, Spyrosa Kardamakīsa, obfituje w symbole. Na obrazie widać zrujnowany bądź niedokończony most. Jeden z dwóch jego filarów podtrzymywany jest przez całkowicie zanurzoną w wodzie kobietę w stroju ludowym. Na mostem unoszą się ptaki, a na niebie widnieją słońce i księżyc – słońce narysowane na pierwszym częściowo przesłania, czyli zaćmiewa księżyc. Po prawej stronie stoi trzech mężczyzn, ubranych odświętnie. W rękach trzymają pionowo wysokie gałęzie palm, tak jak te niesione w procesji Niedzieli Palmowej. Jeden z mężczyzn trzyma rozwinięty zwój – plan mostu w Arcie, inny – narzędzia murarskie. Jest to zatem przedstawienie głównych bohaterów legendy, skutku ich działań, ale też znaku triumfu i radości, symbolizowanej przez dzierżone palmy.



Il. 11. Wzorowane na ikonie przedstawienie legendy mostu. Obraz autorstwa Spyrosa Kardamakīsa.
Źródło: Μάντας, Σ. (2020). Γεφυρογραφία της Πίνδου και των όμορων περιοχών (t. 2. Τα „Ηπειρώτικα”
πετρογέφυρα). Ελίκρανον.

³¹ Oryginał pochodzi z ilustrowanego przez Kardamakīsa wydawnictwa płytowego (2 CD) *Τραγούδια και σκοποί της Θράκης* z 1984 roku.

Kostas Markopoulos opublikował w 2015 roku rodzaj kolażu artystycznego w formie książeczki, a właściwie złożonego w książeczkę arkusza zbliżonego formatem do A3, na którym artysta zawarł standardowy (podręcznikowy) tekst piosenki oraz dziesięć obrazów (il. 12). Dziewięć jest niewielkich, dziesiąty, największy, zajmuje rewers arkusza i przedstawia fazy księżyca. Na pozostałych Markopoulos przedstawił:

- most na wodą, w której odbija się księżyc po nowiu, na moście jedzie postać na dwukołowym pojeździe;
- most, pod nim łódź, a w kadrach poniżej dwóch murarzy – z młotem i drabiną;
- fazy księżyca nad studnią lub błękitnym oczkiem wodnym;
- drzewo z czarnym ptakiem na gałęzi nad wodą;
- ruinę mostu, a pod spodem, w kadrach – płaczącego mężczyznę i porzucone narzędzia murarskie;
- kobietę w niby grobie o owalnym kształcie;
- dwa puste w środku filary mostu, w jednym, ledwie zauważalny, znajduje się pierścień;
- ponownie oczko wodne, tym razem nie błękitne, a ciemnogniatowe; nad nim księżyc kilka dni po nowiu, obok w dwóch kadrach murarze: jeden pracuje młotem, drugi szykuje się rzucić kamień;
- kobietę na dole (w głębinie), w błękitnym owalu grobu, nad nią, wysoko poza jej zasięgiem, na tle księżyca narysowanego tym razem w pełni – pojawia się ponownie drabina.

Styl obrazów jest prosty, minimalistyczny, stylizowany na ludowy lub naiwny. Kolory osiągnięte pociągnięciami pędzla fakturowe, niejednorodne. Ta krótka opowieść obrazkowa ma na celu, jak sądzę, wydobyć esencji legendy i jest zapisem najważniejszych jej scen. Przypomina wysiłki badaczy, starających się uchwycić jądro opowieści, redukując ją do listy tylko niezbędnych elementów. Tutaj artysta postanawia uczynić to samo, korzysta jednak nie z opisów wątków, ale zarysowanego rekwizytorium. Taką interpretację jego zamiarów wzmacnia daleko posunięty minimalizm poszczególnych kadrów.



Fig. 12. Postać żony pierwszego majstra autorstwa Kostasa Markopoulosa. Fragment dwustronnej „rozkładówki” książki. Źródło: Μαρκόπουλος Κ. (2015), *Το γιοφύριό της Άρτας*, Fairedad.

Na marginesie warto przywołać dostępną w Internecie pracę amerykańskiego rzeźbiarza greckiego pochodzenia, Zenona Frudakisa, którego uliczna rzeźba pod tytułem Freedom, umieszczona w 2000 roku w centrum Filadelfii przedstawiona cztery stadia wydobywania się postaci z muru, ze stanu замуrowania.

W kręgu powtórzeń

Nauczanie o legendzie mostu można wzbogacać licznymi utworami pochodnymi, nie-anonimowymi i współczesnymi, które wychodzą z formy poetyckiej piosenki i są wierszami, opowiadaniem, sztukami teatralnymi, obrazami, a nawet komiksami.

Opisując pokrótce katalog takich utworów korzystam przede wszystkim z ustaleń Aristidisa Schismenosa (2000), epirockiego nauczyciela (piastującego przez pewnie okres funkcję regionalnego kuratora oświaty na poziomie szkół podstawowych). Pośród licznych publikacji Schismenosa dotyczących lokalnej historii oraz miejscowych zabytków, obyczajów i opowieści, istnieje rozprawa w całości poświęcona mostowi w Arcie. Jest to, oprócz wspomnianych studiów etnograficznych, ważny tekst poświęcony mostowi.

Dla Schismenosa obiekt ten jest nie tylko przedmiotem legendy, ale również, a może nawet przede wszystkim świadkiem historii, punktem zainteresowania turystów, metonimią praktyk murarskich i pewnej myśli architektonicznej, a także obiektem symbolicznym. Schismenos przytacza i interpretuje ludową opowieść o замуrowanej kobiecie, ale te rozmyślenia stanowią zaledwie niewielką część jego książki. W stosunkowo krótkim rozdziale *Inspiracje w sztuce związane z mostem* znajduje się część poświęcona recepcji: utworom pochodnym związanym z mostem (Schismenos, 2000, ss. 193 – 231). Na tym zagadnieniu skupię się poniżej.

Schismenos wyróżnia wśród tekstów inspirowanych mostem utwory poetyckie, teatralne, muzyczne, popularnonaukowe, plastyczne oraz rękodzielne. W niniejszym podrozdziale skorzystam z jego podziału, ale rozpocznę omawianie od końca: im bowiem bliżej utworów poetyckich, tym częstsze wśród utworów są nawiązania do legendy o moście, a nie tylko do samego mostu.

W kwestii rękodzieł Schismenos słusznie zauważa, że motyw mostu jest powszechnie wykorzystywany w warsztatach miasta jako popularny element zdobnictwa, na przykład biżuterii czy zastawy stołowej. Są to z reguły bibeloty turystyczne. Podobnie z utworami plastycznymi – most jest wizytówką i symbolem miasta, często rysowanym i fotografowanym przez przejeżdżających podróżników. Autor książki zauważa, że wiele sklepów i restauracji w

mieście używa sylwetki mostu nie tylko jako tematu wiszących na ścianach rycin i obrazów, ale jako elementu zdobniczego samych ścian, przy wejściach czy na sztyldach. We współczesnej Arcie zauważyłem to i ja, i – podobnie jak Schismenos – nie widziałem jednak w tych przedstawieniach elementu legendarnego, magicznego bądź ofiarnego.

Teksty popularnonaukowe Schismenos traktuje instrumentalnie; publikuje ich obszerną bibliografię z ostatnich stu lat. Pisząc o muzyce, popularyzator Arty jest już o wiele bardziej skrupulatny: omawia nie tylko liczne nagrania piosenki o moście, ale wskazuje na przykładowe zapisy nutowe. Z mojego punktu widzenia ciekawe jest właściwie całościowe odwołanie się do legendy w tym medium – piosenka o moście jest *par excellence* ludową opowieścią o legendzie, ale jedynym tutaj elementem prawdziwie interesującym może być tylko wersja tekstowa, z której dany muzyk korzysta. Schismenos nie pisze jednak o „wynałazkach” tekstowych, ale tylko o rekonstrukcjach melodycznych, czasem uwspółcześnionych.

Więcej miejsca badacz poświęca dramaturgom zainspirowanym mostem. Pisze o Nikosie Kazantzakīsie i dramacie *Ο Πρωτομάστορας* [Pierwszy majster] z 1910 roku i o zainspirowanej tym dramatem operze Michalīsa Kalomoirīsa z roku 1916. Giōrgos Theōtokas z kolei poświęcił mostowi dramat pod tytułem *Το γεφύρι της Άρτας* [Most w Arcie]; Schismenos zauważa, że dzieło było trafne, ale stawiało na jak najmniej odstępstw od oryginalnej legendy. Zostało wystawione w 1946 roku, a artyści wracali potem do niego kilkakrotnie w przedstawieniach w teatrze w artystycznym zamku (pod gołym niebem) i w siedzibie Stowarzyszenia „Skoufas”, odpowiednika miejscowego domu kultury. Schismenos wspomina jeszcze kilka nazwisk pisarzy zainspirowanych mostem i jego legendą: Pantelīsa Horna (1906) czy Īlīasa Voutierdīsa (1905). Pisze także o nieopublikowanym dramacie autorstwa Spyrosa Lambrosa, o cyklu pieśni, a następnie „operze ludowej” z 1972 i 1977 roku autorstwa Samuīla Samoilīsa oraz o operze Giōrgosa Koumentakīsa i Dīmītrīsa Papaiōannou pod znaczącym (i ważnym interpretacyjnie) tytułem *Η Ιφιγένεια στο γεφύρι της Άρτας* [Ifigenia na moście w Arcie] (1995). Schismenos wspomina wreszcie o dwóch sztukach w dialekcie pontyjskim – Panagiōtīsa Fōtiadīsa (1927) i Filōnasa Ktenidīsa (1965). Do sztuk pontyjskich dodaję kolejną, z 2005 roku, autorstwa Thodōrosa Kanonidīsa-Apollōnasa – *Tīs Trychas to gefyr'* (Ti trichas 2005). Jest to opowieść o budowie mostu, który połączy Ardassę z klasztorem Agios Georgios. Główny budowniczy Konstantyn wierzy, że budowa mostu umożliwi komunikację między pielgrzymami i całą wioską. Aby zbudować most, o którym mówi się, że jest burzony każdej nocy przez demony, pójdzie na kompromis z nimi i ugnie się pod żądaniami czarodzieja Chouliarasa, aby poświęcić to, co ma najcenniejszego, swoją ukochaną Kalī. Napisany w dialekcie pontyjskim tekst wykorzystuje znaną legendę również metaforycznie: budowa mostu jest utożsamiana z budową

nowego społeczeństwa, które wymaga, by jego uczestnicy porzucili egoistyczne cele na korzyść zbudowania czegoś większego, czegoś, co być może nie przyniesie – przynajmniej od razu – osobistych korzyści. Poświęcenie dla dobra ogółu niekoniecznie musi się wiązać z najwyższą ofiarą, ale po prostu postawienie celów wspólnych ponad celami jednostkowymi.

I tak, Īlias Voutieridīs, historyk i pisarz, wydaną w 1905 roku sztukę *To γιοφύρι της Άρτας* [Most w Arcie], publikował pierwotnie w częściach, w czasopiśmie literackim „Noumas”. Akcja tego dość zwięzłego dramatu rozgrywa się w średniowiecznej Arcie. Król wydaje rozkaz budowy mostu, a wyzwania podejmuje się majster Thomas. Nie jest pierwszym, który zostaje obdarzony takim zadaniem: most próbowano budować przez lata, ale wciąż zostaje on w końcu zburzony. Tym razem jednak rozkaz króla jest wyjątkowo surowy, ponieważ jeśli budowa się nie uda w trzy dni, wszyscy murarze zginą. Czarownica Dafnī przepowiada, że w moście musi zostać złożona w ofierze żona, Smaragdō³². Tomas się z tym nie zgadza, całe miasto staje przeciwko niemu. On z kolei żywi przekonanie, że jego Kunszt (*Τέχνη / Technē*) zwycięży nad Naturą, co w oczach mieszkańców staje się zagrożeniem życia wszystkich, ale Smaragdō rozczarowuje postawą mieszkańców wobec jej ofiary, dlatego przeklina most. Tymczasem Flōros, mieszkaniec Arty i przyjaciel Smaragdō i Thomasa, a jak się okazuje, sekretnie zakochany w żonie majstra, wpada do rzeki i topi się w ostatniej próbie, aby dać jej miłość, której została pozbawiona. Za namową męża w ostatnich słowa Smaragdō zamienia klątwę w życzenie trwania mostu i zapewnienie szczęścia jego przechodniom. U Voutieridīsa można dostrzec, prócz oczywistych inspiracji ludowych, również i motyw poświęcenia mistrza budowlanego dla dobra ogółu. To może przypominać ofiarę z tragedii *Ifigenia w Aulidzie* Eurypidesa, złożoną, by przebłagać Artemidę i pozwolić odpłynąć Achajom pod Troję. Pod koniec sztuki Ifigenia godzi się ze swoim losem. Z kolei lament Smaragdō przypomina końcowy płacz sofoklesowej Antygony, żegnającej się ze słońcem i z życiem. Kluczową rolę odgrywają również przeczucia bohaterów, które ostatecznie się spełniają, omeny oraz słowa, głównie Dafnī, które wieszczą tragiczną przyszłość.

Pandelis Horn, z zawodu oficer marynarki, ale z zamiłowania dramaturg – autor ponad 30 sztuk teatralnych – wydał w 1906 roku dzieło pod tytułem *To ανεχτίμητο / To anechtīmīto* [Bezcenne / To, czego nie da się wycenić]). Tekst poświęcony został Gianīsowi Psycharīsowi, piewcy *demotyku*, czyli potocznej (dosł. ludowej) odmiany języka nowogreckiego oraz

³² To tajemnicze imię, nieistniejące w greckiej tradycji, powtórzone potem w utworze Nikosa Kazantzakisa. Ta egzotyzyacja zapewne nie ma związku z gnozą. Być może jest to aluzja do bohaterki utworu Wiktora Hugo, do ukochanej dzwonnika Quasimodo? Powiązanie między Voutieridīsem a nieco późniejszą sztuką Kazantzakisa potwierdza Petrakou w długiej analizie tego drugiego dramatu (Petrakou, 2005, s. 208).

wielkiemu przeciwnikowi sztucznej, archaizującej *katerewusy*, dominującej nie tylko w życiu publicznym, ale i w literaturze końca XIX wieku. Dlatego język dramatu jest tak naturalny, postaci wypowiadają swoje kwestie „językiem mówionym”, co jeszcze bardziej zbliża utwór do ludowości. Osób biorących udział w akcji jest osiem, w tym tylko dwie kobiety. Akcję uzupełniają inni „rzemieślnicy i czeladnicy”, a także różne rodzaje istot nadprzyrodzonych. Akcja rozgrywa się w Arcie.

Głównym źródłem, z którego Horn czerpie inspirację jest „Most w Arcie”, ale badania dowodzą, że drugą pieśnią ludową, z której autor korzysta, jest mniej znany tekst „Kolymbitis”³³ („Pływak”, [strona Kolymbitis]), skąd bierze całą dodatkową magiczną otoczkę: gobliny (*καλικάντζαροι / kalikantzaroι*), skrzaty – lub elfy (*ξωτικά / xōtika*) i nereidy (*νεράιδες / nerajdes*, tu rodzaj czarownic lub wróżek)³⁴. Fabuła, przynajmniej na pierwszy rzut oka, odbiega zatem od ludowego wzorca. Mistrz budowlany Andreas bierze odpowiedzialność za zbudowanie mostu, wspierany przez starego murarza, Petrosa. Rzemieślnicy budują most przez cały dzień, ale każdej nocy owe nadprzyrodzone istoty urządzają szalony taniec i burzą go. Miasteczko boi się tych magicznych stworzeń, a właściwie przejawów ich obecności i nie zgadza się na dalszą budowę mostu. Andreas tymczasem jako jedyny nie wierzy w ludowe legendy o dziwnych istotach żądających ofiar, więc kontynuuje budowę. Piękna i dobra Flandrō, żona majstra, wspiera go pomimo silnego sprzeciwu pani Vasilikī, swojej matki, wierzącej w siły nadprzyrodzone i ich sprawczość. Ale gobliny i inne stworzenia są zdeterminowane, by nie pozwolić na ukończenie budowy. Wysyłają swojego przedstawiciela, demona przemienionego w piękną kobietę, aby oszukał mistrza budowlanego. Andreas jest oczarowany jej pięknnością, dopóki duch nie ujawnia mu się i zapowiada, że aby naprawić most, będą musieli poświęcić „to, co bezcenne”. Żona Andreasa, przybywa na most, dowiaduje się o nawiedzeniu przez demona. Niejako w kontrze postanawia poświęcić rodzinną pamiątkę, pierścień rodowy, który według legendy został kiedyś подарowany pierwszemu rzemieślnikowi rodziny właśnie przez nereidę. Ale budowniczowie postanawiają zamurować kobietę razem z pierścieniem, bo tak odczytują przekaz demona. Chcą ocalić swoje głowy, jako że duch krainy zapowiedział w rozkazie kierowanym do Andreasa, że każdy rzemieślnik, który porzuci swoją pracę przed jej ukończeniem, zostanie głowy pozbawiony. Andreas i jego teściowa próbują ich

³³ Por. też (Spyridakīs, 1962, s. 332 in).

³⁴ Żadne z takich tłumaczeń nie jest celne: dopiero w dzisiejszych czasach, w literaturze fantasy i przez inne zewnętrzne wpływy te stworzenia, *kalikantzaroι*, *nerajdy* czy *xōtika* zostały „oswojone” semantycznie. Jednak na potrzeby niniejszego tekstu ani ich dokładny, ludowy wygląd, ani obyczajowość z nimi związana (na przykład to, że *kalikantzaroι* związani są z psotami w okresie Bożego Narodzenia i z trwającym wtedy „małym karnawalem”) nie ma dla niniejszego tekstu wielkiego znaczenia (por. Kordos, 2014, ss. 65–72).

powstrzymać, ale w ostatniej chwili Andreas zmienia stronę i stawia na przyszłą trwałość mostu: jako pierwszy rzuca kamień. Umierająca Flandrō przeklina most i wszystkich przechodzących przez niego, ale potem przypomina sobie o tym, że jednym z nich będzie jej mieszkający na obczyźnie brat. Sztuka kończy się śmiechem nadprzyrodzonych istot dochodzącym z filaru mostu, w którym zamurowana została Flandrō.

Intencją autora, jak sam przyznaje, było pozostanie wiernym ludowości: „chciałem mieć z przewodniczkę Sztukę i, na ile mogłem i na ile mi pozwalała moja przewodniczka, nie schodziłem ze ścieżki tradycji” (Horn, 1906, s. 10; tłum. PK). Dlatego też jego dzieło jest pełne odniesień do tradycji ludowej, opiera się na połączeniu dwóch wspomnianych pieśni ludowych. Momentami postacie mówią wersami piosenki ludowej.

Wyjątkowo rozbudowany magiczny świat u Horna oparty na tych dwóch biegunach: przesądów i tradycji. Autor ustawia całą scenę, której bohaterami są owe istoty nadprzyrodzone, nereidy i inne, wrogie ludziom, które organizują swój zły plan. Możemy poznać opowieści, które przywołują mieszkańcy i które wskazują na działania tych istot – nieprzyjazne ludziom. Na przykład, gdy „pewnej wiosny wróżka zaśmiała się, to wszystkie krzewy róż zostały wyrwane z korzeniami” (Horn, 1906, s. 14; tłum. PK). Autor ubarwia również treść przytaczanymi snami bohaterów, snami, które zapowiadają złe wydarzenia (Horn, 1906, ss. 15–16), a scenę upiększa tradycyjnymi narzędziami i ubraniami, takimi jak krosno i haftowany złotem strój Flandrō (Horn, 1906, s. 30).

Wspomniana już, młodzieńcza sztuka Nikosa Kazantzakīsa napisana została podczas jego pobytu w Paryżu w latach 1908–1909; jej pierwotny tytuł to *Ofiara*, ale w kolejnym roku została wydana jako *Ο Πρωτομάστορας / Prōtomastoras* [1910], sam zaś autor ukrył się pod pseudonimem Petros Psiloritīs, a sztukę dedykował Ionomi Dragoumīsowi, literatowi i politykowi początków XX wieku. Tekst Kazantzakīsa jest szczególnie ważny ze względu na postać samego autora: być może najważniejszego, a na pewno najlepiej rozpoznawanego prozaika nowogreckiego w XX wieku. Później Kazantzakīs napisał jeszcze liczne inne sztuki, głównie historyczne, żadna jednak nie była już tak bliska tradycji ludowej. Co ciekawe, ponieważ sławę tekstu Kazantzakīsa przyćmiła wkrótce opera Manolīsa Kalomoirīsa (por. niżej), napisana na kanwie kazantzakisowego *Pierwszego majstra*, pierwsze przedstawienie pisanego prozą oryginału odbyło się dopiero w 1996 roku (Kazantzakis, b.d.) w regionalnym teatrze w Argos, a potem jako kolejna produkcja w Atenach w 2004 roku. Ostatnio, bo w 2023 roku, *Pierwszy majster* pojawił się na scenie w stolicy wyspy Kefalonia, wystawiony przez amatorskie stowarzyszenie Evgeros (Evgeros, 2023a).

Sztuka, opatrzona podtytułem „tragedia”, składa się z dwóch aktów oddzielonych krótkim interludium – bez opadającej kurtyny, jak co skrzętnie odnotowuje Kazantzakis. Napisana jest prostym demotykiem. W akcji bierze udział pięć postaci, ale tylko centralna postać kobieca ma imię – Smaragda. Postaciom towarzyszą dwa chóry: żniwiarzy (wieśniaków) i Cyganek. Jest to ewidentne nawiązanie do formuły sztuki antycznej: chóry komentują losy bohatera, ale są i głosem zbiorowym, który stanowi element napędzający fabułę.

Sztukę otwiera dożynkowy taniec chóru żniwiarzy i żniwiarek, w którym z radością opowiadają o właśnie wzniesionym moście. Starzec, najstarszy wiekiem spośród wszystkich budowniczych, ma jednak złe przeczucia co do nadchodzącej nocy. Kobiety z kolei obawiają się powtórki katastrofy: pamiętają trzy poprzednie przypadki, gdy wzniesiony most w nocy został zburzony przez pełne impetu wody rzeki, czy może przez ducha rzeki (Kazantzakis, 1910, s. 6). Mieszkaniec miasteczka, Dīmītrīs, przynosi przepowiednie od Matki, która przepowiada kataklizm. Jej przepowiednie spełniły się już trzykrotnie, przed każdym zawaleniem mostu. Nagle trzy dziewczyny wbiegają na scenę i z przerażeniem mówią o ryczącej rzece i drżącym moście. Starzec stwierdza: „rzeka jest wygłodniałą bestią” (*μουργκρίζει σα λιμασμένο θείο* / *mourgkrizei sa limasmeno therio*) (Kazantzakis, 1910, s. 9), pożądającą ludzkiego ciała.

Wszyscy tymczasem oczekują na przybycie Władcy (Archontas), który ma nagrodzić pierwszego majstra za dobrze wykonaną pracę, ale członkowie chóru podejrzewają jednak, że rzeka chce właśnie jego, głównego budowniczego jako „ofiara na rzeź” (*σφαχτάρι* / *sfachtari*) (Kazantzakis, 1910, s. 10). Pojawia się Śpiewak, szaleńczo zakochany w Smaragdzie, córce Władcy, a po chwili pojawia się i ona, z okazjonalnymi prezentami od ojca dla mieszkańców. Jest z początku radosna, ale kiedy wchodzi pierwszy majster, okazuje się, że łączy ich potajemne, ogniste uczucie, konsumowane w sekrecie na nocnych schadzkach.

Pierwszego majstra nie wzruszają ostrzeżenia wygłaszane przez chór: nie boi się Losu (Mojra). To z kolei rozpala gniew Starca, upatrującego w postawie majstra lekceważenia sił nadprzyrodzonych. Kiedy nadchodzi Władca, okazuje się, że wzniesiony właśnie most jest spełnieniem jego groźby wobec rzeki: przysiągł był założyć uzdę na żywioł, który utopił jego syna. Tym samym ukończenie mostu jest dla niego sprawą głęboko osobistą, odwetem na wrogich mu siłach natury. Pierwszy majster może go prosić, jak deklaruje Władca, o co tylko zechce. Ten prosi go więc o duży dom w samym środku wsi i o rękę kobiety, którą kocha. W chwili jednak, kiedy ma wyjawic ojcu i całemu światu, że jego wybranką jest Smaragda, wbiega przerażona dziewczyna i ogłasza, że rzeka zмага się z mostem, a ten zaczyna się walić. Pierwszy majster, wciąż niewzruszony, obiecuje, że go – znowu – odbuduje. Ale na scenę

wkracza Matka i wieszcz: to jest wina majstra, który nie tylko pokochał kobietę, ale cieszył się jej ciałem w nocy, więc most jest przez jego czyny przeklęty, skazany na wieczną ruinę. Ale jest rozwiązanie: rozwiązała kobieta musi zginąć, by uratować budowlę. Władca każe sprowadzić dziewczyny z wioski, by majster wskazał wybrankę, ale ten wobec wiejskich dziewcząt milczy. Śpiewak domyśla się już, że wybranką jest Smaragda i prosi, by wyszła. Ta jednak zostaje.

W międzyczasie następuje bardzo krótkie interludium, w którym chór cygańskich kobiet – podzielony na dwa przeciwstawne pół-chóry, tańczy, przygrywając tamburynami, bębnami i miedzianymi dzwonkami. Jeden półchór oplakuje los Pierwszego Mistrza i wzywa do poddania się wyrokom losu, drugi zaś reprezentuje radość życia i wzywa do poddania się uściskom pożądania.

Interludium

[Kurtyna nie opada. To intermezzo ma miejsce między aktami 1 i 2. Wchodzą cygańskie tancerki z tamburynami, bębnami i miedzianymi dzwonkami. Dwa półchóry].

Półchór I [rzucają się na ziemię i płaczą].

- Biada, oj biada! Twoje ręce, Pierwszy Mistrzu, twoje silne ręce, które chcą zmięknąć, jak miękki воск, w swoich pięściach Los, omdlewają, gdy pamiętają kształt piersi, jakże słodkiej Kobiety, oj biada!

Półchór II [radosny, tańczy szybko].

- Głęboki jest plug miłości, orze nasze ciała, a cała gorycz jest zasiewana, potem wznosi się, dojrzewa i zjada nasze serca! A my umieramy – umieramy z bólu, pochylamy się i mówimy: [chórzystki zatrzymują się, jakby omdlewały z rozkoszy] Nie ma słodszej rzeczy niż świat, ten powyżej! Nie ma słodszej rzeczy niż górny świat!³⁵

Półchór I [Podrywa się i tańczy].

- Nie słuchaj! Nie słuchaj, pierwszy majstrze! Poluzuj pas, który cię opasuje, pas choroby! Rozwiąż ze swojej szyi ręce Kobiety, ręce Kobiety, które cię tak słodko ciągną w stronę przepaści! Ty jesteś pierwszy spośród majstrów! Nie przyszedłeś na świat, by być szczęśliwym, przyszedłeś, by budować!

Półchór II

- Hahaha! 'Wszystkie mosty, wszystkie mosty nie są warte tyle co pocałunek w usta! Ach, i obie ręce wyciągam błogosławię, i zapraszam, niech nadejdzie grzech, który obejmie nas mocno i rzuci w dół i będzie nas cieszyć na ciepłych łóżkach! ((Kazantzakis, 1910, ss. 32–33; tłum. PK)

Z początkiem drugiego aktu Władca próbuje odkryć, która spośród dziewcząt z wioski jest kochanką majstra, ponieważ obiecał poświęcenie jej dla dobra ogółu. Smaragda nie może dłużej chować tajemnicy: wyznaje, że to ona nocami oddawała swoje ciało pierwszemu majstrowi. Władca na to oświadcza, że splamiony został jego honor i nie ma gdzie się podziać, że nie ma już córki. Przyjmuje jednak jej prośby o wybaczenie.

Smaragda jest gotowa na ofiarę. Pierwszy Mistrz pociesza ją, ale jej nie powstrzymuje. Śpiewak tymczasem dochodzi do wniosku, że ten spieszy się, by jak najszybciej zamurować

³⁵ W odróżnieniu od świata na dole, od krainy śmierci.

Smaragdę – zanim, być może, się rozmyśli i postanowi jednak ocalić ukochaną. Ta zostaje spuszczone w fundamenty mostu, majster zmusza śpiewaka, by ten obciążył ciężarami jej ciało tak, aby ta nie mogła się wydostać. Wkrótce dziewczyna umiera, a wtedy wszyscy, wszyscy rzucają kamieniami, w tym największy z nich ciska sam majster. Sztukę kończy chór skandujący: „Bądź pozdrowiony! Raduj się, pierwszy majstrze!” (Kazantzakīs, 1910, s. 47; tłum. PK).

I w tym utworze pojawiają się liczne elementy nadprzyrodzone, takie jak wieszczanie Matki, czy uosobienie żywiołu rzeki. Inne szczegóły biorą się ze świata bajek: Smaragda jest „piękną księżniczką”, ale też ma cechy czarownicy (Kazantzakīs, 1910, s. 12), która uwodzi majstra, jej zaś ojciec ma pozycję króla (bardziej niż – biorąc pod uwagę tradycję ludową, z czasów panowania osmańskiego – agi, wezyra czy sułtana). Patriarchalne prawo tłumi wolność i pragnienia, a ci, którzy stają w opozycji do odwiecznych, tradycyjnych praw, muszą za to zapłacić. Najwyższą cenę ponosi jednak tylko główna bohaterka, zaś bohater traci ukochaną, ale nie życie.

W tej ciekawej sztuce autor godzi dwie wielkie greckie tradycje antyczną i ludową ze swoimi, jakże pasującymi do tych czasów pomysłami, przypominającymi nietzscheańskie konflikty. Kyriakī Petrakou dodaje, że tekst sztuki został nieco przekształcony: dodano teksty piosenek ludowych, a usunięto „obraźliwe fragmenty nietzscheańskie i mizoginiczne” (Petrakou, 2005, s. 212; tłum. PK). Teksty Kazantzakīsa były i są znane z eksponowania kontrowersyjnych treści filozofii przełomu wieków, szczególnie tych, które dotyczą miejsca kobiet w społeczeństwie. Są dzisiaj poddawane ostrej krytyce, tym bardziej, że pojawiają się również w jego późnych i najbardziej znanych utworach, takich jak *Greki Zorba*.

Zanim sztuka Kazantzakīsa zaistniała na dobre w świadomości czytelników (ponieważ na razie nie miała co liczyć na widzów), jej tekst trafił w ręce kompozytora Manolīsa Kalomoirīsa, który w 1916 roku stworzył operę pod tym samym tytułem. I ten utwór stał się o wiele popularniejszy od kazantzakisowego oryginału (który sam był adaptacją) i jest do dzisiaj częstym gościem greckich scen. Archiwum Kazantzakīsa przy jego muzeum w Myrtia na Krecie podaje, że Kalomoirīs kilkakrotnie dokonywał poprawek w wersji muzycznej, sama zaś opera była grywana w latach 1930, 1943, 1944, 1948, 1951 czy w 1983. W późniejszych produkcjach rolę Smaragdy śpiewała Maria Kallas. Opera doczekała się też wersji radiowej. Najnowsza produkcja wystawiona została w styczniu 2023 roku na deskach ateńskiego teatru muzycznego Olympia – „Maria Kallas” pod batutą Zōī Tsokanou.

Fabula jest bardzo zbliżona do sztuki Kazantzakīsa, nastąpiły tylko delikatne zmiany jej struktury – na przykład podczas interludium występują dwa chóry – wieśniaczek, które

przestrzegają pierwszego majstra przed sprzeciwianiem się Losowi i Cyganek, które zachęcają go do oddania się miłości. Muzyka tworząca operę, podobnie jak u Kazantzakisa, łączy różne tradycje – jest to muzyka symfoniczna, jak zaznaczają krytycy, w tradycji wagnerowskiej, jednak z drugiej strony nosi ślad tradycji ludowej. To dosyć zresztą częsty zabieg w greckiej muzyce XX wieku, kiedy kompozytorzy wykształceni klasycznie, sięgają po ludową (i wiejską, i miejską) muzykę i wplatają ją do swoich dzieł, a wręcz przechodzą na pozycje ludowe. Takimi przypadkami są dwaj najwybitniejsi kompozytorzy ostatnich dekad, czyli Mikīs Theodōrakīs oraz Manos Chatzidakīs. Kalomoirīs uczynił ze swojego utworu taki łącznik, zbudował most nie tylko między dwoma, zdawałoby się rozłącznymi tradycjami, ale też zaprosił kulturę popularną do wysokiej. To tłumaczy nieustającą popularność jego utworu i chęć wystawiania go w kolejnych produkcjach.

Giōrgos Theotōkas, pisarz i dramaturg napisał w 1942 roku sztukę w pięciu aktach *Most w Arcie*. To kameralny utwór, rozgrywający się w ciągu kilkunastu godzin, wieczorem, w nocy i rankiem. Jest to opowieść o powolnym godzeniu się z losem: konieczność ofiary ogłasza Cień błędzący przy moście, a majster musi najpierw sam się pogodzić z tym, co musi zrobić, a potem przekonać żonę. Rano zawezwana żona przychodzi na most, a murarze w pośpiechu wymyślają powód, dla którego powinna zejść w fundamenty mostu. Ona schodzi, a ci ją szybko замуrowują. Przychodzi Staruszka, matka złożonej w ofierze i teściowa majstra; rzuca klątwę, którą potem jednak odwraca. Murarze godzą się z ofiarą i kończą budowę mostu. Przez cały czas towarzyszy im śpiewak, który cytuje fragmenty jednej z wersji ludowej piosenki tak, że znacznie ją rozszerza, najwyraźniej wplatając w nią inne.

Sztuka ma epilog (tekst za: Theotokas, 1943, ss. 281–289), który przedstawia wydarzenia mające miejsce wiele lat później. Przy istniejącym moście stoi gromada dzieci, śpiewają wraz z ociemniałym już Śpiewakiem. Nadchodzi stary majster, niczym Cień, postrach dzieci. Zostaje ze Śpiewakiem, który kończy (wreszcie?) piosenkę i śpiewa jej ostatnie wersy, te o trzech siostrach, замуrowanych w trzech odległych mostach. To z kolei komentuje sam majster – nierozumiejący, jak to możliwe, że nie wiedział o siostrach żony. Wówczas objawia się mu Duch Żony, która wyraża litość nad nim, cieniem dawnego człowieka, przebacza i towarzyszy w ostatnich chwilach życia. Podczas gdy na marach wynoszą ciało majstra, narrator tak przemawia do widzów:

Słuchajcie, ludzie tej krainy, słuchajcie dzwonów legendy, które dźwięczą w głębi wieków! Słuchajcie języka przodków, nauki, którą głoszą ziemia i kamienie i dawne budowle o poczerniałych murach, słuchajcie o odwadze, jaką niesie szczodrość, o świętości dobrze wykonanej pracy i gorczy ludzkiego poświęcenia. Słuchajcie, ludzie przybici mrokiem tych chorych czasów (Theotokas, 1943, s. 289; tłum. PK).

Michalīs Pierīs, cypryjski poeta napisał w 2003 krótki tekst mową związaną w dialekcie cypryjskim pod tytułem *To άσμα του Γιοφυριού* (*To asma tou Giofiriou*) [Pieśń o Moście], nadający się do muzycznych wystawień scenicznych. Utwór zaczyna się inaczej niż większość wariantów: „Na pięciu strumieniach, na pięciu drogach // wznoszono most o dwunastu łukach”, ale historia jest podobna. Majster ma żonę, Maroulou, którą sam postanawia złożyć w ofierze (ją, a nie rodzeństwo czy matkę, żonę właśnie – bo, jak mówi, znajdzie lepszą). Zwabia ją na most, wykorzystuje podstęp z pierścieniem. Żona nie znajduje jednak pierścienia, ale łuski smoka. Boi się, że zostanie przez potwora pożarta i prosi, by ją wyciągnąć, majster jest jednak nieugięty. Jej błagania, argumenty, że posiada małe dziecko, czy pozostawiony w piecu chleb, nie odnoszą skutku. Zostaje wmurowana. W ostatnich słowach przeklina matkę, że wydała ją na świat oraz wspomina dwie siostry wmurowane w Galacie i na Eufracie.

Pierīs na tym nie poprzestaje, wprost przeciwnie: rozpoczyna opowieść od nowa, tym razem w wersji o moście Tricha, a potem o artyjskim, opowieść zaczyna się kilka razy, z użyciem różnych wariantów ludowych, niektóre się nie kończą, zanim rozpoczynają się kolejne, a żona majstra zostaje wmurowana po raz kolejny i kolejny. Pierisowi udaje się przez to wskazać na mnogość wersji, na ich różnorodność formalną, ale jednocześnie – na ich zbieżny wydźwięk. Jest kolejnym twórcą, który składa hołd wielości regionalizmów, które w zadziwiający sposób się harmonizują pod względem treści.

Przeciwwagę dla tych wszystkich poważnych i smutnych w wydźwięku utworów – o czym Schismenos już nie pisze – stanowi niewielkie przedstawienie przeznaczona dla dzieci i grane w formie Karagiozīs – greckiego teatru cieni. Wirtuoz Karagioza – Thanasīs Spyropoulos w 1965 roku stworzył i grywał *To Στοχειωμένο γεφύρι της Άρτας* [Nawiedzony most w Arcie], utwór, w którym dramat majstra i jego żony jest zmarginalizowany, a główną rolę odgrywają psotne *kalikantzaroi* – stwory chtoniczne dokazujące na powierzchni w okresie bożonarodzeniowym, które niszczą i odbudowują most.

Schismenosa pociąga jednak najbardziej poezja. W swoim opracowaniu przytacza utwory w całości, dlatego można się skupić nie tyle na jego interpretacji, co na własnym odbiorze tych kilku tekstów, składających się na mini-antologię. Schismenos rozpoczyna od wiersza autorstwa Chrysanthī Zerva (pseudonim: Zitsaia lub Zitsissa, tj, kobieta z Zitsy, miejscowości w epirockich górach) z 1955 roku. Jej wiersz *Στο γιοφύρι της Άρτας* [Na most w Arcie] w jawny sposób nawiązuje do ludowych wersji czerpiąc z nich tropy i cytaty, ale fabularnie skupia się na momencie zamurowania oraz na jego następstwach. Poetka pisze o moście współcześnie, o jego trwałości, o dumie z powstania, ale kończy złowieszczym wersem

o tym, że „zmieniły się czasy, a mosty trząść się zaczęły”. Czy słabnie błogosławieństwo zamurowanej?

Na marginesie warto tu przywołać kolejny wiersz Zitsissy z 1967 roku pod tytułem po prostu *To γεφύρι* [Most], przywołany przez Alexandropoulou (Alexandropoulou, 1995, s. 60), wiersz, w którym poetka wraca do mostu w Arcie. Tym razem skupia się ona na motywie ofiary, zastanawiając się, ile ofiar jest potrzebnych, by most wreszcie stanął pewnie, ile krwi, ile ciał musi konstrukcję mostu zasilić. Wciąż poświęceń jest nie dość, skoro most „zawala się co noc”. Opowieść o żonie pierwszego majstra ma, według poetki, inną – odwrotną – pointę.

Inaczej u wielkiego greckiego poety, Kōstisa Palamasa, który wyrecytował kolejny przytoczony wiersz w Arcie w 1926 roku, gdy odsłaniano popiersie innego poety, Kōstasa Krystallisa. Palamas w swoim tekście, zatytułowanym *Κρυστάλλης* [Krystallis] chwali pierwszego majstra, który wzniósł most swoją własną krwią – czyli, jak rozumiem, krwią swojej żony.

Palamas przywołuje przy tej okazji Artę nieprzypadkowo (o czym nie wspomina Schismenos), ponieważ Krystallis napisał wiersz *To γεφύρι του Μανώλη* [Most Manolisa] o wariacie legendy, o moście Manolisa (Krystallis, b.d.). W utworze, który jest wierszowaną, baśniową opowieścią, córka króla poświęca się po sugestjach nereid i topi się, by most mógł zostać wzniesiony do końca. W finale majster, który pokochał królową, oznajmia, że praca nad mostem jest skończona, a następnie rzuca się i on w nurt rzeki, by dołączyć do ukochanej.

Schismenos kontynuuje antologię, przytaczając trzy wersje ludowe: peloponeską (z Patry), którą odróżnia obecność braci majstra oraz dziecka, tracką (dłuższą od „zwykłej” o 30 wersów) oraz wołoską z okolic Bukaresztu, w tłumaczeniu na język grecki, którą przedrukowuje za artykułem Megasa. Antologię wieńczy sonet z 1953 roku o moście w Arcie, autorstwa ucznia szkoły podstawowej, Īliasa Vratsistasa. Jest to apologia mostu, dumy artystów, mostu utrzymywanego przy życiu nie ofiarą pięknej żony majstra, nie umiejętnościami majstrów, nie wysiłkami ich czeladników, ale miłością lokalnych mieszkańców.

W kontraście do wynalezionych i przytoczonych wierszy wskazać można trzy współczesne piosenki popularne, odnoszące się do mostu w Arcie i jego legendy. W pierwszej, pod tytułem po prostu *Της Άρτας το γεφύρι* z 1993 roku znany bard Sokratīs Malamas ułożył słowa, skomponował i zaśpiewał tekst o miłości (Malamas, 2003), która – podobnie jak most, musi być podtrzymana ofiarą, czy raczej ofiarnością obu kochanków, w przeciwnym razie, będzie burzony przez rzekę co noc. W 2015 roku Vasilīs Skoulas zaśpiewał piosenkę *Ο αγέρας* [Wiatr] (Manios, 2017), ułożoną przez Giannīsa Maniosa, w której skarży się z na los

porzuconego mężczyzny i żałuje, zwracając się do kobiety, która go zostawiła, że „w Arty moście wmurowali inną, a nie ciebie”. Z kolei w 2021 roku Michaela Kyrgiafini w ułożonym przez siebie utworze *Και κάθε σπίτι ένας Γιάννης* ([Co dom, to Giannis]) śpiewa:

Mądry lud o pustej wiedzy
Jak [się stało] na moście w Arcie
Gdzie żonę murarza
Ponownie wcementowano w ścianę
(Kyrgiafini, 2021; tłum. PK)

Młoda wokalistka z ironią wskazuje na to, że życie w Grecji współczesnej opiera się na prostym mechanizmie: zwykły lud jest wciąż oszukiwany przez włodarzy, którzy ustanawiają prawa, a potem je łamią. Podobnie postępują z obietnicami, których deklarowanie przynosi im korzyść, ale wszystko odbywa się kosztem prostych, wciąż okłamywanych ludzi.

Instrumentalne wykorzystywanie treści piosenki *Most w Arcie* przypomina jedyne, jakie znalazłem, ujęcie powieściowe. To zapomniany kryminał Menelaosa Perdikisa *Εγκλημα στο γεφύρι της Αρτας* [Zabójstwo na moście w Arcie] (1962), gdzie mamy do czynienia z miłosnym trójkątem. W finale zazdrosny mąż zabija żonę na oczach kochankę, strzelając do niej na moście w Arcie (ale tym nowym). Kobieta umiera zatem, widząc przez sobą legendarny most.

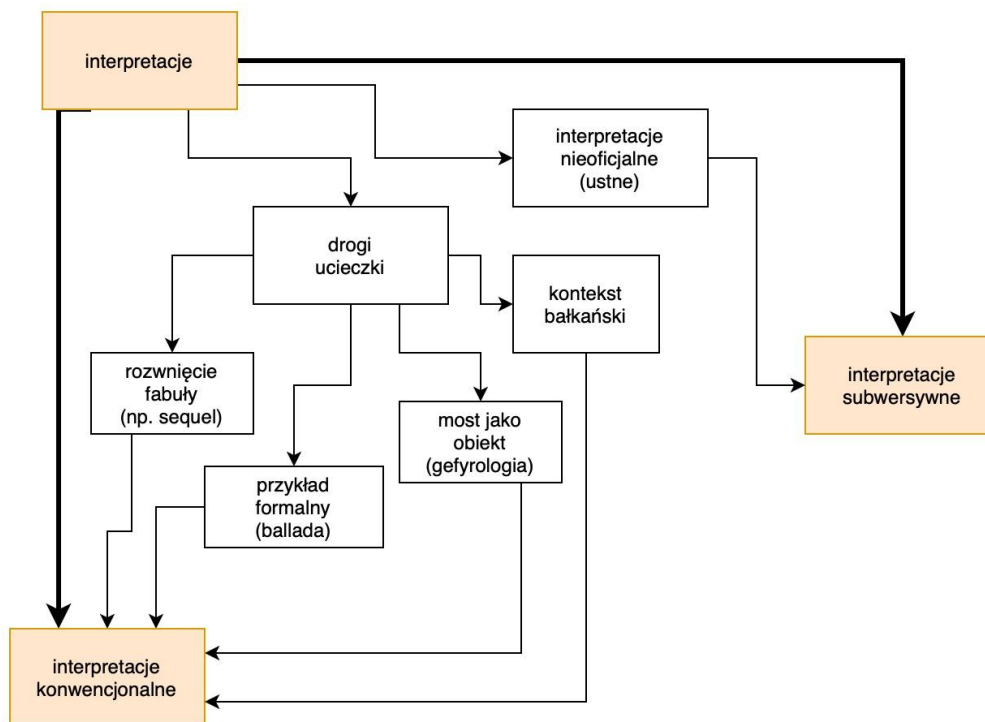
Drogi ucieczki

Utwory, które określiłem jako „interpretujące”, czyli artystycznie rozwijające legendarną opowieść, i w których wybrane jej elementy zostały przekształcone oraz dodane inne, nowe – można podzielić na dwie grupy. Do pierwszej należą teksty, które podążają konwencjonalną linią interpretacyjną, to jest uznają bezdyskusyjną słuszość ofiary i nie kwestionują działań majstra. Wiele z nich dopisuje do historii jej dalszy ciąg: dzieje majstra i jego cierpienie po stracie żony. To on staje się ofiarą i to jego udziałem jest poświęcenie. Takie utwory przyjmują za obowiązującą patriarchalną interpretację treści piosenki. Utwory pełniące funkcję edukacyjną, a także liczne prace krytyczne i naukowe, które nie podejmują – kontrowersyjnego – odczytania piosenki i zamiast tego przyjmują taktykę nazywaną przeze mnie „drogą ucieczki”, skupiają się na samym obiekcie (na moście), na formie piosenki (ballada), na jej kontekście bałkańskim i podobnych historiach w innych miejscach, kulturach czy językach.

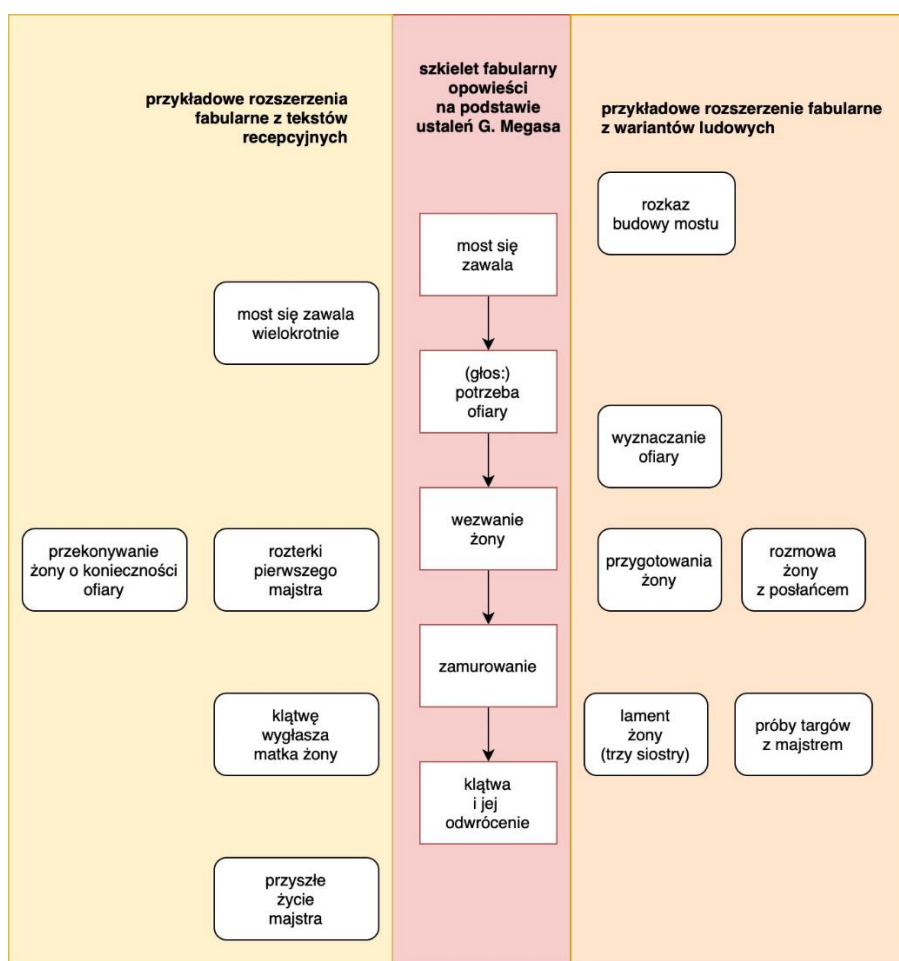
Formą ucieczki jest również skupianie uwagi na dopisanych wątkach fabularnych, wydarzeniach i postaciach, które wysuwają się na plan pierwszy i tym samym spychają sprawę samej ofiary z życia kobiety na dalszy plan, i wytwarzają nowe pola do dyskusji na motywami

czy konsekwencjami takich działań oraz pozwalają na argumentację podążającą obok głównej jak dotąd osi fabularnej. Istnieją wreszcie rzadkie teksty, dotyczy to szczególnie kilku współczesnych sztuk, które interpretują *Most w Arcie* w sposób niezgodny z tradycyjnym, konwencjonalnym odczytaniem. Takie teksty nazywam subwersywnymi: wskazują one na fakt, że piosenka może być nośnikiem takich współczesnych treści jak przemoc wobec kobiet czy wykluczenie społeczne kobiet we wciąż androcentrycznym społeczeństwie. Innymi, niestety niezarejestrowanymi w piśmie opowieściami wywrotowymi są wskazujące choćby na to, że piosenka jest tak naprawdę zapisem ukarania niewiernej żony lub opowieścią o podstępie niesubordynowanych poddanych sułtana, którzy usprawiedliwiali opóźnienie prac, a nie mogli jednak odwlekać ich w nieskończoność. Niemniej takie głosy pojawiają się często, chociaż nieformalnie, i wynikają zapewne z potrzeby racjonalizacji historii o zamurowaniu, z potrzeby uzasadnienia tej niezasłużonej kary żony murarza. Niestety rzadko (może prócz opowieści przytaczanej w przewodniku Psimennosa) głosy takie są zapisywane, z reguły powtarzane są w podobny sposób jak plotki czy anegdoty i funkcjonują w obiegu nieformalnym.

Najprostszym z wyjaśnień racjonalizujących jest zemsta na – rzekomo niewiernej – żonie, pomszczenie zhańbionego mężczyzny. Bądź zazdrość o piękną i niewinną kobietę ze strony innych murarzy, którzy wmawiają mężowi potrzebę złożenia tak zwanej ofiary. Bądź paranormalne wyjaśnienie nagłego zaginięcia młodej kobiety – historia z dreszczykiem, rodzaj legendy miejskiej.



Il. 13. Schemat opisujący drogi interpretacji. Autor: Przemysław Kordos.



Il. 14. Wykres przykładowych motywów fabularnych. Autor: Przemysław Kordos.

Jeśli zestawić wariacje fabularne płynące z ludowych wariantów ballady oraz pomysły na rozszerzenia pochodzące z utworów recepcyjnych powstających od początku XX wieku (szczególnie teatralnych), można dostrzec, że kręgosłup fabuły i wydźwięku ballady, ustalony przez Megasa, pozostaje nietknięty. O ile słuszne jest założenie, że warianty ludowe posiadały czasem daleko idące odstępstwa od przyjętego kształtu podstawowego (co mogło wynikać z takich czynników, jak kontaminacja tekstu z innym, twórcze, okazjonalne uzupełnienie, chęć wydłużenia fabuły), o tyle w przypadku autorów nie-ludowych, dramaturgów z środowiska miejskiego, powody musiały być inne tym bardziej, że wielu z nich znało przynajmniej po części bogactwo tradycji ludowej i czytało przynajmniej te odmiany, które zgromadził i skomentował Politis. Nowoczesne zatem innowacje wprowadzały bardziej skomplikowane urozmaicenia dramatyczne: zwiększenie liczby wątków przez wprowadzenie nowych postaci (Śpiewaka, Matki, Starego Majstra, i innych), rozszerzenie czasu akcji, dopisanie epilogu do opowieści, wprowadzenie elementów antykwizujących formę, takich jak np. komentujący

zdarzenia chór, wyciszanie elementów nadprzyrodzonych. Najwięcej innowacji pochodzi od Kazantzakīsa, który zrezygnował z umieszczenia w centrum opowieści małżeństwa i zastąpił je duetem sekretnych kochanków. Tajemnica ich miłości i jej konsekwencje, dostarczają opowieści dodatkowego dramatyzmu i być może czynią z tekstu Kazantzakīsa, w udanej adaptacji muzycznej Kolomoirīsa, najbardziej atrakcyjną w oczach greckiego widza ze wszystkich współczesnych adaptacji.

Niemniej szkielet fabularny pozostaje ludowy, do czego zresztą niektórzy z autorów się wprost przyznają albo w komentarzu do tekstu, albo w nim samym. Nawet Kazantzakīs pozostawia węzłowe punkty ludowej interpretacji: ofiara jest dobrowolna i słuszna, jest niekwestionowana. Jest tragiczna, ale potrzebna. W ostatecznym rozrachunku jest bezdyskusyjna.

Dopiero kilka współczesnych tekstów teatralnych podejmuje próbę odejścia do takiego odczytania *Mostu w Arcie*, bez dróg ucieczki prezentują mniej czy bardziej śmiało interpretacje subwersywne.

I tak w marcu 2016 roku reżyserka Iris Chadzīantōniou wystawiła spektakl *To γεφύρι της Άρτας- επί του μύθου σύνθεσις*³⁶ / *To gefyri tīs Artas – epi tou mythou synthesis* [Most w Arcie – dalsza część podle mitu] na podstawie wspomnianego dramatu Giōrgosa Theōtokasa, wiersza Giannīsa Ritsosa *Ένα σκυλί μέσα στη νύχτα* / *Ena skyli mesa stī nychta* [Pies w nocy] oraz – oczywiście – tekstów ludowej ballady. Scenariusz przystosowała sama reżyserka z pomocą Vangelīsa Rokkosa. To, jak się okazuje, typowa współczesna taktyka adaptacyjna dla ballady o moście w Arcie – zderzać lub harmonizować starsze teksty w nowy, skomplikowany twór. Na przykład Chadzīantōniou postanawia wziąć z Theōtokasa to, co najbardziej dramatyczne, najgłośniejsze pod względem medialnym, być może i najbardziej kontrowersyjne, jak choćby samą scenę замуrowania:

Dawajcie! Jeszcze raz! Uderzcie mocno! Zakłajstrujcie porządnie! Nie pozwólcie jej uciec, bądźcie ostrożni! Dalej, moi dobrzy rzemieślnicy i dobrzy robotnicy, moi prawe ręce, moi wyuczeni i wykwalifikowani, moje wspaniałe złote rączki! Za nasz wielki trud! Za naszą piękną wolność! Z całej siły! Uderzać! Jeszcze trochę wiatru w żagle i zdobędziemy ten zamek Szatana, ten niesławny Most, to nieludzkie, podstępne dzieło! (Theōtokas, 1943, ss. 283–284; tłum. PK)

W spektaklu wyraziste pozostają echa nietzscheizmu oraz postać nadczłowieka, w łatwym do odczytania nawiązaniu do twórczości Kazantzakīsa, a także tropy antyczne, wskazujące na odwieczność motywu, na jego zakorzenienie w micie. Przede wszystkim jednak,

³⁶ Zwraca użycie starożytnej greki (łącznie z trójakcentowym zapisem), wskazujące już w samym tytule na starożytne nawiązania w utworze.

mimo że reżyserka nie odchodzi od centralnego znaczenia ludowej ballady, dostarcza nowych tropów i oddaje interpretację w ręce widza, wręcz zalewając go nadmiarem możliwości i możliwych dróg odczytania tego, co dzieje się na scenie. Bohaterka, skazana na śmierć kobieta, jest jednym ze źródeł tych nieoczywistych nawiązań: mówi o sobie jak o psie, zagubionym, zrozpaczonym, przełożonym do poezji przez Ritsosa:

Potem oddalał się, słysząc za sobą stukot puszek na kamieniach / – pies wcale nie smutny, wcale nie zły / z tego szczęścia kary za swoją pierwszą zdradę / Ten stukot, w całej swojej szczerości, / zaalarmowałby jego Pana / i być może pewnego dnia spotka Go ... (Belekou 2016; tłum P.K.)

Oprawa plastyczna spektaklu, jego „zwiastun” i elementy scenografii (zanurzanie bohaterów w przyrzecznym mule) (il. 15) wskazują na ważne tropy chtoniczne, eksplorowane przez niektórych badaczy piosenki. W spektaklu decyzja zamurowanej o ofierze jest jednak jej własną decyzją. Reżyserka zaś w wywiadzie z Erriettą Belekou na jedno z ostatnich pytań rozmowy odpowiada następująco:

E.B.: Co symbolizuje dziś ta „ludzka ofiara” na poziomie indywidualnym i zbiorowym?

I. Ch.: Transcendencję. Przewycięzenie rozpacz. Poświęcenie siebie dla zbiorowego (Belekou, 2016; tłum. P.K.)



Il. 15. Plakat przedstawienia w reżyserii Iris Chadziantōniou.

Źródło: Georgalas D. Το γεφύρι της Άρτας -ἐπὶ του μύθου σύνθεσις (2015, grudzień 13). Blog Νότια του Βασιλείου της Δανιμαρκίας. <https://brexians.wordpress.com/2015/12/13/δκγ-76/>

Na przełomie lutego i marca 2019 roku na jednej z najważniejszych greckich scen – Scena Alternatywna Greckiego Teatru Lirycznego (czyli opery) Dīmītrīs Maramīs przedstawił (w roli dyrygenta) współczesny musical pod tytułem *Nawiedzeni* (*Οι Στοιχειωμένοι* / *Oi*

stoicheiōmenoi) oparty o teksty dwóch ballad – *Mostu w Arcie*, *Opowieści o martwym bracie* oraz na dzisiejszym tekście *Duch Charmeny* autorstwa Sōtirīsa Trivizasa, na motywach kolejnej ballady ludowej z okolicy Amfissy. Reżyserował Thanos Papakōnstantinou.

Autorom tej minimalistycznej opowieści w trzech odsłonach (teksty to wyłącznie słowa piosenek ludowych) chodziło o uwypuklenie dwóch koncepcji – związku wszystkich tekstów ze śmiercią i zaświatami oraz powiązanie ich paralelnymi koncepcjami znanymi ze starożytnością. Efektowi temu służyć miało nie tylko słowo, ale może raczej ruch i odpowiednio dobrana scenografia, głęboko uwikłana w starożytnicze postrzeganie sztuki. Twórcy postawili na przedstawienia wyprane z koloru (jak stereotypowo postrzegane rzeźby antyczne), ustawianie wyszukanych póz i przybranie sceny na kształt muzealnej ekspozycji.

Reżyserka i dyrektorka Teatro Technīs w Atenach Marianna Kalbarī wystawiła w lecie 2021 roku spektakl na motywach legendy o moście – przy moście w Arcie. Spektakl pod tytułem *Το γεφύρι της Άρτας και οι Λυγερές του Κάτω Κόσμου* / *To gefyri tīs Artas kai oi Lygeres tou Katō Kosmou* [Most w Arcie i piękne dziewczyny Podziemnego Świata] skupia się na losach kobiet z legend takich jak ta o moście, kobiet, które umierają za innych, za idee, za mężów, za mosty (il. 16).



Il. 16. Główni wykonawcy przedstawienia w reżyserii Marianny Kalbarī.

Źródło: Κάλμπαρα Μ. Γεφύρι της Άρτας: Για τις «Λυγερές του Κάτω Κόσμου». (2021, lipiec 16). Strona Καθημερινή. <https://www.kathimerini.gr/culture/561435709/gefyri-tis-artas-gia-tis-lygeres-toy-kato-kosmoy/>

Nowoczesność, ale i tymczasowość scenografii wskazują wyraźnie na współczesny wydźwięk sztuki. Jest to ważny głos twórczyni w sprawie nieustającej przemocy wobec kobiet – gwałtów, ale i brutalnych zabójstw, które coraz częściej w ostatnich latach wstrząsają grecką opinią publiczną. Piosenka ludowa zostaje przekształcona w głośną formę sprzeciwu wobec *γυναικοκτονίες* / *gynaikoktonies* – morderstw kobiet, z zazdrości, z pożądania, z frustracji, z

bardzo źle pojętej miłości. Nie chodzi już przecież o żadną dobrowolność, a o sprzeciw wobec patriarchalnego porządku karzącego przemocą aspirujące do autonomii kobiety.

Reżyserka Ellī Mantha z Arty, na podstawie scenariusza Kateriny Schismenou (córci Stefanosa, wspomnianego już popularyzatora), na postawie ballady ludowej oraz tekstu Giōrgosa Theotokasa wystawiła w lecie 2022 roku spektakl (*Η θυσία του πρωτομάστορα / Í thysia tou prōtomastora*) [Ofiara pierwszego majstra]. Miało to miejsce również przy moście. Uczestniczyli w nim zarówno aktorzy, jak i amatorzy. Styl nawiązał do antycznych tragedii, a tematem był dramat samego majstra i jego udziału w zamurowaniu żony (il. 17).



Il. 17. Scena z przedstawienia w reżyserii Ellī Mantha. Źródło: Η Θυσία του Πρωτομάστορα στο Γεφύρι της Άρτας. (2022 czerwiec 18). Strona Ηπειρωτικός Αγών. <https://www.agon.gr/politismos/72625/i-thysia-toy-protomastora-sto-gefyri-tis-artas/>

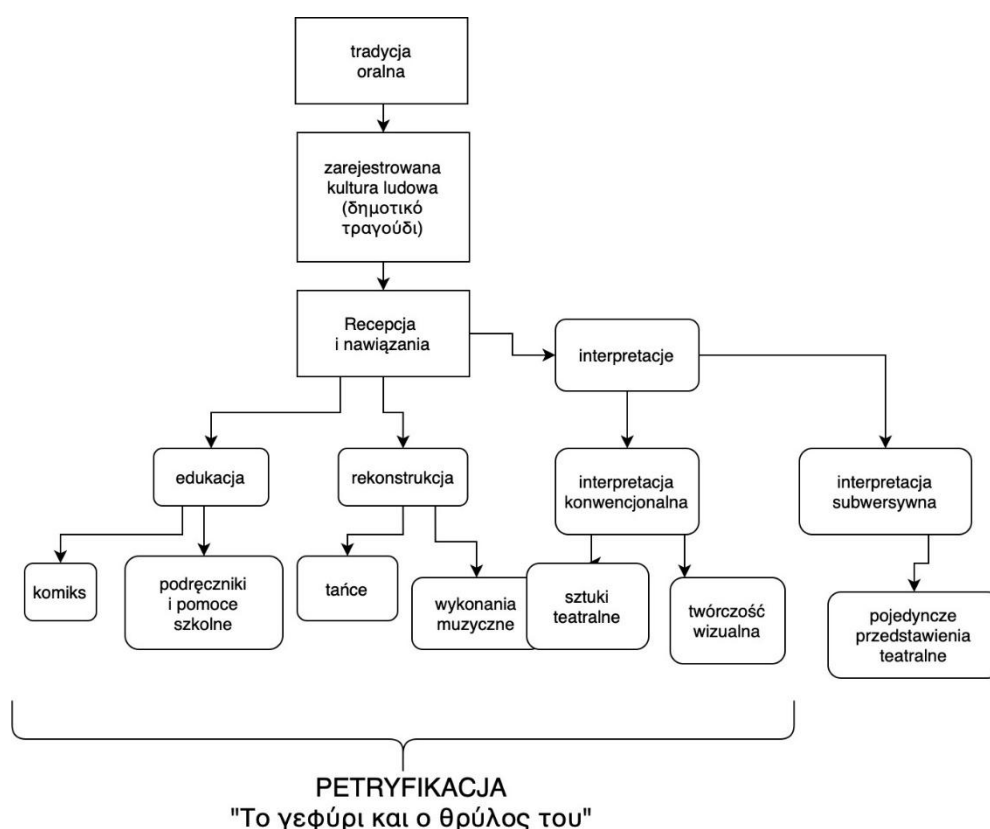
Spektakl ten jest przykładem „drugiego obiegu” w Grecji, czyli teatru amatorskiego. Tutaj mieszkańcy miasta, nauczyciele, przedsiębiorcy – wszyscy wolontariusze – zostali poprowadzeni przez profesjonalną aktorkę i reżyserkę we wspólnym wysiłku wystawienia ważnego dla nich, artystycznych, tekstu kultury, mówiącego o symbolu ich miasta.

Petryfikacje: Matki. Kochanki. Buntowniczk

Tradycja myślenia o *Moście w Arcie* została zatem uchwycona (il. 18). Piosenka jest skanonizowana w szkole, mówienie o niej spetryfikowane, interpretacje ustalone. Pod względem badawczym zostało ustalone to, co było do ustalenia i rozpoznane to, co pozostaje poza zasięgiem badaczy. *Most w Arcie*, jak wiele innych elementów kultury ludowej, czy to jej tekstów, czy to jej obiektów lub zwyczajów spotkał los familiaryzacji i uproszczenia:

sprowadzenia do wersji o konkretnej wykładni. Jediną ucieczką są interpretacje artystyczne, funkcjonujące na równi z licznymi rekonstrukcjami.

Podstawowym wnioskiem płynącym z analizy zebranego materiału jest ten o petryfikacji: recepcje tradycji ludowej w przeważające części są wierne sensowi oryginału, odczytywanego w sposób patriarchalny, z przekonaniem o słuszności nieuniknionej ofiary. Sygnalizuje to sposób, w jaki z reguły pisze się o moście – *το (ιστορικό) γεφύρι και ο θρύλος του / to (istoriko) gefyri kai o thrylos tou* [(historyczny) most i jego legenda], ewentualnie, w skrócie, *το θρυλικό γεφύρι* [legendarny most]. Legenda jest nieodzowną częścią mostu, ale i interpretacja legendy jest nieodzowną częścią mówienia o samej legendzie. Uważa się, że obowiązuje jedno słuszne i bezdyskusyjne odczytanie, utrwalane przez czas i uświęcone przez tradycje. Kilka tylko tekstów (a dotyczy to również tekstów naukowych oraz krytycznych) wymyka się w stronę odczytania subwersywnego.



Il. 18. Graf opisujący petryfikację motywu. Hasło *το γεφύρι και ο θρύλος του / to gefyri kai thrylos tou* [most i jego legenda] opisuje częstą, niejako skamieniałą frazę, jakiej się używa, pisząc o moście w Arcie, w dowolnym kontekście. Autor: Przemysław Kordos

Na marginesie: o tym zjawisku – umiłowania i utrwalenia przeszłości, które skutkuje martwością w teraźniejszości, pisze zapewne Jorgos Seferis, grecki poeta i noblista w wydanym

w 1928 roku wierszu *Με τον τρόπο του Γ.Σ.* [Na sposób J.S.] Refrenem wiersza jest zdanie: „Dokądkolwiek się nie udam, Grecja mnie rani”. Pod koniec poeta zawarł wierszu poniższy obraz.

Gwiżdżą statki teraz, gdy zmierzcha w Pireusie,
gwiżdżą, wciąż gwiżdżą, lecz nie porusza się żaden kabestan,
żaden łańcuch nie błysnął muśnięty ostatnim promieniem zachodzącego słońca
kapitan stoi skamieniały w bieli i złocie. (Seferis, 2004, 163).

Grecja, tutaj przedstawiona jako portowe statki, stoi w miejscu mimo deklaracji postępu, mimo zmieniającego się poza nią świata. Stoi w miejscu wierna swojej przeszłości, a raczej – wierna odczytaniu swojej przeszłości.

Dwa pokolenia temu Grecja przeszła polityczne trzęsienie ziemi. Rok 1974 przyniósł upadek junty wojskowej – prawicowego reżimu, który nie wytrzymał presji studenckich protestów oraz tragicznej interwencji na Cyprze. Nowy system polityczny, choć formalnie dwupartyjny, znacząco wzmocnił lewicę: Komunistyczna Partia Grecji została ponownie zalegalizowana i od tamtej pory utrzymuje stałe poparcie sięgające 5–10% (w czerwcu 2023 roku – 7,7%).

Lewicowe i mniej konserwatywne teksty znalazły swoje miejsce w kanonie szkolnym – zbiorze literackich dzieł uznanych za wartościowe i odpowiednie do prezentowania młodzieży w ramach systemu edukacji narodowej. Do tego grona dołączyły utwory takich autorów jak Nikos Kazantzakis, wcześniej marginalizowany z powodu lewicowych sympatii, czy Kōnstantinos Kawafis, znany z odważnych refleksji na temat nieheteronormatywnych relacji. Mimo tych zmian miejsce kobiet w kanonie pozostaje marginalne – zarówno jako autorek, jak i bohaterki literackie (Gouvias & Alexopoulos 2016). Wciąż można dostrzec wpływ konserwatywnego spojrzenia sprzed 1974 roku, a lewicowa nostalgia nie stworzyła przestrzeni dla kobiecego głosu (Koulouri & Venturas, 1994). Te dwa, na pozór przeciwstawne nurty, w tej kwestii zdają się mówić jednym językiem. Tak to widzi Margarita Gerouki, podsumowując badania nad zajęciami z biologii, szczególnie nad rozdziałami poświęconymi edukacji seksualnej w greckich szkołach. Wnioski są jasne: greckie podręczniki nie nadążają za zmieniającymi się normami, nowatorskie treści są blokowane przez silne w społeczeństwie frakcje konserwatywne (w tym Kościół Prawosławny) i przez to utrwalają genderowe stereotypy (Gerouki, 2008, ss. 338–240).

W greckiej literaturze kobiety często pełnią role drugoplanowe – matki, siostry, żony (Alexopoulos et al., 2022). Dodatkowo, analizy podręczników historii wskazują na utrwalanie stereotypów płciowych oraz marginalizowanie przeszłych ról kobiet. Badania Meselidisa (Meselidis, 2009) ukazują, że kobiety są często przedstawiane w sposób stereotypowy, co wpływa negatywnie na postrzeganie ich roli w społeczeństwie. Najczęściej ukazywane są jako pomocniczki mężczyzn, wspierające ich w codziennych obowiązkach i heroicznych wysiłkach. Symboliczny przykład stanowią greckie kobiety z zimy 1940/41, które podczas włosko-greckiej wojny, toczonej w trudno dostępnych regionach Epiru, według przekazów nosiły amunicję góorskimi ścieżkami, wspomagając walczących żołnierzy.

Nawet pobieżna analiza współczesnych greckich podręczników do języka i literatury nowogreckiej – od szkoły podstawowej po liceum – ujawnia ponury obraz: teksty napisane przez kobiety lub o kobietach są w nich rzadkością (Papadakis, 2018). W greckim literackim świecie zdominowanym przez mężczyzn, autorki rzadko zdobywają uznanie i częściej zajmują się literaturą gatunkową. Tak zwana „literatura kobieca” – często deprecjonowana jako paraliteratura – zajmuje w księgarniach osobne półki, łatwo rozpoznawalne dzięki charakterystycznym okładkom. W podręcznikach zaś, nie tylko – jak wskazują badania – stworzonych na potrzeby przedmiotów językowych, literackich czy kulturowych, ale nawet informatycznych (!), na co wskazuje badanie Stamatiosa Papadakisa z 2018 roku, dominuje stereotypowe przedstawianie kobiety i ich ról we współczesnym greckim społeczeństwie.

Nie jest zaskakujące, że młodzi Grecy mają niewielki kontakt z opowieściami ukazanymi z kobiecej perspektywy. Na potrzeby ilustracji tego zjawiska wyróżniam trzy główne kategorie tekstów, klasyfikując je według ról przypisywanych kobietom: matka (lub szerzej – członkini rodziny), kochanka oraz buntowniczka. Każda z tych kategorii ukazuje inny wymiar kobiecego doświadczenia, choć wszystkie pozostają ograniczone przez patriarchalny porządek literackiego kanonu. Bohaterka *Mostu w Arcie* ma okazję zagrać wszystkie te role. Jest opiekunką i żywicielką dziecka, które zostawia, jest ukochaną majstra, który ją poświęca i jest wreszcie buntowniczką, rzucającą klątwę w obliczu nadchodzącej śmierci. Jednak ten ostatni trop zostaje – zwykle – odwrócony a bunt zostaje samoograniczony, zaś klątwa zamieniona w błogosławieństwo. Bunt ma swoje granice i tym samym archetypiczna postać kobiety wypełnia wszystkie oczekiwane społecznie role: matki, żony i nawróconej buntowniczki. Należy zauważyć, że mimo głębokich zmian politycznych, które znacznie wpłynęły na dobór składników kanonu szkolnego (choć ta zmiana wciąż nie została należyty przebadana, por. Koulouri, Venturas, 1994), piosenka *Most w Arcie*, była i jest obecna w greckich

podręcznikach, co wskazuje między innymi na siłę, złożoność, ale i kompaktowość promowanego wizerunku kobiety w tym utworze.

Teksty o matkach, głównie krótkie wiersze autorstwa takich twórców jak Lefterīs Papadopoulos (*Η μάνα μου* [Moja matka]) i Nikīforos Vrettakos (*Δυο μητέρες νομίζουν πως είναι μόνες στον κόσμο* [Dwie matki myślą, że są same na świecie]), pojawiają się już w szkole podstawowej. Przedstawiają one matki jako pełne miłości, ale również głęboko religijne i przywiązane do tradycji do tego stopnia, że nie potrafią zrozumieć ani zaakceptować nowoczesności czy odmiennych postaw swoich dzieci. Dopiero w bardziej zaawansowanych tekstach, takich jak utwory Vrettakosa przeznaczone dla uczniów gimnazjów, ten obraz zyskuje większą głębię. Przedstawione są w nich matki, które utraciły synów, co nadaje ich postaciom intensywniejszy wymiar emocjonalny. Mimo wszystko, ich smutek pozostaje bierną reakcją na wydarzenia, w których nie uczestniczą aktywnie. Z kolei w utworze Viktorii Theodōrou (*Εγκώμιο* [Hołd]), adresowanym do uczniów liceum, portret matki zostaje znacząco rozszerzony. Bohaterka trafia do więzienia z powodów politycznych, jednak mimo trudnych okoliczności potrafi utrzymać więź z córką. Symbolizuje to jej siłę i wytrwałość w obliczu opresji, co nadaje tej postaci nowy wymiar, być może bardziej zrozumiały dla młodych czytelników.

Podręczniki szkolne sięgają również do klasycznych dzieł z okresu renesansu kretańskiego z XVII wieku. Przykładami są dwie postacie kobiece: Aretousa z poematu *Erōtokritos* autorstwa Vitzentzosa Kornarosa (1590–1610) oraz Erōfilī z dramatu *Erōfilī* Giōrgosa Chōrtatzīsa (1637). Aretousa, prezentowana w tekstach przeznaczonych dla młodszych uczniów (a więc niekoniecznie w pełni rozumiejących rozpiętość emocjonalną tekstu), ukazana jest jako wzorcowa córka i młoda dziewczyna, natomiast Erōfilī symbolizuje doskonałą kochankę – uosobienie wiecznej miłości i cnót. Motyw ten rozwija się dalej w obecnej w kilku wierszach twórczości Mariī Polidourī, czołowej przedstawicielki ekspresyjnej poezji miłosnej, której utwory ukazują uczucia i wrażliwość w sposób autentyczny i intymny. Następnie w realistycznej powieści *Stella Violantī* (1901) autorstwa Grigorīsa Xenopoulōsa, dramatyczna opowieść o miłości zostaje brutalnie przerwana przez patriarchalne normy społeczne. Ojciec bohaterki odrzuca jej uczucie, a matka radzi jej błagać o przebaczenie. Stella jednak nie podporządkowuje się, co prowadzi ją do wewnętrznego wyniszczenia – i tym samym postać ta służy umocnieniu genderowego stereotypu kobiety w społeczeństwie. Stellę spotyka kara za sprzeciwienie się normom.

Na uwagę zasługuje także wiersz Zōī Karellī z 1955 roku *Τον καλοκαιριού* [O lecie], będący apostrofą do lata, w którym tę porę roku uosabia młody, atrakcyjny chłopiec – obiekt

emocjonalnego, a nawet erotycznego zainteresowania narratorki. Choć tekst ma wyraźną wartość artystyczną, jego erotyczna śmiałość może budzić kontrowersje, szczególnie biorąc pod uwagę jego przeznaczenie dla młodych czytelników. Nie jest to jednak zjawisko często spotykane na kartach greckich podręczników.

Na późniejszych etapach edukacji pojawia się szereg tekstów skierowanych do nastolatków, napisanych przez buntowniczkę – pisarkę wyjątkową, oryginalną i w pewnym stopniu przewrotną w swojej twórczości literackiej. Międzywojenna powieść Melpō Axiōtī *Δύσκολες νύχτες* [Trudne noce] (1938) ma charakter surrealistyczny i bywa trudna w odbiorze. Brak wyraźnych oznaczeń czasu i miejsca akcji potęguje wrażenie dezorientacji; wspomnienia nastolatki przedstawione w tej formie mogą zadziwiać nawet współczesnych, konserwatywnych czytelników. Ale, znowu, jest to bunt raczej w warstwie formalnej. Z kolei powojenna powieść Margarity Lymberakī *Ψάθινα καπέλα* [Słomiane kapelusze] (1946) wyróżnia się znacznie bardziej uporządkowaną strukturą i uznawana jest za dzieło wybitne ze względu na tematykę kobiecego wyzwolenia. To historia trzech młodych dziewczyn i ich odmiennych dróg do dorosłości – niektóre z nich podążają tradycyjnymi ścieżkami, inne natomiast odważnie wykraczają poza oczekiwania społeczne. Najstarsza z sióstr wychodzi za mąż i tworzy tradycyjną rodzinę, środkowa wdaje się w burzliwy romans, a trzecia porzuca prowincjonalność rodzinnego domu i wyjeżdża do Aten.

Ważnym przykładem jest także fragment powieści historycznej Rei Galanakī *Η ζωή του Ισμαήλ Φερικ Πασά* [Żywot Ismaila Ferika Paszy] (1989), osadzonej w realiach XIX-wiecznej Krety. Opowieść przedstawia losy dwóch braci – jeden z nich zostaje porwany przez Osmanów i wyszkolony na żołnierza, drugi pozostaje na wyspie, stając się antyosmańskim bojownikiem. Ich ponowne spotkanie kończy się tragicznie, stając się metaforą rozdarcia między lojalnością a przeznaczeniem w kontekście tragicznych losów Kreteńczyków, walczących o wolność ojczyzny do końca wieku.

Jak wspominałem, w kanonie szkolnym archetypiczna postać kobiety uosabia wszystkie wymieniane tu kategorie: matki lub potencjalnej matki, żony i kochanki, oraz nawróconej buntowniczkę, której opór zostaje stłumiony. Co pozostaje poza kategoriami? Niewiele tekstów wykracza poza nie. Przykładem jest poemat Melissanthī z 1931 roku *Στη νύχτα που έρχεται* [Do nocy, która nadchodzi], który porusza uniwersalne tematy życia i śmierci. Z kolei opowieść o ubóstwie i marginalizacji w dzieciństwie Natasy Kesmetī *Το αιώνιο ρολόι* [Wieczny zegar] (1986) ukazuje trudne realia społeczne, a Melpō Axiōtī w swoim dziele z 1965 roku *Η ψυχή του νησιού* [Dusza wyspy] opisuje zanikającą kulturę ludową na greckiej wyspie Mykonos.

Szczególne miejsce zajmuje twórczość Kikī Dimoula, jednej z najważniejszych poetek przełomu XX i XXI wieku, która aż do swojej śmierci w 2020 roku była poważną kandydatką do Nagrody Nobla. Pomimo jej znaczenia w szkolnym kanonie znalazły się jedynie dwa jej wiersze – jeden nauczany w gimnazjum i jeden w liceum (*Τα πάθη της βροχής* [Męki deszczu] oraz *Αώρα και παράωρα* [Nie w czas i niezwykle]). Oba utwory, pochodzące z 1971 roku, eksplorują głębokie tematy: pierwszy dotyczy nadziei, drugi zaś przemijalności.

Szczególnie wymagający jest wiersz przeznaczony dla uczniów trzeciej, ostatniej klasy liceum – zaledwie 30 nierymowanych, nierytmicznych wersów, opatrzonych aż dziewięcioma przypisami, które pomagają zrozumieć i zinterpretować poszczególne fragmenty. Przykład twórczości Dimoula stanowi wyjątek w nowogreckiej literaturze, wykraczając poza klasyczne kategorie płciowe i oferując uniwersalne refleksje. Jest poetką, która nie jest traktowana genderowo, ale zostaje niejako „dopuszczona” do stołu największych poetów, pokroju Jorgosa Seferiosa czy Odiseasa Elitisa. Jej poezja nie jest czytana przez pryzmat kobiecości, ale jako w pełni dojrzały – piszę tak z rozmysłem – wkład w rozwój i w poszerzanie granic wyobraźni greckiej poezji.

Zamiast podsumowania

Czy w kulturze greckiej przełamanie petryfikacji motywu wmurowanej kobiety jest możliwe? Czy czekają jeszcze inne motywy piosenki, nie tylko warte przebadania, ale i twórczego wykorzystania? Na pewno warto powrócić do elementów związanych ze śmiercią – nie tyle do samego aktu śmierci, jako końca, przejścia lub drogi, jako obietnicy odrodzenia, ale skupić się na ciele, na martwym ciele (Domańska, 2017). Niewykorzystane pozostają kwestie genderowe, „granie” płcią i tożsamością: jej renegocjacje, odwrócenia, przekształcenia. Brak jest odważnych retellingów, wprowadzania innych punktów widzenia, dopowiedzenia „nieznanych” fragmentów tej historii, „ukrytych” przed widzem jej elementów, spisków, zmów, większego kontekstu – słowem brak zabaw postmodernistycznych. Nie pojawił się poważniejszy namysł nad samą ofiarą, a interpretacje eksplorują zaledwie możliwość i sens jej dobrowolności. Nie jest to jedyny jej wymiar – czy może jest to ofiara, która godzi strony? Jakie są strony? Jaki konflikt ucichł (a jaki nowy – być może – wybuchł)?

Inną obiecującą drogą interpretacji byłoby zmierzenie się z Losem jako siłą kierującą bohaterami. Tradycja grecka, pesymizm nowogreckiej kultury, lubi wykazywać nieuchronność

Losu, Mojry, Tego-Co-Zapisane (Pepragmeno). Dlaczego nie zlokalizować go w tej opowieści? Dlaczego nim nie zagrać i mu się sprzeciwić?

Problem petryfikacji *Mostu w Arcie* jest dwojaki. Po pierwsze, z racji przebogatej tradycji literackiej, jaką Grecy zobligowani są przyswoić, ilość miejsca (w kanonie, ale i w pamięci osobistej) na konkretny tekst jest niewielka; dlatego teksty muszą być silnie stereotypizowane. Ich metryczki powinny być krótkie, wnioski z nich płynące zwięzłe i jednoznaczne. Między innymi dlatego „most w Arcie” jest po prostu opowieścią o dobrowolnej ofierze dla dobra ogółu (treściowo) oraz modelową balladą (formalnie). Po drugie – jest to tekst, który z dużym trudem poddaje się odniesieniom do starożytności i ciąży ku kontekstowi bałkańskiemu. Nie posiada też rozpoznawalnego religijnie ładunku duchowego i przez to znajduje się poza myślą prawosławną. Nie jest zatem dla wielu badaczy i czytelników tak interesujący jak inne, które są bardziej greckie przez to, że odpowiadają greckiemu pojmowaniu historii i filozofii. Zawsze pozostaje jednak możliwość, że zostanie ponownie odkryty i stanie się ważnym głosem w opowiadaniu tak przeszłości, jak i współczesności.

BIBLIOGRAFIA

1. Źródła

- Ailianou, 1958: Αιλιανού Έ. (1958), *Δώδεκα παραλλαγές στο „Γιοφύρι της Άρτας”*, Αετός.
- Andritsos, 1960: Ανδρίτσος Γ. (1960), *Το Γεφύρι της Άρτας*, b.w.
- Ellīnika dīmōtika tragoudia*, 1962: *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια* (1962), t. 1, Γ.Κ. Σπυριδάκης et al. (Red.), Ακαδημία Αθηνών.
- Fōtiadīs 1927: Φωτιάδης Π. (1927), *Της Τρίχας το γεφύρι. Δράμα εις πράξεις δύο, με πρόλογο*, Κυριακίδη Αφοί Α.Ε.
- Horn 1906: Χορν Π. (1906), *Το Ανεχτίμητο*, Νούμας.
- Kalomoirīs 1924: Καλομοίρης Μ. (1924), *Της Άρτας το γιοφύρι: Τραγούδι της μαστοράντζας Είκοσι δημοτικά τραγούδια με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας*, (zapis muzyczny), εκδ. Ζαχαρία Μακρή.
- Kalomoirīs 2023: Καλομοίρης Μ. (2023), *Ο πρωτομάστορας*, Ολύμπια δημοτικό μουσικό θέατρο „Μαρία Κάλλας”, 27 stycznia (program teatralny).
- Kanonidīs 1930: Κανονίδης Θ. (1930), *Τη Τρίχας το Γεφύρι’*, Κίλκινς (?).
- Ktenidīs 1962: Κτενίδης Φ. (1962), *Η Γυναίκα του Πρωτομάστορα, Ποντιακή Εστία*.
- Mantas 2010: Μαντάς Δ. (2010) *Του γιοφυριού της Άρτας, τραγουδώντας το θρόλο* (+DVD), Αρχείο Γεφυρίων Ηπειρωτικών.

- Maramīs 2019: Μαραμής Δ. (2019), *Οι Στοιχειωμένοι. Σύγχρονο ελληνικό μουζικάλ, σε τρία μέρη: Το στοιχείο – Η χτισμένη – Ο βουρκόλακας*, Μέγαρο Μουσικής, 28/2-1/3 (program teatralny).
- Markopoulos, 2015: Μαρκόπουλος Κ. (2015), *Το γιοφουριό της Άρτας*, Fairead.
- Perdikīs 1962: Περδίκης Μ.Σ. (1962), *Ήπειρωτικοί αντίλαλοι: τρείς πρωτότυπες νουβέλλες*, b.w.
- Psiloreitīs 1910: Ψηλορείτης Π. (1910) [= Νίκος Καζαντζάκης], *Ο Πρωτομάστορας. Τραγωδία, Παναθήναια*.
- Samoilīs 1977: Σαμοΐλης Σ. (1977), *Σαν του γιοφουριό της Άρτας*, libretto N. Πανδής, (opera), b.w.
- Sereferiadīs [b.d.]: Σεφεριάδης Σ. (b.d.), *Θυσία της Άρτας*, Ίκαρος.
- Theotokas 1959: Θεοτοκάς Γ. (1959), *Το γεφύρι της Άρτας: έργο σε πέντε εικόνες*, Βιβλιοπωλείον της „Εστίας”.
- Theotokas 1965: Θεοτοκάς Γ. (1965), *Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο: αντάρα στ' ανάπλι – το γεφύρι της Άρτας – όνειρο του δωδεκαμέρου – το κάστρο της ωρίας – το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας – συναπάντημα στην Πεντέλη – το τίμημα της λευτεριάς*, Βιβλιοπωλείον της „Εστίας”.
- Theotokas, 1943: Θεοτοκάς Γ., *Το γεφύρι της Άρτας*, *Νέα Εστία* τ. 34 (378, marzec), s. 281-289.
- To gefyri tīs Artas* [b.d.]: *Το γεφύρι της Άρτας* [b.d.], „Κλασσικά εικονογραφημένα” nr 314. Ατλάντις
- Voutieridīs, 1905: Βουτιεριδής Η. (1905), *Το Γιογύρι της Άρτας* (Most w Arcie). Νούμας.

2. Opracowania

- Aleksić, T. (2013). *The sacrificed body: Balkan community building and the fear of freedom*. University of Pittsburgh Press.
- Alexandropoulou, M. (1995). *Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας: μουσικολογική προσέγγιση* (Praca dyplomowa). Uniwersytet Arystoteles w Salonikach (ΑΠΘ).
- Alexiou, M. (2002). *After antiquity: Greek language, myth, and metaphor*. Cornell University Press.
- Alexiou, M. (1983). Sons, wives and mothers: Reality and fantasy in some Modern Greek ballads. *Journal of Modern Greek Studies*, 1(1), 73–111. <https://dx.doi.org/10.1353/mgs.2010.0000>.
- Armistead, S. G., & Silverman, J. H. (1963). A Judeo-Spanish derivative of the ballad of the Bridge of Arta. *Journal of American Folklore*, 76, 16–20. <https://doi.org/10.2307/538075>
- Άρτα. Τα μνημεία της*. (1967). b.w.
- Babiniōtīs, G. (1998). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*. Κέντρο Γλωσσολογίας.
- Beaton, R. (1986). The oral traditions of modern Greece: A survey. *Oral Tradition*, 1, 110–133.
- Beaton, R. (1994). *Introduction to Modern Greek literature*. Clarendon Press.
- Beaton, R. (1996). The Greek ballad "The Bridge of Arta" as myth. In A. Dundes (Ed.), *Walled-up wife: A casebook* (pp. 63–70). University of Wisconsin Press.

- Bellīgiannīs, Bellīgianī, 2011: Μπελληγιάννης Γ., Μπελληγιάννη Έ. (2011), *Πέτρινα τοξωτά γεφύρια της Ελλάδας*. Μιλητός.
- Borowska, M. (2004). *Gminna pieśń Greków: antologia* (wybór, przekład, wstęp i komentarz M. Borowska). Wydawnictwo DiG.
- Borowska, M. (2013). Wstęp. W A. Papadiamantis, *Sny na różanych wybrzeżach. Wybór opowiadań* (tłum. M. Borowska). Wydawnictwo DiG.
- Boutourooulou, 1998: Μπουτουροπούλου, Ι. (1998). «‘Του Γεφυριού της Άρτας’: Ο μύθος της γυναίκας του Πρωτομάστορα». W *Γυναίκα και Μυθολογία-«Άξιον των γυναικών το γένος»*, Πρακτικά Ημερίδας (ss. 65–76). Εκδόσεις Δήμου Αθηναίων-Γραφείο Ισότητας.
- Chrysomallī-Henrich, 2022: Χρυσomάλλη-Henrich, K. (2022). Το γεφύρι με τις τρεις καμάρες (Ura me tri harqe) του Ισμαήλ Κανταρέ και το ελληνικό δημοτικό τραγούδι *Της Άρτας το γιοφύρι*: συγκλίσεις και αποκλίσεις. W Μ. Γ. Βαρβούνης & Θ. Β. Κούγκουλος (Red.), *Ελληνισμός και Βαλκάνια – αμφίδρομες σχέσεις: γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός (1453-2019)*. Πρακτικά 4ου Συνεδρίου των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών (Κομοτηνή, 22-24 Νοεμβρίου 2019). Τόμος Α΄ (ss. 422–437). Παρατηρητής της Θράκης.
- Cocchiara, G. (1950). Il ponte di Arta e i sacrifici di costruzione. *Annali del Museo Pitre*, 1, 38–81.
- Daskagianni, 2016: Ντασκαγιάννη, Έ. (2016). *Παραλογές και μεταφυσικό στοιχείο. Η επιρροή τους στη λογοτεχνία*. Το Ανώνυμο Βιβλίο.
- Diamantis 1984: Διαμάντης, Κ. Α. (1984). Το γεφύρι της Άρτας. W *Απάντα*, τ. Ι (ss. 80–88). Έκδοση του συγγραφέως.
- Engelking, A. (2010). *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. Oficyna Naukowa.
- Ευθυμίου, Λ. (2014). *Ο κύκλος τραγουδιών Της Άρτας το γεφύρι. Θεματικός και συστηματικός κατάλογος. Καταγραφές και παραλλαγές* (praca doktorska). Uniwersytet w Salonikach (ΑΠΘ), Wydział Muzykologii.
- Έξαρχος, Γ. (2002). *Πούντεα ντι Άρτα. Το γεφύρι της Άρτας*. Σκάλα.
- Hadzisz, D. G. (1960). Az Arta hídja ballada magyar változata: Kőműves Kelemenné. *Ethnographia*, 4 (71), 558–579.
- Ιoannou, 1970: Ιωάννου, Γ. (1970). *Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*. Εστία.
- Ιoannou, 2013: Ιωάννου, Γ. (2013). *Παραλογές. Το δημοτικό τραγούδι*. Εστία.
- Kaselouris, 1980: Κασελούρης, Λ. Χ. (1980). *Ιστορικά καί λαογραφικά τῆς Άρτα : Τό θρυλικό γιοφύρι*. Ιδιωτική έκδοση.
- Kyriakidou-Nestoros, A. (1986). Introduction to Modern Greek Ideology and Folklore. *Journal of Modern Hellenism*, 3, 35–46.
- Leontis, A. (1999). The bridge between the Classical and the Balkan. *The South Atlantic Quarterly*, 98(4), 633–654.
- Mandel, R. (1983). Sacrifice at the Bridge of Arta: Sex roles and the manipulation of power. *Journal of Modern Greek Studies*, 1(1), 173–183. <https://dx.doi.org/10.1353/mgs.2010.0084>.
- Mantas, 2020: Μάντας, Σ. (2020). *Γεφυρογραφία της Πίνδου και των όμορφών περιοχών* (τ. 2. Τα „Ηπεθρώτικα” πετρογέφυρα). Ελίκρανον.
- Margarīs, 1998: Μαργάρης, Β. (1998). *Δρόμοι και τόποι της Ηπείρου. Οδοιπορικά*. Ιδιωτική έκδοση.

- Megas, G. A. (1971). *Die Ballade von der Arta-Bruecke*. Institute for Balkan Studies.
- Megas, 1971a: Μέγας, Γ. (1971a). Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας (Pieśń o moście w Arcie). *Λαογραφία*, KZ, 22–212.
- Moutzalīs, 2014: Μουτζάλης, Γ. (2014). Πειρατές από το Αλγέρι, ο Γατοφάγος και το γεφύρι της Άρτας. *Αφέντρα* (31/3).
- Nigdelīs, 2019: Νίγδελης, Κ. Μ. (2019). Προσεγγίσεις. Το γεφύρι της Άδανα, της Άρτας, της Τρίχας. Το παγκόσμιο αρχέτυπο. Μουσείο Προσφυγικού Ελληνισμού.
- Kordos, P., & Raszewska-Kursa, H. (Red.). (2018). *Object in traditional modern Greek dance: Recognitions, findings, contexts*. Wydawnictwo DiG.
- Oikonomidīs, 1981/1982: Οικονομίδης, Δ. Β. (1981/1982). Η θυσία εις οικοδομήματα. *Επετηρίς. Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, 45, s. 43–132.
- Orlandos, 1936: Ορλάνδος, Α. (1936). Το γεφύρι της Άρτας εις το Αρχείο Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος (τ. Β'). Τυπογραφείο "Εστία".
- Papathōmas, 2019: Παπαθωμάς, Γ. Δ. (2019). Η Θεολογία στα ασύμμετρα μυστικά ρείθρα της Ποίησης (Ο χριστολογικός «Όρος της Χαλκηδόνας» και το «Γεφύρι της Άρτας» στην ερμηνευτική πραγμάτωση της διακειμενικότητας). *Konstantinove Listy*, 12(2), s. 13–32.
- Petrakou, 2005: Πετράκου, Κ. (2005). Η Θυσία ή μάλλον Ο Πρωτομάστορας: ο θεμέλιος λίθος των τραγωδιών (rozdział). W Κ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*. Μίλητος.
- Politiīs, 1985: Πολίτης, Ν. (1985). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. MIET.
- Psymmenos, 2007: Ψυμμένος, Σ. Γ. (2007). *Ενεξερεύννητη Ήπειρος*. Ροούντ / Road.
- Puchner, W. (2016). Three Greek folk ballads in their Balkan context. *Modern Greek Studies Online*, 2, pp. 67–90.
- Schinas, 1886: Σχινάς, Ν. (1886). *Οδοιπορικαί σημειώσεις Μακεδονίας, Ηπείρου, νέας οροθετικής γραμμής και Θεσσαλίας*. Τύποις „Messenger d' Athènes”.
- Schismenos, 2000: Σχισμένος, Α. Γ. (2000). *Το γεφύρι της Άρτας. Μύθοι – Θρύλοι – Παραδόσεις – Ιστορία και πραγματικότητα*. Αυτοέκδοση.
- Shai, D. (1976). A Kurdish Jewish variant of the ballad of "The Bridge of Arta". *AJS Review*, 1, pp. 303–310.
- Shehu, A. (2013). The legend of Arta Bridge Chameria (Çamëria). *Anglisticum Journal (JLLIS)*, 4, 301–306.
- Stathiīs, 2004: Στάθης, Ε. Θ. (2004). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*. Σιδεράς.
- Stefanović, S. (1931–1935). Die Legende vom Bau der Burg Skutari. Ein Beitrag zur interbalkanischen und vergleichenden Sagenforschung. *Revue Internationale des Études Balkaniques, Beograd*, 188–210.
- Stratiīs, 1960: Στρατής, Κ. Α. (1960). *Της Άρτας το γεφύρι και η Παρηγορήτισσα: Η άγνωστος ιστορία της πρωτευούσης του Δεσποτάτου της Ηπείρου Άρτης. Συνταρακτικά αποκαλύψεις ευρισκόμενοι μεταξύ ιστορίας και θρύλου*. b.w.
- Takkou, 2018: Τάκκου, Μ. (2018). *Η φύση στα δημοτικά τραγούδια των κειμένων νεοελληνικής λογοτεχνίας γυμνασίου και λυκείου και η αξιοποίησή τους στο πλαίσιο της εκπαίδευσης για την αειφόρο ανάπτυξη (praca magisterska)*. Uniwersytet Egejski, Rodos, Wydział Edukacji Wczesnoszkolnej.
- To gefyri tis Artas, 2021: «Το Γεφύρι της Άρτας»: Η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης για τη βία κατά των γυναικών έρχεται στην Αθήνα. (2021, 27 lipca). *Πρωτοθέμα*.

- To lexiko tīs koinīs, 1998: *To Λεξικό της κοινής νεοελληνικής* (1998). Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Tsaropoulos, 1957: Τσαρόπουλος, Π. (1957). *Στο γεφύρι της Άρτας*. Ιδιωτική έκδοση.
- Tsoutsinos, 2001: Τσουτσίνος, Γ. (2001). *Αρτινά ιστορικά θέματα. Μελετήματα, σημειώματα, μικρά αρτινογραφήματα, ο θάνατος της Αμβράκιας*. Ιδιωτική έκδοση.
- Turner, W. (1820). *Journal of a tour in the Levant*. John Murray.
- Vatopoulos, 2021: Βατόπουλος, Ν. (2021). Τα ελληνικά «Κλασσικά Εικονογραφημένα» έγραψαν ιστορία. *Καθημερινή* (31/03).
- Vincent, A. (2003). The master builder from folksong to opera: The adaptation of *The Bridge of Arta* by Nikos Kazantzakis and Manolis Kalomiris. In E. Close, M. Tsianikas, & G. Frazis (Eds.), *Greek research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003* (pp. 119–156). Flinders University Department of Languages – Modern Greek.

3. Konteksty

- Abulashvili, M. (2006). Folk fancy or reminiscences shaped as a legend. *Phasis*, 9, pp. 7–13.
- Alexopoulos, C., Stamou, A. G., & Papadopoulou, P. (2022). Gender representations in the Greek primary school language textbooks: Synthesizing content with critical discourse analysis. *International Journal on Social and Education Sciences*, 4(2), pp. 257–274. <https://doi.org/10.46328/ijonses.317>
- Arnaudow, M. (1920). Vgradena nevesta. Studii vrhu balgarski obredi i legendi. *Sbornik za narodni umotvorenija i narodopis*, 34, pp. 247–528.
- Augustinos, O. (2003). Arches of discord, streams of confluence: The building of bridges in the Balkans. In D. Tziovas (Ed.), *Greece and the Balkans: Identities, perceptions and cultural encounters since the Enlightenment* (pp. 166–181). Routledge.
- Baud-Bovy, S. (1936). *La chanson populaire grecque du Dodécanèse: Les textes I* (t. 1, pp. 168–174). L'Institut néohellénique de l'Université de Paris.
- Brewster, P. G. (1971). The foundation sacrifice motif in legend, folksong, game, and dance. *Zeitschrift für Ethnologie*, 1, 71–89.
- Bzinkowski, M. (2018). *Masks of Charos in Modern Greek Demotic Songs: Sources, Representations, and Context*. Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chatzīs, 2005: Χατζής, Δ. (2005). *Το πρόσωπο του Νέου Ελληνισμού: Διαλέξεις και δοκίμια*. Το Ροδακίό.
- Domańska, E. (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. PWN.
- Fauriel, C. (1824–1825). *Chants populaires de la Grèce moderne* (t. I–II). Fermin Didot, Père et Fils.
- Geōrgakopoulou, 2024: Γεωργακοπούλου, Β. Κατάρα και νεκρανάσταση: Το τραγούδι «Του Νεκρού Αδελφού» έγινε κόμικ. (2024, czerwiec 26). Strona Lifo. <https://www.lifo.gr/culture/vivlio/orkoi-thrinoi-katares-nekranastaseis-dimotiko-tragoydi-toy-nekroy-adelfoy-egine>
- Gerouki, M. (2008). Pushed to the margins – Sex and relationships in Greek primary textbooks. *Sex Education*, 8(3), pp. 329–343. <https://doi.org/10.1080/14681810802218429>

- Gouvias, D., & Alexopoulos, C. (2016). Sexist stereotypes in the language textbooks of the Greek primary school: A multidimensional approach. *Gender and Education*, 30 (5), pp. 1–17. <https://doi.org/10.1080/09540253.2016.1237620>
- Kalinowska, M. (2007). Filhellenizm romantyków – specyfika polska i konteksty europejskie. Perspektywy badawcze. W M. Borowska i in. (Red.), *Filhellenizm w Polsce. Rekonensans* (ss. 11–24). DiG.
- Kaplanoglou, 2018: Καπλανόγλου, Μ. (2018). Ο Γεώργιος Α. Μέγας και η έρευνα του παραμυθιού ως λαογραφικού φαινομένου. W Μ. Γ. Βαρβούνας & Γ. Χ. Κούζας (Red.), *Ο Γιώργος Α. Μέγας και η ελληνική λαογραφία. Αφιέρωμα στα 40 χρόνια από την εκδημία του (1976-2016). Πρακτικά ημερίδας*. Ελληνική Λαογραφική Εταιρία.
- Keller Zepantis, K. (1995). Gender, myth, and memory, ethnic continuity in Greek-American narrative. *Melus*, 20(3), 47–65. <https://doi.org/10.2307/467742>
- Kordos, P. (2014). Głupie, złe i brzydkie – kalikandzari: Greckie antykrasnosłudki. W J. Majchrzyk i in. (Red.), *Ludzie i krasnosłudki – powinowactwa z wyboru?* (ss. 65–72). DiG.
- Koulouri, C., & Venturas, L. (1994). Research on Greek textbooks: A survey of current trends. *Paradigm*, 14 (Sept.), 42–46.
- Kowalska, M. (2021). Greckie pieśni ludowe w polskich przekładach – przemiany poetyckiej recepcji w XIX wieku. W M. Borowska, M. Chilińska, & M. Kalinowska (Red.), *Wolność albo śmierć. Polscy filhelleni i powstanie greckie 1821* (ss. 59–68). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mackridge, P. (1992). The textualization of place in Greek fiction, 1883–1903. *Journal of Modern Greek Studies*, 2 (2), 148–168.
- Meselidis, S. (2009). Gender stereotypes, class prejudice and female warriors in the depiction of women in Year 6 Greek primary school history textbooks (1970–1983 and 1997–2006). W J. Zajda & K. Freeman (Red.), *Race, ethnicity and gender in education: Cross-cultural understandings* (ss. 165–182). Springer.
- Oinas, F. J. (1978). Die Ballade von der Arta-Brücke: Eine Vergleichende Untersuchung. by Georgios A. Megas (review). *Slavic Review*, 37 (2), 360.
- Papadakis, S. (2018). Gender stereotypes in Greek computer science school textbooks. *International Journal of Teaching and Case Studies*, 9 (1), 48–71. <https://doi.org/10.1504/IJTCS.2018.10011123>
- Papanikolaou, D. (2002). *Popular music and literature in France and Greece (1945–1975): Reading Brassens, Ferré, Theodorakis and Sawopoulos* (praca doktorska). University College London.
- Papanikolaou, D. (2007). *Singing poets: Literature and popular music in France and Greece*. Legenda.
- Politis, 1914: Πολίτης, Ν. (1914). *Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού*. Εστία.
- Pouchner, 2018: Πούχγερ, Β. (2018). Η συγκριτική μεθοδολογία του Γεωργίου Α. Μέγα στα πλαίσια των βαλκανολογικών ερευνών. W Μ. Γ. Βαρβούνας & Γ. Χ. Κούζας (Red.), *Ο Γιώργος Α. Μέγας και η ελληνική λαογραφία. Αφιέρωμα στα 40 χρόνια από την εκδημία του (1976-2016). Πρακτικά ημερίδας*. Ελληνική Λαογραφική Εταιρία.
- Pouloulou, 2024: Πουλοπούλου, Ε. (2024). *Του Νεκρού αδελφού*. Jemma Press.

- Propp, W. (1967). *Morfologia bajki* (tłum. W. Wojtyga-Zagórska). Książka i Wiedza.
- Raftīs, 1995: Ράφτης, Α. (1995). *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Χορού*. Θέατρο Ελληνικών Χορών.
- Seferis, 2004: Σεφέρης, Γ. (2004). Na sposób J.S. (tłum. M. Bzinkowski). W P. Krupka (Red.), *Z Parnasu i Olimpu. Przegląd greckiej literatury współczesnej* (ss. 162–163). Heliodor.
- Skok, P. (1929). Iz balkanske komparativne literature – Rumunske paralele „Zidanju Skadra”. *Glasnik Skopskog naucnog drustva*.
- Todorov, Tz. (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press.
- Vargyas, L. (1960). Forschungen zur Geschichte der Volksballade im Mittelalter. III Die Herkunft der ungarischen Ballade von der eingemauerten Frau. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, IX, 1–88.
- Vargyas, L. (1967). *Researches into the Mediaeval History of Folk Ballad*. Akadémiai Kiadó.
- Varvounas, 2016: Βαρβούνας, Ε. (2016). Ο Γεώργιος Α. Μέγας (1893–1976) και η επιστημονική οργάνωση των ελληνικών λαογραφικών σπουδών. Εκδόσεις Κυριακίδη.
- Varvounas, E. (2015). Georgios A. Megas (1893–1976) and his contribution to the academic organization and development of Greek folklore: A review of evaluations of his work. *Neograeca Bohemica*, 15, 33–45.
- Vitti, M. (1991). Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας. Εστία.
- Vitti, M. (2015). *Historia literatury nowogreckiej* (tłum. J. Wegner i in., red. A. Chatzgiannidi). DiG.
- Weber, M. (2020). *Charisma and disenchantment: The vocation lectures* (P. Reitter & C. Wellmon, Red.; D. Searls, Tłum.). New York Review Books.

4. Materiały edukacyjne

- Athanasopoulos, Kokkinakī, Bista, [b.d.]: Αθανασόπουλος, Ε., Κοκκινάκη, Ει., & Μπίστα, Π. (b.d.). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας Α΄, Β΄, Γ΄ Γυμνασίου*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Kagialīs, Dounia & Mentī, [b.d.]: Καγιαλής, Π., Ντουνιά, Χ., & Μέντη, Θ. (b.d.). *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γ΄ Γυμνασίου*. Μεταίχμιο.
- Kalamatianos, 1965: Καλαματιανός, Γ. & inni. (1965). *Νεοελληνικά αναγνώσματα Ε΄ Γυμνασίου*. Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Mōraitīs, 1965: Μωραΐτης, Γ. & inni. (1965). *Αναλύσεις Νεοελληνικών Λογοτεχνημάτων και Στοιχεία Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Stasinopoulos, 1975: Στασινόπουλος, Μ. Δ. & inni. (1975). *Ανθολόγιο για τα παιδιά του Δημοτικού. Μέρος τρίτο*. Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.

5. Nagrania muzyczne i filmowe; inne materiały internetowe

- Agon 2022: *Η Θυσία του Πρωτομάστορα στο Γεφύρι της Άρτας*. (2022 czerwiec 18). Strona Hπειρωτικός Άγων. <https://www.agon.gr/politismos/72625/i-thysia-toy-protomastora-sto-gefyri-tis-artas/>

- Aivaliotou 2013: Αϊβαλιώτου Ει. *Το γεφύρι της Άρτας – επί του μύθου σύνθεσις*. (2016, marzec 1). Strona *Cat is Art*. <https://www.catisart.gr/to-gefyri-tis-artas-epi-tou-mythou-synthesis/>
- Akouse 2016: Ακουσε Με (2016 marzec 16). *Της Τριχας το Γεφύρι (Πόντον) - Amalgamation Choir | Live at the Library* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aY3vdIbMjrM>
- Antkountouris 2011: [A]ntkountouris (2011 październik 15) *Του γιοφουριού της Άρτας* [Wideo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=H9oI3KzFM_o
- Belekou, E. (2016, styczeń 5). *Τρις Χατζηαντωνίου: Ο μύθος τόσο δυνατός και τόσο υπαρκτός, του δανείζεις την ψυχή σου...* Strona *Culture now*. <https://www.culturenow.gr/iris-xatzhantwnioy-o-mythos-toso-dynatos-kai-toso-yparktos-toy-daneizeis-thn-psyxh-soy/>
- Dermitzakis, M. (2010, styczeń 8). *Τα τρία «Γεφύρια της Άρτας» και «Το γεφύρι με τις τρεις καμάρες»*. Blog *Μπάμης Δερμιτζάκης*. https://hdermi.blogspot.com/2010/01/blog-post_08.html
- Elliniko 2016: Ελληνικό Τραγούδι (2016 listopad 2). *Δόμνα Σαμίου - Γιώργος Μπαγιώκης, Χορωδία - Της Άρτας το γεφύρι (Σκιάθου) - Official Audio Release* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-aJ8FP2oTDU>
- Evgeros 2023a: ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΑΠΑΝΤΑΧΟΥ ΦΑΡΑΚΛΑΔΩΝ «Η ΕΥΓΕΡΟΣ»: Η θεατρική παράσταση “Ο πρωτομάστορας” (2023, maj 7). Strona *Kefalonia Press*. <https://www.kefaloniapress.gr/topika/politismos/article/556393/sylogos-tin-apantachoy-farakladon-i-eygeros-h-theatriki/>
- Evgeros 2023b: Ο Σύλλογος Φαρακλάδων «Η Εύγερος» Κεφαλονιάς παρουσιάζει για 3η φορά το έργο «Ο πρωτομάστορας» του Ν. Καζαντζάκη (2023, maj 7). Strona *InKefalonia*. <https://www.inkefalonia.gr/politismos/121467-o-sylogos-faraklon-i-eygeros-kefalonias-parousiazai-gia-3i-fora-to-ergo-o-protomastoras-tou-n-kazantzaki-eikones>
- Fōtodentro 2013: ΜΑΘΗΣΙΑΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟ ΓΙΟΦΥΡΙ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ. (2013, wrzesień 24) Strona Φωτόδεντρο. <http://photodentro.edu.gr/lor/r/8521/3527>
- Georgalas D. *Το γεφύρι της Άρτας -επί του μύθου σύνθεσις* (2015, grudzień 13). Blog *Νότια του Βασιλείου της Δανιμαρκίας*. <https://brexians.wordpress.com/2015/12/13/δκγ-76/>
- Giannis 2014: Giannis Diamantis. (2014 kwiecień 18) *Ο Θρύλος του Γεφουριού της Άρτας 3D – 720p*. [Wideo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lgOSnedhJxs>
- Google Maps b.d.: Arta's Bridge (b.d.). Strona Google Maps. <https://tinyurl.com/GMArtaBridge>
- Gramma 2022: *Γράμμα από τη γυναίκα του πρωτομάστορα*. (2022, maj 7). Strona *Limassol today*. <https://limassoltoday.com.cy/stiles/filoksenoumena/gramma-apo-ti-gynaika-tou-protomastor/>
- Grand Comics (b.d.): Database. (b.d.). *Classics Illustrated*. Strona *Grand Comics Database*. <https://www.comics.org/series/30403/>
- Greek 2012: Greek folk Music (2012 sierpień 23). *ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ ΤΟ ΓΕΦΥΡΙ - Παρ. Ανατολικής Θράκης* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6n5MsZFToWI>
- Greek Dances b.d.: Strona *Greek Dance Theatre "Dora Stratou"*. <https://www.grdance.org/en/greek-dances-theatre-dora-stratou/>
- Horn, (b.d.): *Παντελής Χορν, Το ανεχτίμητο*. (b.d). Strona *Θέατρο και παράδοση (ΑΠΘ)*. <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/Χορν%20-%20Το%20ανεχτίμητο.html>

- Huffington, 2019: *Έρχονται οι στοιχειωμένοι: Το νέο μιούζικαλ του Δημήτρη Μαραμή*. (2021 styczeń 3). Strona *Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.gr/entry/erchontai-oi-stoicheiomenoi-to-neo-mioezikal-toe-demetre-marame_gr_5c2de5dee4b05c88b7061a1b
- IEP b.d: IEP. (b.d.). *Ιστορική Συλλογή Σχολικών Εγχειριδίων*. (b.d.). Strona Institute of Educational Policy. <http://e-library.iep.edu.gr/iep/index.html>
- Kalbari, 2021: Κάλμπαρα Μ. *Γεφύρι της Άρτας: Για τις «Ανγερές του Κάτω Κόσμου*. (2021, lipiec 16). Strona *Καθημερινή*. <https://www.kathimerini.gr/culture/561435709/gefyritis-artas-gia-tis-lygeres-toy-kato-kosmoy/>
- Kazantzakis, b.d.: *Ο Πρωτομάστορας*. (b.d.) Strona *Muzeum Kazantzaki*. <https://www.kazantzaki.gr/gr/plays/o-protomastoras-174>
- KEXP 2020: KEXP (2020 luty 15). *Marina Satti - ΧΙΛΙΟΙ ΜΑΣΤΟΠΟΙ (Live on KEXP)* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5QjXtUvCdk>
- Krystallis, b.d.: Κρυστάλλης Κ. (b.d.). *Το γεφύρι του Μανώλη*. Strona Wikisource. https://el.wikisource.org/wiki/Το_γεφύρι_του_Μανώλη
- KSDM 2010: ΚΣΔΜ Δόμνα Σαμίου (2014 czerwiec 9). *Της Άρτας το γεφύρι - Σκιάθου (ΕΡΤ 1977)* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wZgHtPRyG20>
- Kyriagiafyni 2021: Κυργιαφίνη Μιχαέλα, *Κάθε σπίτι κι ένας Γιάννης* (2021, październik 7). Strona *Stixoi*. https://stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=123838&hl=τηςααααρτας
- Laboratory 2022: Laboratory of Knowledge & Intelligent Computing (2022 lipiec 18). *Η θυσία του πρωτομάστορα* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y-xW4qX3igg>
- Malamas 2003: Μαλαμάς, Σ. *Της Άρτας*. (2003, maj 7). Strona *Stixoi* https://stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=2536&hl=τηςαααααρτας
- Manios 2017: Μάνιος Γ., *Αγέρας* (2017 marzec 25) Strona *Stixoi*. https://stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=77584&hl=τηςααααρτας
- Mantas 2011: Spiros Mantas (2011 grudzień 26). *Μαστρο-Κέλεμεν / Kelemen kōmúves* [Wideo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UCk-M_Z-ZVo
- Mantas 2012: Spiros Mantas. (2012 kwiecień 23) *Από τον Πρωτομάστορα του Καλομοίρη*. [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=y9rq93glv9o>
- Mantas 2013: Spiros Mantas (2013 listopad 16). *[Τ]ου γεφυριού της Άρτας / Δρυμός Ελασσόνας* [Wideo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UasIaAB6u_g
- Mantas 2017: Spiros Mantas (2017 marzec 27). *Ο Ρένος Αποστολίδης αναλύει „του γιοφυριού της Άρτας”* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lg7J-dOTwx4>
- Myriobiblos b.d.: *Του Γιοφυριού της Άρτας*. (b.d.). Strona *Μυριοβίβλος. Παραλογές*. http://www.myriobiblos.gr/afieromata/dimotiko/txt_paraloges_next.html#9
- Opera b.d.: *Ο Πρωτομάστορας (1943-1944)*. (b.d.) Strona *Εθνική Λυρική Σκηνή*. <https://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/erga/o-protomastoras-17222/o-protomastoras-1943-1944-17280/>

- Paidagogiko b.d.: Εκπαιδευτικά σενάρια (b.d.) Uniwersytet Ioannina. (n.d.). *Dodatkowe materiały edukacyjne – scenariusze lekcji*. Strona Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης ΠΙ. http://mnimeia.ptde.uoi.gr/ekpaideytika_senaria/nomos_artas/to-gefyri-tis-artas/
- Panepistimio 2013: Πανεπιστήμιο Κύπρου University of Cyprus (2013 kwiecień 23). «*Το Άσμα του Γιοφυριού*» - "The Ballad of the Bridge" [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w3bGr7wnTjs&t=2255s>
- Papakostas 2009: Nikos Papakostas (2009 kwiecień 3). *Το γεφύρι της Άρτας* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=h46tz92B3hw>
- Perifereia b.d.: *Το γεφύρι της Άρτας* (b.d.). Strona Περιφέρεια Ηπείρου <http://www.peartas.gov.gr/index.php/episkeftheite/metavyzantina-mnimeia/to-gefyri-tis-artas?highlight=WyJcdTAzYjNcdTAzYjVcdTAzYzZcdTAzY2RcdTAzYzFcdTAzYjkiXQ==>
- Protomastoras b.d.: *Φαγητο. Καφές Πρωτομάστορας*. Strona Πρωτομάστορας <http://protomastoras.gr>
- Psyfiako b.d.: Ψυφιακό Σχολείο. (b.d). Strona Ψυφιακό Σχολείο. <http://ebooks.edu.gr/ebooks/>
- Ti trichas 2005: *Τη Τρίχας το Γεφύρι' - Κανονίδης-Απόλλωνας Θόδωρος Γρ.* (2005, październik 7). Strona KΘBE. <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=6032>
- Tolis 2013: Νίκος Τόλης (2013 maj 22). *Της Άρτας το γεφύρι (θεατρική απόδοση από το 2ο Δημοτικό Σχολείο Άρτας)* [Wideo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EZaDgBFoAEY>
- Tou giofiriou b.d.: *Του γιοφυριού της Άρτας*. (b.d.). Strona Πανελλήνιο Σχολικό Δίκτυο. http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos_Politismos/logotexnia/C-arta.htm
- TripAdvisor b.d.: *Arta's Bridge* (b.d.). Strona TripAdvisor. https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g670148-d3961912-Reviews-or20-Arta_s_Bridge-Arta_Arta_Region_Epirus.html

MACEDONIA PÓŁNOCNA. KRĘGI MELANCHOLII

WMUROWANIE W FOLKLORZE MACEDOŃSKIM. DAWNE I NOWE ODCZYTANIA

Począwszy od połowy XIX wieku macedoński proces emancypacji cechowała asymetria zmian zachodzących w sferze kulturowo-językowej i polityczno-państwowej. Meandry dziejów sprawiły, że dopiero po II wojnie światowej zapoczątkowano bardziej holistyczny namysł nad macedońskim dziedzictwem kulturowym. Na gruncie folklorystyki ludowa tradycja macedońska podlegała rozmaitym klasyfikacjom, czemu nierzadko towarzyszyła przemoc symboliczna, a wtedy tradycja ta ujmowana była np. najpierw jako słowiańska, następnie bułgarska, potem zaś jako bułgarsko-macedońska (Miodyński, 2019a, s. 117). Czynnikiem istotnym w procesie emancypacji był brak trwałych ogniw umożliwiających ciągłość w transmisji kultury z krajów sąsiadujących. Serbia, niepozbawiona aspiracji, by sięgać swym wpływem na te tereny, w drugiej połowie XIX wieku znajdowała się poza imperium osmańskim. Bułgarzy, którzy wybili się na niepodległość w 1878 roku, długo definiowali Macedończyków jako swój subetnos (Miodyński, 2019, s. 44). Stawiało to badaczy dostrzegających i dowartościowujących lokalną specyfikę w sytuacji poszukiwania koniecznego balansu zwłaszcza w interpretacjach genealogii badanych zjawisk kulturowych. Dla całych Bałkanów „wyzwalająca” mogłaby się okazać kategoria zażyłości kulturowej Michaela Herzfelda (Herzfeld, 2007). Jednak w praktyce ten punkt widzenia okazał się nawet na gruncie naukowym dość chwiejny. Pomimo spektakularnych sukcesów w regionie dokumentalnego filmu bułgarskiej badaczki i reżyserki Adeli Peewej *Чия е тази песен?* [Czyja to pieśń] (2003)¹, rywalizacja o prawo własności pieśni i jej starszeństwa nadal trwa. A

¹ Pierwszy bułgarski film dokumentalny, nominowany przez Europejską Akademię Filmową.

i potrzeba powszechnego konsensusu co do istnienia wielowarstwowego wspólnego dziedzictwa kulturowego na Bałkanach nie wydaje się jak dotąd powszechna.

W przypadku interesującej nas tu roli toposu wmurowanej kobiety w kulturze macedońskiej problem ten przybiera charakter interesującej sprzeczności; z jednej strony na gruncie folklorystyki eksponowana jest zasobność kultury ludowej i trwa walka o międzynarodowe dla niej uznanie, z drugiej – ten akurat topos nie znajduje miejsca w podręcznikach szkolnych, a zainteresowanie nim pisarzy okazuje się incydentalne.

Topos ofiary zakładzinowej na gruncie macedońskim w najbardziej wyrazisty sposób uobecnia się w ludowych pieśniach o zamurowanej kobiecie, ale jego ślady można odnaleźć w utworach i obyczajach ludowych, którym towarzyszył motyw transformacji lub inicjacji. Chodzi zwłaszcza o święto Wodici (Epifanii), upamiętniające chrzest Jezusa w Jordanie (Китевски, 2022, ss. 35–56) i obyczaj Perperuny (Dodoli)² (Китевски, 2022, ss. 99–132). Zapisy ballady o wmurowanej kobiecie można odnaleźć w zbiorach: *Народне Песме Македонски Бугара, Книга Прва: Женске Песме* [Ludowe pieśni macedońskich Bułgarów. Tom pierwszy: Pieśni kobiece] (1860) Stefana I. Verkovicia; Dimitra i Konstantina Miładinowów *Български народни песни* [Bułgarskie pieśni ludowe] (1861); I. S. Jastrebova *Обычаи и песни турецких сербав* [Obyczaje i pieśni tureckich Serbów] (1886) (sofijski przedruk z 1893 roku to *Сборникъ отъ старонародни песни и обичаи в Дебарско и Кичевско* [Zbiór dawnych pieśni i obyczajów okolic Debar i Kiczewa], N. Tachowa *Сборникъ отъ македонски български народни песни*, [Zbiór macedońskich bułgarskich pieśni ludowych] (1895), Michaiła Arnaudowa *Вградена невеста* [Wmurowana niewiasta] (1920).

Folklorysta Marko Kitevski stwierdza, że legendy zawierające motyw wmurowania wymieniane są u Marko Cepenkova w *Македонски народни умотворби во десет книги, Народни приказни (Реалистични приказни) книга петта* [Macedońskie ludowe teksty w dziesięciu tomach, Bajki ludowe {Bajki realistyczne} Tom piąty] (1972) i Kuzmana Szapkareva w *Избрани дела, том петти, Приказни* [Wybrane dzieła. Tom piąty. Bajki] (1976). W piśmie „Македонски преглед” (III, 3, София, 1927) znajduje się legenda *Каменик мост на Брегалница* [Kamenik most na Bregalicy] (Китевски, 1989, s. 79). Nowsze wersje macedońskich pieśni i legend o zamurowaniu utworu znajdują się natomiast w archiwum Instytutu Folkloru Marko Cepenkova w Skopju (Архив на ИФ, л. 1537 и 1033 [pieśni] i 1969,

² *Dodola* to obrzęd mający na celu przywołanie deszczu podczas suszy, inscenizacja złożenia w ofierze dotyczy głównej dziewczynki w korowodzie, celem ofiary jest przebłaganie boga Peruna i zesłanie deszczu. Jeśli chodzi o święto Epifanii, kapłan wrzuca do rzeki lub jeziora krzyż, który wierni próbują wydobyć, wskakując do wody. Już sama obecność krzyża przemienia status wody, uświęcając ją.

822, 2092 [legendy]). Kilkanaście wariantów ballady przytacza również Todor Mołłow w internetowej bazie *Български фолклорни мотиви. Т. II. Балади* [Bułgarskie motywy ludowe. T. II. Ballady] (Молюв, 2011).

Odnotowując obecność macedońskich pieśni w tak różnorodnych zbiorach, Marko Kitevski uważa, że zaniżanie ich rzeczywistej liczby stanowi efekt zawłaszczenia (zwłaszcza przez folklorystykę bułgarską) macedońskiego dziedzictwa kulturowego, wyrażającego się w traktowaniu pieśni z obszaru macedońskiego jako bułgarskich (Китевски, 1989). Biorąc pod uwagę wielość czynników warunkujących genealogię pieśni ludowych, ustalenie pochodzenia nawet jednego z kluczowych wariantów pieśni z pogranicza bułgarsko-macedońskiego – o moście na rzece Strumie – nie daje jednak aż tak jednoznacznej odpowiedzi. Rzeka Struma przepływa przez miasto Strumica we wschodniej Macedonii i w tym sensie macedońską genealogię wspierałby fakt, że most znajduje się na terytorium Macedonii Północnej. Ballada natomiast wchodzi do zbioru braci Miładinowów *Български народни песни*. Sama pieśń została z kolei zarejestrowana we wsi Kilkis (mac./bg. Кыкуш) w Macedonii Egejskiej, czyli na obszarze greckim. Macedończycy i Bułgarzy twierdzą, że ta wioska jest odpowiednio: macedońska i bułgarska. Elementem, który należałoby wziąć pod uwagę, jest również pochodzenie braci Miładinowów, którzy nazywali siebie Bułgarami, ale wywodzili się ze Strugi w dzisiejszej Macedonii Północnej (Dushi, 2023, s. 281).

Strukturalne regularności pozwalają dostrzec specyfikę większości macedońskich wariantów. Łączy je między innymi to, że budowla zawsze ulega zniszczeniu w ciągu nocy, a ofiarą, która zostaje złożona, staje się najmłodsza z żon braci biorących udział w budowie. Oprócz uśmiercenia bohaterki przez zamurowanie można znaleźć inne sposoby złożenia ofiary zakładzinowej, jak wrzucenie do rzeki czy zamurowanie bohaterki bez głowy, którą małżonek zabiera ze sobą (Китевски, 1989, ss. 80–81). W poszczególnych wariantach różni się rodzaj budowli, której dokończenie stanowi ambicję mężczyzn: raz jest to most, innym razem mur, w jeszcze innym wypadku twierdza lub studnia (w tym ostatnim wmurowane zostają cienie), jako cel budowy pojawia się również dom. Najczęstszym elementem jest jednak most, ale może być też twierdza, klasztor, zaś najrzadziej studnie, które z kolei często pojawiają się w wariantach z Indii. Jeśli twierdzę traktować jako symbol izolacji, a most komunikacji, to w obu tych symbolach manifestuje się specyfika relacji bałkańskiego sąsiedztwa, rozpiętych między współlistnieniem i konfliktem, komunikacją i izolacją (Dushi, 2023, ss. 285–287).

Do ballad wykorzystujących motyw transformacji należą oprócz ballady o zamurowanej znane południowosłowiańskie pieśni o grzesznym hajduku oraz o chorym Dojčinie (*Болен Дојчин*). Lidia Stojanović uważa je za teksty chrześcijańskie o charakterze moralizatorskim,

zawierające temat grzechu głównego bohatera, następnie kary Bożej, a w końcu chrześcijańskiej *metanoi* (Стојановиќ, 2018, s. 115). Dojčin leży w agonalnym stanie w łóżku przez dziewięć lat, aż spomiędzy jego kości wyrasta trawa. Choroba hajduka jest wynikiem klątwy matki, która dowiaduje się, jakie potworne zbrodnie na niewinnych ludziach popełnił jej syn (między innymi dzieciobójstwo, zmuszanie do kanibalizmu). Kiedy hajduk wraca po trzech latach w miejsca dokonanego mordu, zastaje tam piękną cerkiew oraz źródło (cześmę), w innej wersji w miejscu kaźni wyrasta jabłoń, winorośl i bazylika (Китевски, 2022, s. 289). Pewne warianty pieśni wskazują grzech Dojčina jako nekrofilski akt dokonany na ciałach trzech świętych, znajdujących się w trumnach cerkwi (Стојановиќ, 2018, s. 114). Warto zwrócić uwagę na fakt, iż czas choroby Dojčina to czas męskiej inicjacji, czasowej śmierci (podczas którego opiekę nad nim sprawuje siostra) oraz przygotowania do decydującej walki z Czarnym Arabem, który zagraża czci jego siostry. Arab uosabia to, co negatywne, a jego atrybutami w pieśniach są trzy głowy, czerń i znajomość czarów. To postać o zmiennych funkcjach w folklorze macedońskim, podlegająca przeobrażeniom w uhistorycznione postaci negatywnych bohaterów – Turków, Cyganów i Albańczyków (Стојановиќ, 2011, s. 200)³. Pieśni epickie, do których należą te o grzesznych hajdukach, rozgrywają się w obu planach: ludzkim i boskim, pokazując bohaterów pokonujących własne ograniczenia, przechodzących kolejne stadia, poczynając od nieuformowanej osoby do męskiej inicjacji bohatera jako wojownika (Стојановиќ, 2018, s. 121). Jak już wspomniano, opiekunką chorego Dojčina jest jego siostra, nie żona (ta pojawia się w dwóch najstarszych wariantach w zbiorze Miładinowów i u Verkovicia). A ponieważ to jej zagraża Czarny Arab, Dojčin osiąga bohaterstwo jako obrońca jej czci i tym samym czci całego rodu (Стојановиќ, 2018, s. 118). Dopiero po zwycięskiej walce, wymagającej od niego nadludzkiej mobilizacji i będącej aktem odkupienia grzechów, bohater może spokojnie umrzeć. Znajdujemy tu zapis przednowoczesnego świata w kryzysie, gdzie najwyższą wartością jest honor, a jego rewersem wstyd (Стојановиќ, 2018, ss. 119–120).

Drugim rodzajem pieśni, wykorzystującym motyw transformacji i budowli, która wzrasta w miejscu gwałtownej śmierci człowieka, jest *Имала Јана два мили брата* [Miała Jana dwóch miłych braci] ze zbioru Verkovicia (Китевски, 2022, s. 290), korespondująca z

³ W polskim przekładzie pojawia się także określenie Czarnego Araba jako „Czarnego Luda”: *да убјујам Црна Арапина* = *abym mógł zabić Czarnego Luda*. Por. B. Koneski: *Winnica. Wybór poezji i prozy*. Tłum. B. i S. Gogolewscy. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1983. „Czarny Lud” jest tu zatem odniesieniem do dziecięcej zabawy „Kto się boi Czarnego Luda?” wymyślonej w XVIII wieku, a w sensie metaforycznym do postaci lub instytucji, której – zgodnie z Wielkim Słownikiem Języka Polskiego – w propagandzie przypisuje się wszelkie negatywne cechy, aby skupić na niej niechęć społeczeństwa. Por. Hasło CZARNY LUD, Wielki Słownik Języka Polskiego, dostępny: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/40188/czarny-lud>.

pieśnią spisaną we wsi Smoliczano w Bułgarii (zobacz wcześniejszy rozdział pt. *Uzdrowicielka*). Pieśń o Janie, umieszczona w cyklu pieśni kobiecych posiada inną dynamikę niż pieśni hajduckie, w których mężczyzna dokonuje samoodkupienia, zabija Araba (lub Turka), a jego wcześniejsze ofiary transformują się w obiekty materialne: chleb, roślinę lub cerkiew. Jana jest niewinną ofiarą, która ginie z rąk braci wskutek intrygi, a w miejscu jej śmierci zgodnie z logiką bajki magicznej pojawia się świątynia (Китевски, 2022, s. 290).

Motywy te wydają się poboczne wobec interesującego nas tu toposu, ale stanowią one swoisty kontekst jego bałkańskich wariantów, cechujących się silnym ładunkiem emocjonalnym, tragizmem i pokorą wobec losu (Agoston-Nikolova, 1994). Z rolą kobiety w balladzie o wmurowaniu jest związany pewien paradoks. Pojawia się ona jako nowa/obca w rodzinie męża, a jednocześnie stanowi gwarancję istnienia rodu, dając życie nowym jego członkom. Pozycja kobiety pozostaje wszakże funkcją lojalności między braćmi, będącej najwyższą cnotą – bratobójstwo w kulturze archaicznej rozumiane było jako tabu, dopiero w późniejszych tekstach usprawiedliwiano je jako dokonane w afekcie (Agoston-Nikolova, 1994). Rodzina w południowosłowiańskich balladach jest przedstawiana jako najwyższa wartość, która musi być bezwzględnie chroniona. Istnieje więc konieczność socjalizacji żony w obrębie nowej wspólnoty, udowodnienie przez nią swojej lojalności w sytuacji, gdy więzi między mężczyznami są najsilniejsze, zaś między kobietami najsłabsze (Agoston-Nikolova, 1994).

Etnolog Józef Obrębski, który realizował badania na macedońskim Poreczu w latach trzydziestych XX wieku, analizował między innymi status i rolę kobiet w tym regionie, uznawanym za kwintesencję macedońskiej tradycji. Pierwsza z tych ról (macierzyńska) manifestowała się fizycznie przez rodzenie i karmienie. Pozycja matki była wysoka w życiu domowym i na wczesnych etapach wychowania dziecka: „Dziecko bez ojca — półsierota, bez matki — cały” (Obrębski, 2022a, s. 272). Obrębski podkreślał jednak, że relacja między matką a dziećmi jest wątpliwa pod względem prawnym i zrywa ją śmierć ojca, podczas gdy śmierć matki nie zrywa stosunku ojca i dzieci. Jako wdowa, która po raz drugi wychodzi za mąż, kobieta opuszcza dom zmarłego i jego dzieci (Obrębski, 2022a, s. 272). Matka poświęca na rzecz dziecka przede wszystkim krew, życie i zdrowie, a ze strony ojca poświęceniem staje się praca, majątek oraz imię. Sposobem usankcjonowania nierówności między położeniem kobiety i mężczyzny jest mit (o domniemanej serbskiej genealogii), głoszący, że niegdyś to mężczyźni rodzili dzieci, lecz przeszło to na kobiety z winy samych kobiet:

Według tej wersji [niegdyś] funkcja macierzyńska przypadała mężczyznom. Jeden z nich podczas porodu wspiał się na gruszę. Zobaczyła go [kobieta], rzuciła się pędem za nim i ledwo zdążyła rozłożyć fartuch i złapać dziecko, by nie spadło na ziemię. Widział to Bóg i potępił kobietę za jej niewiarę w mądrość boskiej opatrności. Zarządził więc: „Skoro się boisz, że dziecko postrada życie, od teraz wy, kobiety, będziecie rodzić”. I od tamtego czasu macierzyństwo przypada w udziale kobietom” (Obrębski, 2022a, s. 267).

Małżeństwo zmienia status kobiety, która wchodzi w „obcą” grupę rodzinną i zostaje podporządkowana władzy męża. Pierwszorzędne w tym nowym układzie stają się relacje męża z rodzicami. Dzieli on bowiem swoją uwagę między rodziców i braci, a dopiero na drugim miejscu z żoną. Ich relacja rozwija się nieoficjalnie i w ukryciu. Ponieważ żona dzieli dom z obcymi sobie szwagierkami, wiąże się to z kłótniami i intrygami, będącymi też głównym zarzewiem konfliktu między mężem a jego braćmi. W związku z potencjalnym intryganctwem żony stosunek męża do niej objawia się tylko w samotności jako bliskościowy, a na forum rodzinnym pozostaje władczy. W pozycji męża tkwi ambiwalencja wyrażająca się w wahaniu między miłością a pogardą, zależnie od sposobu lokowania przez niego sentymentów, które mogą przechylać się w stronę żony bądź dawnej rodziny (Obrębski, 2022a, s. 274). Jednak, jak pisze Elka Agoston-Nikolova, w macedońskich pieśniach epickich istotna jest też rola żon jako mediatorów między braćmi, często zmuszonych do uciekania się do podstępów w celu uratowania męża. Kobieta nie reprezentuje stabilnych wartości, ale też dzięki temu, że działa na kilku frontach, staje się osobą, dzięki której rodzina zachowuje pożądaną jedność i zdarza się, że reżyseruje zdarzenia w taki sposób, aby zażegnać konflikt i uniknąć bratobójstwa. Utrzymanie jedności rodziny wymaga wielu wysiłków i elastyczności. Kobieta jest świadoma, że sytuacja wymaga zlekceważenia jednego zakazu, by utrzymać inny, na przykład miłość między braćmi (Agoston-Nikolova, 1994). Wzmocnienie roli kobiety dokonuje się wraz z upływem lat, kiedy mąż i żona stają się najwyższą instancją w domu, którym jednak faktycznie rządzi żona, koncentrując wokół siebie całe życie. Mąż jest tym, który z domu wychodzi i wraca, a kobieta jest w nim przez cały czas. Żona ma więc w domu nad nim przewagę, a oznaki tej władzy przejawiają się już podczas obrzędów weselnych w praktykach panien młodych na rzecz uzyskania władzy nad mężem (Obrębski, 2022a, s. 275).

Dwuznaczność kobiecego statusu, a zwłaszcza stosunku męża do żony, objawia się również w utworach o wmurowaniu. Najmłodsza z żon traci życie na wczesnym etapie swojego małżeństwa, kiedy jej pozycja w systemie rodzinnym jest nadal najslabsza, niechroniona statusem władczyni ogniska domowego. Agoston-Nikolova, odwołując się do sposobu wyłaniania ofiary w balladzie, stwierdza, że bracia być może nawet nie wiedzieli, która z żon przyniesie jedzenie następnego dnia, a tym samym zostanie ofiarą, ponieważ nie uczestniczyli w sprawach domowych, organizowanych przez kobiety (Agoston-Nikolova, 1994). Pod

względem prawnym żona najmłodszego z braci upodabnia się do *homo sacer*, nagiego życia poza prawem (Agamben, 2008), a relacje małżonków mają charakter podrzędny wobec relacji męża z braćmi. Relacje w wymiarze uczuciowym manifestują się jedynie w ukryciu, a nie na forum publicznym. W macedońskich wariantach nie ma też elementu intrygantstwa najmłodszej z żon, które mogłoby kierunkować niechęć wobec niej ze strony innych postaci (w tym męża), ale i w wymiarze pozatekstowym samych odbiorców. Nie jest ona elementem zagrażającym stabilności układu rodzinnego – wręcz przeciwnie, jest pokorna oraz pracowita i jako taka ponosi śmierć. Swoją wzorową postawą uruchamia mechanizmy rywalizacji mimetycznej wśród pozostałych żon i wyłonienia jej jako kozła ofiarnego (Girard, 1991).

Szczegółowe badania nad balladą o wmurowanej w kontekście macedońskim prowadziła folklorystka z Instytutu Folkloru im. Marko Cepenkova w Skopju Lidija Stojanović-Lafazanovska. W książce *Танатолошкиот правзор на животот. Феноменот на жртвувањето во македонската народна книжевност* [Tanatologiczna wizja życia. Zjawisko ofiary w macedońskiej literaturze ludowej] (1996) autorka przygląda się fenomenowi rytuału ofiarniczego w macedońskiej tradycji ludowej, podkreślając jego korelacje z aktem twórczym. Opierając się na analizie fenomenologicznej, autorka pokazuje, że brutalny akt uśmiercenia człowieka, jakim jest rytuał ofiarniczy, posiada również aspekt soteriologiczny. Korzystając z metodologicznych umocowań (Husserl, Heidegger, Fink, Bachelard) znajduje możliwe wyjaśnienie pierwotnej ludzkiej potrzeby składania ofiar jako przejawu boskości w ludzkiej naturze, ucieleśnionej tajemnicy narodzin, śmierci i odrodzenia. Wychodząc od rytuału ofiarniczego, przez mit i jego transpozycje Stojanović analizuje macedońskie pieśni ludowe, które uważa za genealogicznie powiązane z kulturą rolników. Bowiem w cywilizacji rolniczej zabijanie przestało być powiązane z przemocą – przeciwnie, śmierć nasiona umożliwiała nowe narodziny i tajemnicę cyklicznej odnowy świata. Dopiero w późnej kulturze ludowej pojawia się motyw zabójcy smoka, który stanowi paradygmatyczny przykład walki ze składaniem ofiar. W swojej książce Stojanović poświęca jeden z rozdziałów samej ofierze zakładzinowej, skupiając się na obrazach i symbolach, do których dostęp możliwy jest dzięki tradycji i wierzeniom. Autorka podkreśla, że utwory poetyckie, których motywy i tematy opierają się na toposie ofiary zakładzinowej, stanowią faktycznie reminiscencję i transpozycję rytuału; we wszystkich analizowanych przez autorkę przypadkach śmierć przymusowa lub dobrowolna posiada charakter kreacyjny. W jednym z rozdziałów Stojanović bada również motyw ofiary inicjacyjnej, szeroko rozpowszechniony w macedońskim folklorze. Ofiara inicjacyjna również posiada kreacyjny charakter, ponieważ oznacza przejście do kolejnego, wyższego etapu istnienia osoby. Wśród analizowanych motywów ludowych, związanych z inicjacją znajduje

się wesele, ale również takie praktyki jak antropofagia i obrzęd *sparagmos* (starogr. *σπαράγμος*), czyli ekstatyczny akt rozrywania ciał zwierząt i ludzi, wynikający z potrzeby zbliżenia się i zjednoczenia z bóstwem (Стојановиќ-Лафазановска, 1996).

W latach dziewięćdziesiątych Stojanović-Lafazanovska prowadziła badania terenowe na temat recepcji toposu wmurowania w regionie Kumanova w Macedonii Północnej (Стојановиќ-Лафазановска, 2000), a w artykule *On What Belief „The Ballad About the Built in Bride” Is Based On* [Na jakim wierzeniu oparta jest „Ballada o wbudowanej niewieście”?] (Стојановиќ-Лафазановска, 1997) badaczka proponuje spojrzenie na balladę w perspektywie „teorii recepcji” Jaussa. Twierdzi, że topos wmurowania często staje się obiektem instrumentalizacji dokonywanej przez zwolenników patriarchalnych układów społecznych. Powiązania między balladą a konserwatywnymi modelami życia autorka analizuje już na materiale macedońskim w artykule *From Walled-Up Wife To a „Room of One’s Own”: Gender and Migration Among Macedonians in Germany* [Od wmurowanej kobiety do „własnego pokoju”: płeć i migracja wśród Macedończyków w Niemczech] (Стојановиќ-Лафазановска, 2006). Skupiając się na relacji między migracją, przestrzenią i płcią kulturową, czyni materiałem badawczym wyniki własnych badań terenowych z 2003 roku w środowisku macedońskich emigrantów i emigrantek w Hamburgu. Tytułowa metafora wmurowania staje się dla Stojanović symbolem patriarchalnego porządku, a emigracja ukazana jest jako czynnik wyzwalający zmianę kulturową.

Kluczowymi figurami doświadczenia emigrantek macedońskich czyni badaczka zaczerpniętą z folkloru metaforę „wmurowania”, a z drugiej strony metaforę „własnego pokoju” Virginii Woolf, będącego metonimią przestrzeni własnej, sfery wolności i autonomii kobiety. Praca Stojanović jest bardzo krytycznym komentarzem do pozycji kobiety w społeczeństwie macedońskim. Przywołując doświadczenia rodzin emigranckich, zwłaszcza młodych macedońskich pielęgniarek w Niemczech oraz ich mężów, którzy – dołączając do żon – zmuszeni zostali do zmiany swojego statusu i „udomowienia”, badaczka pokazuje złożony proces redefiniowania ról w rodzinach. Przygląda się transformacjom habitusów, odchodzeniu od sztywnych konserwatywnych hierarchii i wartości ku rozszczelnianiu tych układów. Badaczka wskazuje na zmiany następujące pod wpływem nowego kontekstu społeczno-kulturowego, w tym wypadku emigracji do Europy Zachodniej. Badania Stojanović pokazały korelację między tendencją do wyzwolenia się kobiety z tradycyjnych ról a wykształceniem, zwłaszcza w przypadku emigracji eksperckiej, mieszanych rodzin niemiecko-macedońskich oraz osób reprezentujących drugie i trzecie pokolenie emigrantów (Stojanovic-Lafazanovska, 2006).

W swoich badaniach Lidija Stojanović podkreśla konieczność interpretacji wariantów macedońskich pieśni o zamurowaniu przez pryzmat folkloru ogólnobałkańskiego (Стојановиќ-Лафазановска, 1996, s. 48), uznając go za ważny aspekt „kulturowej zażyłości” (Herzfeld, 2007) mieszkańców Półwyspu. To, co zdaniem badaczki jest szczególnie ważne, to usytuowanie w balladzie człowieka jako budowniczego, podmiotu sprawczego, co różni ten utwór od innych ballad z motywem ofiary zakładzinowej, zwłaszcza o budowaniu miasta przez wilę, czyli fantastyczną istotę spoza ludzkiego świata. Drugim istotnym wyróżnikiem ballady o zamurowaniu jest związek między ofiarą kosmogoniczną a inicjacją, co wyraża się w fakcie wyłonienia młodej kobiety jako ofiary zakładzinowej (Стојановиќ-Лафазановска, 1996, s. 49).

„MOST CHCE OFIAR”. STUDIUM PEWNEGO PRZYPADKU MACEDOŃSKIEGO

Zbudowany w 1833 roku most Rady w mieście Kratovo jest jednym z najbardziej emblematycznych obiektów architektonicznych w Macedonii Północnej. Jego historia spleta się z legendą o wmurowanej kobiecie. Kratovo, położone w kraterze wygasłego wulkanu, nazywane jest potocznie „miastem mostów i wież”. Wśród jego zabytków znajduje się kilka kamiennych mostów o lekkiej, łukowatej linii, wzniesionych w stylu osmańskim. Most Rady wydaje się mniej udanym dziełem architektonicznym, ale to właśnie z nim wiąże się najśłynniejsza legenda. Według podań żona jednego z budowniczych została zamurowana w jednym z przęseł jako ofiara zakładzinowa – akt ten miał zapewnić pomyślne ukończenie budowy.

Podobnie jak pozostałe mosty w Kratovie Most Rady powstał na fali rozwoju lokalnego rzemiosła, handlu i górnictwa w celu usprawnienia komunikacji po obu stronach rzeki. Fundatorem był Hifzi Paşa, osmański wojskowy i administrator, który przewodził w sandżaku skopijskim, w tym również w Kratovie. Most jest więc niekiedy nazywany jego imieniem. Istnieje jeszcze inna wersja pochodzenia nazwy mostu, która miałaby się wywodzić od Bizantyjczyka Radina. Miał on zbudować most na zamówienie Dubrowniczán (il. 1), którzy osiedlili się w Kratovie po trzęsieniu ziemi w Dubrowniku (po 1667, a więc półtora wieku przed powstaniem mostu) i potrzebowali go do przewożenia złóż metali szlachetnych (Коцевски, 2003, s. 106). Tak czy inaczej, wykonawcami mostu byli budowniczzy z okolicznych wsi o dużej tradycji kamieniarskiej. Słynęło z niej zwłaszcza pobliskie Šlegovo, którego mistrzowie i czeladnicy cieszyli się renomą i byli zatrudniani przez władze osmańskie do budowy meczetów i obiektów użyteczności publicznej. Do tej grupy budowniczych należeli głównie prawosławni

Macedończycy, ale też osadnicy z Saksonii, którzy przybyli do Kratova wraz z rozwojem górnictwa (Коцевски, 2005, s. 55).



Il. 1. Mieszkanka Kratova trzyma tabliczkę z nazwą nieistniejącej już ulicy Dubrownickiej.
Fot. Sylwia Siedlecka, 2021.

Najbardziej wysunięty na południe Most Rady jest oddalony 400 metrów od centrum i stanowi do dziś najważniejszy obiekt turystyczny w Kratovie oraz jedną z głównych atrakcji wspominanych w folderach dla turystów i materiałach promocyjnych miasta, gdzie wykorzystywana jest legenda o wmurowanej Radzie. Opowiadają ją też miejscowi przewodnicy i przewodniczki; jeden z nich podczas oprowadzania pokazał mi prześwit w murze przęsła, mówiąc, że to ten sam, o którego pozostawienie poprosiła Rada, aby móc karmić swoje dziecko (Доневски, komunikacja osobista, 23.09.2021).

Popularność mostu nie wynika więc z jego wartości estetycznej; jest on jednym z najmłodszych w Kratovie, poza tym obecnie nie przypomina już obiektu z XIX wieku, a to z powodu kilku renowacji nieuwzględniających zaleceń konserwatorów. W opinii lokalnej społeczności remonty mostu były skutkiem korupcji i nieprzejrzystych procedur przetargowych. Od ukończenia ostatniej renowacji w 2002 roku, wyasfaltowany i otoczony po obu stronach metalowymi słupkami, bardziej niż swój osmański pierwowzór przypomina industrialną drogę (il. 2). Hałas ciężarówek i spaliny sprawiają, że trudno powiązać go z

osławionym obiektem historycznym i turystycznym, zwłaszcza że o moście informuje jedynie mała tabliczka z napisem „Радин мост” [Most Rady], wskazująca także na patronat fundacji Open Society Macedonia i Towarzystwa Przyjaciół Kratova. Trzy zbudowane w średniowieczu wieże, które podpierają most Rady, służąc za przesłta, ulegają regularnej erozji wskutek przejazdu ciężkich pojazdów. Najwyższa z nich ma 21 metrów. To właśnie wysokość, na jakiej rozpięty jest most Rady między dwoma brzegami, stanowi jego najbardziej charakterystyczną cechę.



Il. 2. Most Rady w 2021 roku. Fot. Sylwia Siedlecka

Kratovo, jedno z najstarszych miast macedońskich i ważny średniowieczny ośrodek górniczo-handlowy, przez wieki miejscem było współistnienia wielu kultur: swoje kolonie stworzyli tu wspomniani kupcy z Dubrownika, górnicy z Saksonii, Żydzi i Turcy. Dzięki złożom ołowiu, cynku, złota, miedzi, żelaza i srebra w XV–XVI wieku w miejscowej mennicy, jednej z najważniejszych w tej części Imperium Osmańskiego, wybijano srebrne monety. Okres kryzysu Kratova przypadł na wojnę austriacko-turecką (1680–1690) i miejscowe chłopskie powstanie Karpoša, podczas którego miasto zostało zniszczone, a szyby górnicze zamknięto. W XVIII wieku zaczęli się tu osiedlać Turcy z Azji Mniejszej. Kiedy na początku XIX wieku centrum górniczym stało się pobliskie Zletovo, Kratovo utraciło swój status w tej sferze, a mimo to doszło wtedy do powtórnego rozkwitu miasta. Kiedy francuski podróżnik Ami Boué odwiedził Kratovo w 1836 roku, napisał, że to siedmiotysięczne miasto było jednym z dziesięciu największych w centralnej części europejskiej Turcji (Митевски, 1997, s. 89). Obecność Turków wpłynęła na infrastrukturę miejską, co znalazło odzwierciedlenie m.in. w

liczbie meczetów i wież (Митевски, 1997, s. 84). Mosty zaczęły powstawać w czasie rozwoju handlu w XVIII i początku XIX wieku, a ich budowa wynikała bezpośrednio z potrzeby usprawnienia komunikacji między częściami miasta po obu stronach rzek Mancevy i Kratovskiej oraz okolicznymi wioskami (Митевски, 1997, s. 94–95). Pod koniec XIX wieku w Kratovie mieszkało 4500 osób, w dużej mierze Turcy, którzy opuścili miasto po 1912 roku, doprowadzając do radykalnego zmniejszenia się liczby mieszkańców. Obecnie dominują tam Macedończycy, jest także mała osada romska, a miasto liczy około siedmiu tysięcy mieszkańców. Jednym z problemów jest odpływ ludności, zwłaszcza młodej generacji, zapaść gospodarcza i wysokie bezrobocie, dotkliwe do tego stopnia, że mówi się, że siłą utrzymującą gospodarkę na powierzchni są emeryci. Pod miastem przebiega sieć podziemnych korytarzy, których budowa związana była z wydobywczą tradycją miasta i miejscową mennicą – jeden ze szlaków miał wieść do przęsła mostu, w którym zamurowana była Rada.

W szerszym obiegu kulturowym Most Rady w Kratovie zaistniał w drugiej połowie XX wieku dzięki znanej pieśniarce Vasce Ilievej, która w czasach komunizmu spopularyzowała pieśń *Мост му зидаја девет мајстору* [Most budowało dziewięciu majstrów] w Jugosławii. Utwór był często emitowany w telewizji wraz z teledyskiem, w którym Ilieva wykonuje pieśń na tle mostu w Kratovie (Китевски, 2009). Wersja ta, choć oficjalnie anonimowa, stanowiła autorski utwór samej śpiewaczki, bazujący na wcześniejszych wariantach, w tym na pieśni *Струмица невеста* [Strumica niewiasta] ze zbioru braci Miladinowów (pozycja 162). Ilieva w swojej piosence przywołała Radin most, Kratovo i rzekę Manceva.

Etnolożka Lidia Stojanović-Lafazanovska, w latach 1992–97 badająca występowanie ballady w regionie Kumanova (gdzie dominuje wariant z Kratova), stwierdziła dużą popularność utworu wśród swoich informatorów i informaterek. Zarówno mężczyźni, jak i kobiety przekazywali tę samą wersję utworu, jednak różnił się ich sposób interpretacji: mężczyźni skupiali się na tragedii najmłodszego z braci, kobiety współczuły matce i żonie, która została złożona w ofierze. Różne okazały się też przypuszczenia co do wiarygodności ballady: o ile kobiety dopuszczały, że historia Rady mogła wydarzyć się naprawdę, mężczyźni negowali tę możliwość, uważając ją za „babskie wymysły” (Стојановиќ-Лафазановска, 2000).

Lidija Stojanović-Lafazanovska powiedziała mi (SS) ponadto (Стојановиќ-Лафазановска, komunikacja osobista, 2021), że badając w terenie pieśni o zamurowanej, zauważyła, że wykonania pieśni o Radzie są pełne smutku, obecnego w melodyce, rytmie, kolorystyce, artykulacji i dynamice śpiewanych przez wykonawczynie utworów. Nawiązując do eseju Vladimira Dvornikovicia *Psiha jugoslovenske melanholiје* [Psychika jugosłowiańskiej

melancholii] z 1925 roku, Stojanović-Lafazanovska określiła ten sposób wykonania i interpretacji pieśni o zamurowaniu jako wyraz jugosłowiańskiej melancholii, która zdaniem badacza najwyraźniej manifestuje się w pieśniach ludowych, a zaistniała jako strategia radzenia sobie z nagromadzonym cierpieniem – wysłownienie go w pieśniach ma nieść ulgę. Wykonanie pieśni sprawia, że w miejsce udręki pojawia się przyjemność i słodycz samego bólu, ale wytwarza się błędne koło: nie ma ani ulgi, ani wyzwolenia, bo ucieczka od cierpienia jest na tyle urokliwa, że powoduje jedynie głębsze zanurzenie się w stanie, z którego chciano się wydobyć. Ta swoista niedoskonałość melancholii wynika z faktu, iż im głębiej ma wyrazić cierpienie i uwolnić się od niego, tym bardziej nieruchomieje w obezwładniającym stanie słodkiego bólu. Nieuchwytna, jednostajna, monotonna, dławiąca płacz melancholia dobywa się z nędznych, zakopconych *mehan* (gospod) w Sarajewie, Vranju czy Skopju, stając się obiektem nierozumiejącej fascynacji ze strony przybyszów spoza regionu. Dvorniković pisze, że natężenie tego stanu jest szczególnie wysokie w pieśniach macedońskich, które uznaje za kolebkę jugosłowiańskiej melancholii (Dvorniković, 2008). Autor poprzestaje na tej konstatacji. Można jednak zapytać, na ile ta melancholia stanowi czynnik poszerzający odczytanie macedońskich wariantów ballady o zamurowanej, a także w jaki sposób praktyki zogniskowane wokół mostu Rady w Kratovie można czytać przez pryzmat kolistej figury melancholii.

Macedońskie warianty pieśni o wmurowanej kobiecie są na tyle podobne, że można mówić o ich przynależności do jednego inwariantu (Китевски, 2009, s. 260). W większości przypadków przed śmiercią kobieta, orientując się, co ją czeka, prosi mężczyzn o łaskę, buntuje się, rzuca klątwę na budowniczych. W jednym z wariantów budowniczcy nie zamurują kobiety, lecz wrzucają ją do rzeki, w innym pojawia się obcięcie głowy kobiety przed zamurowaniem – są to późne warianty, które pozwalają prześledzić proces transformacji ofiary z człowieka w ofiarę ze zwierzęcia, którego głowę wmurowywano w nowo powstającą budowlę (Китевски, 1989, s. 78). W macedońskim folklorze motyw konieczności złożenia w ofierze człowieka jest obecny nie tylko w balladzie o zamurowanej kobiecie, ale też w utworach o budowie potwornego miasta przez samowilę, która jako materiał wykorzystuje ludzkie ciała, w tym dziecięce głowy. Ballada o zamurowanej kobiecie zawiera jednak dwie zasadnicze różnice: czyni sprawcą wydarzenia człowieka, nie postać fantastyczną, i indywidualizuje samą ofiarę, nadając jej imię i tożsamość (Стојановић-Лафазановска, 1996, s. 41), co sprawia, że historia zostaje spersonalizowana, uwzględnia detale, a poszczególne kadry ulegają wyostreniu. Być może właśnie ten dramat indywidualnego doświadczenia sprawia, że historia Rady pozostaje inspirująca dla współczesnych i jest chętnie reinterpretowana w pracach naukowych i

przedsięwzięciach artystycznych. Drugą istotną kwestią, o której wspomina Stojanović-Lafazanovska, jest uwewnętrznienie historii zamurowanej, opowiedzenie jej jako historii bliskiej (Стојановиќ-Лафазановска, komunikacja osobista, 2021). Bliska staje się nie tylko zamurowana, ale też przemoc, której mechanizmy uruchamiają się nie w odległym abstrakcyjnym świecie, lecz w obrębie wspólnoty ludzi, połączonych więzami społecznymi i uczuciowymi.

Podczas badań terenowych w Kratovie we wrześniu 2021 roku udało mi się (SS) porozmawiać z mieszkańcami miasta, dla których legenda o Radzie jest codziennym doświadczeniem na tyle oczywistym, że często niepodlegającym refleksji albo oszlifowanym ze skonwencjonalizowanych formułek, jakby wyjętych z folderu dla zagranicznych turystów. Istotnym ułatwieniem kontaktu była dla mnie znajomość ze Stevče Donevskim, przewodnikiem i właścicielem miejscowego hostelu, w którym zatrzymałam się podczas pobytu w Kratovie. Ten zapalony krajoznawca-amator, zbieracz artefaktów kratovskich, stał się moim „odźwiernym” (*gatekeeper*) w kratovskiej społeczności i zapoznał mnie z wieloma osobami, w tym z mieszkańcami domów tuż przy moście Rady. Do Kratova wybrałam się ze Skopja z Gordaną Janakievską, przewodniczką turystyczną z wieloletnim stażem i osobą bardzo aktywną w mediach, która od kilku dekad propaguje turystykę w Macedonii Północnej, wykorzystując do tego macedońskie i bałkańskie legendy, często interpretowane z uwzględnieniem potrzeby uwznioślenia macedońskiej historii oraz podkreślenia roli macedońskiej historii i kultury w regionie bałkańskim. Janakievska jest m.in. autorką projektu Kingmarkoland, odwołującego się do postaci królewicza Marko, za pomocą którego promuje turystyczny potencjał Macedonii Północnej.

Jeśli chodzi o most Rady, Janakievska uważa go za jeden z obiektów o największym potencjale turystycznym w Macedonii. Jadąc ze mną do Kratova, chciała dowiedzieć się więcej na temat kolonii dubrownickiej, która utworzyła się w Kratovie w XVII wieku. Spodziewa się, że można podnieść nieco wygasły potencjał turystyczny Kratova, sprowadzając do miasta potomków dawnych właścicieli domów przy byłej ulicy Dubrownickiej, która znajduje się zresztą przy moście Rady. Samą treść legendy o zamurowanej Janakievska sprowadza do dowcipu, stwierdzając, że ratovczanie i kratovczanki mają łatkę żartownisiów, w związku z czym to sami budownicy mostu, chcąc pokazać, że są dobrymi majstrami, stworzyli legendę o zamurowaniu, czerpiąc z wiedzy o praktykach składania ofiar ze zwierząt podczas budowy domu lub obiektu użyteczności publicznej (Јанакиевска, komunikacja osobista, 2021). W myśl tej interpretacji legenda o zamurowaniu jest fikcją, zbudowaną na podstawie późniejszych

praktyk *kurbanu*, jednak przewodniczka podkreśla, że jest to jej indywidualna interpretacja, bazująca na domysłach, w związku z brakiem źródeł pisanych na ten temat.

Chociaż most Rady jest główną atrakcją turystyczną miasta, w moich badaniach dyskurs turystyczny okazał się mniej istotny, zwłaszcza, że surowy reżim pandemii COVID-19 sprawił, że podczas naszego pobytu w mieście właściwie nie było turystów. Ten bezruch, w jakim znalazło się miasto w związku z pandemią, paradoksalnie umożliwił lepszy kontakt z mieszkańcami, którzy dość chętnie odpowiadali na próby inicjowania kontaktu i dali mi sporo czasu na rozmowę. Bezruch ten dotyczył tylko turystów, nie zaś codziennego życia mieszkańców i mieszkanek, które biegło swoim rytmem: podczas mojej wizyty Kratovo szykowało się na zimę i na wąskich ulicach ciągle mijały mnie wozy załadowane świeżym drewnem.

Najbardziej inspirujące podczas badań terenowych okazało się znaczenie mostu w wymiarze lokalnym i sposób, w jaki zogniskowane wokół niego zdarzenia i sytuacje organizują wyobraźnię mieszkańców miasta. Znacząca rola mostu w życiu lokalnej społeczności wyraża się w wypowiedzianej przez rozmówców formule: „most nadal chce ofiar”. W rozmowach z mieszkańcami i w zapiskach lokalnych autorów związanych z miastem pojawiają się wzmianki o regularnych wypadkach na moście, których ofiarami są osoby z Kratova. Dochodzi wtedy do kontaminacji legendy o Radzie z opowieściami o cyklicznych kolizjach i samobójstwach związanych z budowlą

I tak, w popularyzatorskiej publikacji o Kratovie Bogolub Zlatanski przytacza sytuację nieszczęśliwego upadku z mostu, jaki miał miejsce w pierwszej połowie XX wieku, z udziałem jego szkolnej koleżanki o imieniu Rada:

Na tym moście było więcej ofiar dziewcząt o imieniu Rada. Takie zdarzenie miało miejsce za moich czasów. Panny i kawalerowie spacerowali po moście, a my jako dzieci biegaliśmy koło nich. Nagle rozległ się hałas. Z końca prawej strony mostu spadła moja koleżanka ze szkoły, Rada. Ale upadła na miękkie rośliny, sturlała się na dół i dzięki temu ocalała. Most pragnął ofiar (Златански, b. d.; tłum. SS).

Most zostaje w tej relacji upodmiotowiony, a informacja o konieczności ponowienia rytuału ofiarniczego wybrzmiewa podobnie jak w jednym z macedońskich wariantów ballady o wmurowanej kobiecie, gdzie jeden z braci budowniczych mówi: „Most chce ode mnie ofiary, / kiedy będzie ofiara z człowieka / wtedy most stanie” (Стојановиќ-Лафазановска, 1996, s. 51). Elementem znaczącym jest to, że są to kobiety o imieniu Rada, tak jakby imię wyzwało mechanizm ofiarniczy. Jednak we współczesnych relacjach ofiarami są również mężczyźni, o czym przekonałam się podczas rozmów przeprowadzonych podczas badań terenowych.

Dyrektor Muzeum Etnologicznego Dragan Georgievski, mieszkający w Kratovie od 30 lat, łączy akty samobójcze dokonywane na moście z legendą o Radzie, ale wskazuje jako ofiary również mężczyzn:

Dragan Georgievski: Co 5-10 lat z mostu Rady ktoś się rzuca. Ostatnia ofiara to mężczyzna, 52 lata, parę tygodni temu. Był w głębokim kryzysie psychicznym.

SS: To są kratovianie czy przyjezdni też?

DG: Ludzie z Kratova, tutejsi. Wszyscy tu o tym wiedzą.

SS: Myśli pan, że jest związek między legendą o zamurowanej kobiecie a tymi wypadkami?

DG: Wierzę, że tak jest i mówię to również jako etnolog. Dlaczego nie rzucają się z innych mostów? Jest w mieście kilka innych. Moim zdaniem most chce ofiar. (Георгиевски, komunikacja osobista, 24.09.2021; tłum. SS).

Dla porządku warto przypomnieć, że most Rady jest najwyżej osadzony spośród wszystkich w mieście (30 metrów nad ziemią, licząc od dna koryta rzeki). Inne są zbyt niskie, co może mieć wpływ na wybór miejsca przez osoby w kryzysie suicydalnym. Wskutek zmian klimatycznych koryto rzeki jest wyschnięte, a kamieniste koryto porośnięte wysokimi chwastami. Rozmówcy wspominają, że zanim dojdzie do aktu samobójczego, dana osoba przychodzi na most, przechadza się po nim, oswajając i przygotowując na to, co ma nastąpić. Nagłe śmierci dotyczą zawsze mieszkańców miasta, co każe traktować opowieść o moście jako opowieść rozgrywającą się w obrębie lokalnej społeczności. Ofiary mostu, choć same decydują o odebraniu sobie życia, posiadają jednak szczególne znaki ofiarnicze, do których należą kryzysy psychiczne, rozwód, śmierć bliskiej osoby, utrata pracy i statusu ekonomicznego. Ludzie ci są osłabionymi kryzysem ogniwami wspólnoty:

Choroba, obłęd, deformacje typu genetycznego, przypadkowe okaleczenia, a nawet wszelkiego rodzaju kalectwa – prowokują postawy prześladowcze. [...] Już samo słowo „anormalny”, podobnie jak w średniowieczu słowo „zaraza”, ma posmak tabu; jest zarówno dostojne jak przekłete, *sacer* w każdym sensie tego słowa. [...] Ułomność jest wpisana nierozdzielnie w zespół cech ofiarniczych. [...] W miarę oddalania się od statusu większości – obojętne w jakim kierunku – rośnie możliwość prześladowań” (Girard, 1991, s. 22).

Kalina Čukčukovska od kilkudziesięciu lat mieszka w domu znajdującym się tuż obok mostu, na skarpie schodzącej do koryta rzeki. W jej relacji powtarzalnym zdarzeniem są (również nieudane) próby samobójcze, których była świadkiem: „Mają problemy, nie mają pieniędzy, tracą pracę, rodzinę – i rzucają się. Za moich czasów zginęły dwie kobiety i jeden mężczyzna. Jedna upadła w pokrzywy, przeżyła, taka była błada. Druga zginęła na miejscu” (Чукчуковска, komunikacja osobista, 2021). Rozmówczyni powołuje się na słowa dużo starszego od niej męża, który miał znać samą Radę. Mąż przekazywał jej, że bracia, którzy budowali most, wyjechali do Ameryki, a syn Rady, którego karmiła przez okienko w murze, był kowalem.

Postać syna Rady zawiera elementy z żywota św. Georgiego Nowego zwanego Kratovskim, męczennika z przełomu XV–XVI wieku, pochodzącego z Kratova, który przeniósł się do Sofii i tam pracował jako złotnik. Turcy bezskutecznie dążyli do islamizacji młodego chrześcijanina, który za obstawanie przy swojej wierze został przez nich spalony na stosie. Połączenie biografii syna Rady z Georgim Kratovskim (w mieście znajduje się cerkiew pod wezwaniem świętego) dokonuje się przede wszystkim przez analogię zawodu – złotnictwa i miejscowej tradycji wybijania monet. Jednocześnie rozmówczyni stanowczo zaprzecza, aby Rada była zamurowana w moście, podkreślając, że została pochowana na pobliskim cmentarzu chrześcijańskim. Akcentowanie istotności tego faktu przez rozmówczynię może wynikać z tego, że most Rady znajduje się w miejscu, które w układzie miasta i w odniesieniu do miejsca zamieszkania samej rozmówczyni stanowi tzw. *orbis interior*, przestrzeń materialnie doświadczanej codzienności. Osadzony na kamienistym zboczu schodzącym do koryta rzeki dom mojej rozmówczyni znajduje się w bardzo bliskiej odległości mostu Rady i jeszcze bliższej filarów mostu, w którym rzekomo mogłaby znajdować się ofiara zakładzinowa.

Most stanowi więc część krajobrazu własnego, dosłownie – widoku z okna, stąd próba symbolicznego uporządkowania tej przestrzeni, wynikająca z lęku przed nieznanym i potrzeby podtrzymywania tzw. „strefy komfortu”, która winna różnić się od *orbis exterior*, będącej „dysponentem mocy i sferą, w której pokłada się nadzieje na zmianę” (Wenska, 2015, s. 164). Tak więc kontakt z ową sferą jest potencjalnie szansą na skorzystanie z jej mocy, jednak by zapobiec możliwym negatywnym konsekwencjom, trzeba przestrzegać restrykcyjnych zasad. Nawiązywanie kontaktu z *orbis exterior* odbywać się może w momentach i miejscach mediacyjnych, podczas rytualnego chaosu i inwersji „nieoswojone” może pojawić się nieoczekiwanie lub też zostać przywołane w sposób rytualny (Wenska, 2015, s. 164). Moc będąca nieodzowną cechą *orbis exterior* może objawić się jako „zasada porządkująca” lub „zasada entropijna”. Ta pierwsza działa na korzyść ludzi i świata oswojonego, wzmacnia jego porządek i napełnia potrzebną mu mocą. „Zasada entropijna” powoduje chaos i destrukcję uporządkowanego *orbis interior* (Wenska, 2015, ss. 117–137).

„Chcący ofiar” most ulokowany w sercu miasta stanowi wyrwę w tej oswojonej przestrzeni; jest *orbis exterior*, a jego moc ujawnia się jako zasada entropijna. W przypadku samobójców z Kratova można zatem mówić o uruchomieniu maszyny przemocy, manifestującej się w błędnym kole rytuału ofiarniczego – most nadal „chce ofiar”, jakby nie wystarczyła tragiczna historia Rady. Jeśli przywołać tu figurę melancholii, błędnego koła – uwięzienia w cierpieniu, z którego nie sposób się wydostać, ponieważ każda próba tylko je potęguje, jak opisywał to Dvorniković – to rytuał ofiarniczy stanowiłby właśnie taki

mechanizm. Zeksterioryzowana władza mostu, który sam wybiera ofiary i jest sprawczy, oznacza jednocześnie, że sprawczości pozbawiony jest człowiek, ten, którego most przywołuje jako swoją ofiarę.

W Kratovie tuż przy moście Rady znajduje się jeszcze jedno miejsce upamiętniające akt ofiarniczy. Zorientowana prostopadle względem mostu ulica nosi imię Josifa Daskalova (1868–1909), urodzonego w Kratovie nauczyciela i działacza Wewnętrznej Macedońskiej Organizacji Rewolucyjnej. Daskalov stał się jednym z lokalnych bohaterów również ze względu na to, jak próbował zakończyć swoje życie. W 1897 roku podczas natężenia działań antytureckich wpadł w ręce Turków, ale nie chcąc wydać towarzyszy i miejsca składowania broni, rzucił się z mostu Rady. Macedoński pisarz Paweł Šatev pisze, że Daskalov, który miał rzekomo prowadzić tureckiego żandarma w miejsce tajnego archiwum swojej organizacji, sam zdecydował, z którego mostu skoczy i gdzie będzie jego przyszły grób. Skacząc, próbował pociągnąć za sobą również pilnującego go strażnika, ale ostatecznie spadł sam w skaliste koryto rzeki. Daskalov przeżył i uwięziony na Rodos, potwornie torturowany zmarł dopiero po kilku latach, otruty przez macedońskie skrzydło zwolenników sojuszu z Bułgarią. Most w tej narracji staje się apologią samoofiary w imię wyższego celu i przykład tego, jak „słodko umierać za naród i ojczyznę” (Шатеv, 1934, s. 35). Posiadający swoją ulicę Daskalov ze względu na potencjał mitotwórczy zostaje wyłoniony spośród innych anonimowych osób, które zginęły na moście. I choć jego skok nie jest śmiertelny, sam gest krzepnie w micie, stając się kulminacją całej biografii. Dokonany w imię narodu przysłania anonimowe skoki rozpaczliwie dokonywane w Kratovie po dziś dzień. W biografii Daskalova most Rady jest przestrzenią, w której manifestuje się lojalność i wola zachowania ciągłości narodu. Oprawione w nacjonalistyczną ramę samobójstwo zostaje uwznioślone jako akt pożądany. Wielokrotnie przywoływana tu fraza „most chce ofiar” znaczy w tym przypadku tyle, co „ojczyzna chce ofiar”.

W macedońskiej twórczości ludowej obecne jest założenie, że osiągnięcie wyższych celów i dobra wspólnego wymaga ofiary, stanowiącej często warunek przetrwania wspólnoty. A skoro obecność ofiar jest niezbędna, niezbędna jest też przemoc. Kiedy owa przemoc lub niesprawiedliwość jest zadawana w formie rytualnej, oznacza to, że akt przemocy poprzedza tradycja i świadomość znaczenia wyrządzanego zła oraz strategie uzasadniania konieczności tych działań. Folklor macedoński, w którym rezonują echa doświadczenia historycznego, zawiera w sobie ekonomię przemocy, pokazując antynomię rozmaitych sytuacji egzystencjalnych i wynikające z nich pytania o konieczność poświęcenia jednej osoby w imię całej wspólnoty (Кулавока, 2019, s. 103).

W przypadku ponawianej regularnie frazy „most chce ofiar” można mówić o stwarzającej roli słów oraz materialnych skutkach ich użycia, charakterystycznych dla klątwy, czyli dla rozumowania w kategoriach magii. Magia jest systemem, w którym związki przyczynowo skutkowe i symboliczne wzajemnie się nakładają, symbole traktowane są jak sygnały. Słowa stają się aktem gotowości, potencjalnością: kto je wypowiada, wprawia w ruch moce. Słowa przestają tylko symbolizować śmierć – są ze śmiercią związane metonimicznie, bo informując o niej, jednocześnie się z nią kontaktują, dotykają jej, sprowadzając nieszczęście (Engelking 2000, ss. 72–74). Każda magicznie użyta nazwa jest wołaczem (Engelking 2000, ss. 84–85), w tym sensie przekonanie, że most chce ofiar, przywołuje rzeczywistość i kolejne osoby, podtrzymując tradycję miejsca przeklętego.

W folklorze macedońskim klątwy mają istotne i rozległe funkcje, często wiążą się nie tylko z językiem, ale i z określonymi działaniami. Klątwy mogą być rodzajem zemsty za wyrządzone zło również w sytuacjach, kiedy sprawca nie został schwytany lub ukarany. Jednym z działań w tego typu sytuacjach było rzucanie kamieniem w miejsce, w którym zaistniał czyn godny potępienia, ale nie została przywrócona równowaga w postaci kary i zadośćuczynienia. Przechodząc obok takiego miejsca rzucano przekleństwo albo klątwę, prosząc Boga albo świętych o naprawę zaistniałej krzywdy. Po pewnym czasie z kamieni powstawał stos, którego nikt nie miał prawa naruszyć (Китевски, 1997, s. 8). Klątwy są domeną kobiet, które są też dużo bardziej kreatywne w ich wymyślaniu, a najcięższą z możliwych klątw jest ta wypowiedziana przez matkę wobec swego dziecka (Китевски, 1991, ss. 14–15).

Przykładem narracji i artefaktów zbudowanych wokół klątwy jest w gminie Kratovo atrakcja turystyczna zwana Камени Кукли [Kamienne lalki]. Przedstawia ona formacje skalne, których powstaniu w kulturze ludowej przypisywana jest legenda o klątwie panny młodej, mszczącej się na weselnikach. Zawiedziona dziewczyna stała się ofiarą przebiegłego chłopca, który rozkochał w sobie dwie dziewczyny i ogłosił dwa wesela w tym samym dniu, decydując się jednak na wybór bogatszej z nich. Porzucona kobieta rzuciła klątwę na weselników, zamieniając ich w kamienie. Do dziś przewodnicy wskazują na skały o ludzkich kształtach i na zastygłe na twarzach spetryfikowanych postaci uśmiechy. W tym przypadku siłą uruchamiającą klątwę jest doznana niesprawiedliwość, a klątwa staje się sposobem zemsty i czymś więcej niż przywrócenie równowagi krzywd – ukarani zostają wszyscy weselnicy, nie tylko niewierny chłopiec. W tym sensie klątwa jest wieczną erupcją gniewu, nie ma w niej elementu naprawczego, tylko zwielokrotnione cierpienie.

Należy jednak podkreślić, że o ile w przypadku Kratova most jest miejscem przeklętym, to w balladzie o zamurowaniu nie ma klątwy wypowiedzianej przez Radę, jak to ma miejsce w niektórych wariantach bałkańskich. Kobieta nie przeklina swoich oprawców, lecz godzi się na śmierć, prosząc tylko o spełnienie jej ostatniego życzenia, wynikające z troski o dziecko. Biorąc pod uwagę postawę kobiety, ostatnie minuty Rady można rozumieć jako rodzaj samoofiarowania. Samoofiarowaniem może też być akt samobójczy, który nie jest aktem kolektywnej przemocy, tylko dobrowolnym działaniem.

Rene Girard, przywołując aztecki mit o stworzeniu słońca i księżyca, mówi jednak o niuansie, jakim jest przymus w samotypowaniu się ofiary. Ten dobrowolny przymus pojawia się w przypadku boga Nanauatzina, który nie zgłasza się na ochotnika w celu złożenia z siebie ofiary, jest cichy i stoi na uboczu w chwili wyboru ofiary przez bogów, ale ochoczo zgadza się, kiedy bogowie typują go do tego, by rzucił się w ogień. Bóg ten posiada znaki ofiarnicze (krosty na twarzy) i istnieje prawdopodobieństwo, że gdyby się nie zgodził, zostałby tak czy inaczej wrzucony w ogień ze względu na te wyróżniające go cechy (Girard, 1991, s. 64). Dobrowolność aktu samoofiarowania zawiera element przymusu, który czyni z tego boga kozła ofiarnego. Jak pisze Girard: „*Crise, crime, critère, critique* [...] wszystkie te słowa wzięły się z tego samego greckiego słowa *krino*, co znaczy nie tylko sądzić, odróżniać, różnicować, lecz także oskarżać i skazywać ofiarę” (Girard, 1991, s. 26).

Dokonywane w Kratovie cykliczne samobójstwa kumulują w sobie tę dwuznaczność dobrowolności i przymusu, bowiem punktem ustanawiającym tradycję jest kolektywny mord na Radzie, która staje się kozłem ofiarnym wspólnoty w imię uzyskania wyższego celu. Rada posiada znaki ofiarnicze jako najśłabsze ogniwo wspólnoty rodzinnej, jest synową i żoną najmłodszego z braci, a zatem jej status w rodzinie jest najniższy, w momencie kryzysu jest ona najbardziej narażonym członkiem rodzinnej wspólnoty. Ale Rada nie jest ostatnia, bo ponawianie rytuału ofiarniczego podtrzymuje istniejący porządek, który nie jest dany raz na zawsze; być może stąd bierze się wiara w to, że most pragnie ofiar.

Patrzac szerzej, można potraktować most Rady jako jeden z wielu owianych legendą „mostów samobójców”, których popularność mierzona jest liczbą ofiar. Zarówno w przypadku mostu im. Legionów Piłsudskiego w Płocku, jak Golden Gate w San Francisco można mówić o narosłych wokół tych obiektów legendach miejskich, akcentujących wątek fatalnego uroku i mocy, z jaką mosty „przyciągają” osoby znajdujące się w kryzysie psychicznym i „zmuszają” do skoku. Legendy te odzwierciedlają, ale i podtrzymują fatalną sławę miejsc przeklętych, operują też magią, jeśli magię rozumieć jako przywoływanie przyszłego stanu rzeczywistości. Przykład mostu Rady w Kratovie jest o tyle szczególny, że u podstaw klątwy znajduje się

fundacyjna opowieść o pierwszej ofierze mostu, dzięki której powstał. Przekonanie, że most wymaga kolejnych ofiar, to przekonanie o tym, że akt fundacyjny nie wystarczył i musi być cyklicznie ponawiany, jest przekonaniem o permanentnym kryzysie samej rzeczywistości.

Most Rady jako przestrzeń manifestowania się legendy o zamurowaniu stanowi część krajobrazu kulturowego Kratova i żywotny impuls, uruchamiający maszynę interpretacyjną, dającą wgląd w złożoną sieć obrazów, rzutowanych na wyobrażoną postać kobiety wmurowanej w most. Ten impuls jest podtrzymywany nie tylko przez narracje dla turystów, odwiedzających Kratovo, ale stanowi istotny topos również dla mieszkańców, którzy mają swoje własne sposoby opracowywania legendy i rozumienia zogniskowanych wokół mostu praktyk. W moście kumulują się znaczenia związane z kryzysem, a w ramach tego kryzysu z mechanizmami przemocy, piętnowania, ale też bezradności, rozpacz i współczucia. Jeśli most Rady jest obłożony klątwą, to można zapytać, na ile możliwe jest odwrócenie klątwy jako sposobu na przerwanie błędnego koła tragicznych powtórzeń, werbalizowanych w formule „most chce ofiar”. Wgląd w sposoby odwracania klątwy lub osłabienia jej oddziaływania mógłby naprowadzić nas na scenariusze naprawcze.

MITOPOETYKA

Do niedawna topos wmurowanej kobiety w kulturze macedońskiej pozostawał zatem elementem folkloru i kultury popularnej, o uprzywilejowanym w tym kraju statusie (Martinowska & Jakimovska-Tosić, 2016). W zmieniających się warunkach politycznych cieszyła się ona poparciem państwa, które od czasów jugosłowiańskich kultywowało folklorizm, jako ludyczne narzędzie kształtowania systemu wartości i postaw. Dzięki temu mecenatowi festiwale folkowe i multiplikowane przez mass media pieśni mogły zasilać wyobraźnię zbiorową w tak wielkim stopniu, że – jak twierdziła w rozmowie ze mną (GSG) Lidia Stojanović-Lafazanovska – nie była konieczna interwencja systemu edukacji, by topos wmurowanej kobiety wraz z innymi lejtmotywami mógł się utrwalić w pamięci zbiorowej macedońskich odbiorców⁴. Badaczka podkreśla jednak, iż jego znaczenie dla mentalności Macedończyków pozostaje nierozpoznane, zaś na gruncie badań naukowych uwidacznia się nade wszystko polisemantyczność motywu, będąca funkcją różnych scjentystycznych modalności. W folklorystyce macedońskiej dominują ujęcia deskryptywne (Kitevski), poszukujące historycznych uwarunkowań symbolicznej artykulacji zbiorowej traumy

⁴ Zob. macedoński wariant z Kratova: (Dojcinova, 2020; Goce Media 2022; Blagij iliev, 2024; Ogikor, 2009; Efendikajmakam, 2012)

(K'ulavkova) i te zorientowane na uchwycenie płynnej recepcji, zależnej od zmieniającego się w czasie kontekstu historyczno-kulturowego i ideologicznego (Stojanović-Lafazanovska).

Pisarze i artyści macedońscy nie interesowali się toposem w stopniu odpowiadającym fascynacjom folklorystów. Choć nie brakowało utworów literackich (zwłaszcza dramatów) poświęconych relacjom między płciami i opartych na metaforze uwięzienia kobiet (Чернодрински, 1900; Чашуле, 1967; Петровски, 1997), czy ich organicznej jedności z domem (Владова, 2001), nie dało się zaobserwować bezpośrednich nawiązań do toposu wmurowanej kobiety czy jego aluzyjnych reprezentacji w tych fikcjach literackich. Dotąd nie miał on zatem szans, by trafić do kanonu kultury narodowej, do podręczników szkolnych, ani tym bardziej stać się pretekstem do szerzej zakrojonych dyskusji nad jego miejscem w lapidarium wyobraźni zbiorowej. W procesie animacji kultury pozostawał co najwyżej we władaniu działaczy lokalnych kultur miejskich, spośród których na pierwsze miejsce wysuwa się omawiany tu wcześniej przypadek Kratova.

Dopiero w XXI wieku topos ten, rozumiany jako metafora roli kobiety w rodzinie i społeczeństwie, stał się obiektem pogłębionego namysłu w trzech tekstach: eseju naukowym Katicy K'ulavkovej z 2019 roku *Ритуалот на жртвување и економијата на насилството (низ примери од македонските народни легенди и описот на Марко Цепенков)* [Rytuał ofiarowania i ekonomia przemocy (na przykładach ludowych macedońskich legend i dzieła Marka Cepenкова)] (K'ulavkova 2019, ss. 95–103), w powieści Frosiny Parmakovskiej *Ha враќање* [W drodze powrotnej] (2020) oraz w nagrodzonej macedońskim Pegazem powieści Ivany Trajanoskiej *Деса* [Desa] (2021). Te zróżnicowane gatunkowo teksty łączy wyczulenie autorek na uniwersalizm ludzkiego doświadczenia, odsłaniającego się w wymiarze lokalnym. Dla dwu z nich kratovska historia wmurowanej w most Rady staje się punktem wyjścia do namysłu nad aspektem etycznym i potencjałem kulturotwórczym tej ludowej opowieści. K'ulavkovą interesuje nade wszystko utrwalone w folklorze wspólnotowe odczytywanie jej sensu, zaś Trajanoską – intymne kobiece przeżycie.

W swoim eseju K'ulavkova podjęła próbę uporządkowania w duchu mitopoetyckim charakterystycznych dla folkloru macedońskiego motywów ofiarniczych, deszyfrując jednocześnie postawę etyczną twórcy zbiorowego wobec dwóch typów zbrodni przeciwko matce karmiącej. Autorka posłużyła się tu koncepcją kozła ofiarnego i przemocy fundacyjnej, która według René Girarda leży u podstaw każdego nowego społecznego ładu (K'ulavkova, 2019, s. 97) i motywowana jest „dobrem wspólnym”. K'ulavkova wprowadziła rozróżnienie na przemoc upamiętnioną w folklorze jako „konieczną / usensownioną” i jako „niekonieczną / absolutną”. Jako przykład przemocy w rozumieniu ludu uzasadnionej posłużył jej topos

wmurowanej żywcem kobiety, której śmierć miała posłużyć dobrostanowi wspólnoty i traktowana była jako nieuchronna konieczność:

W folklorze macedońskim zachowało się wiele świadectw brutalnych rytuałów ofiarniczych. Jeden z nich związany jest z budową mostów. Żywa jest na przykład legenda o budowie mostu Rady w Kratovie. Jest to historyczny lokalny wariant (most zbudowano w 1833 r. na rzece Mancewie) archetypu wmurowania żywej kobiety karmiącej w fundament mostu, aby był on wieczny. „To, co konieczne, nie jest trudne” – mówi przysłowie. To właśnie ten fatalistyczny i religijny kontekst nadaje przemocy wymiar sakralny (wola wyższa). W tym przypadku chodzi o dziewięciu braci murarzy budujących most i żonę najmłodszego brata, Radę. Ironią losu jest to, że wszystko pozornie jest pozostawione przypadkowi. Jednak wszyscy bracia ostrzegli swoje żony, aby następnego dnia nie przynosiły im obiadu, jedynie najmłodszy brat uczciwie wywiązał się z umowy i nie powiedział żonie, co ja spotka, jeśli przyjdzie z obiadem. Historię dramatyzuje fakt, że młoda matka jest matką karmiącą, więc błaga mistrzów, aby pozostawili jedną pierś niezamurowaną, aby mogła karmić piersią swoje dziecko. Mityczny wizerunek kobiety „zamurowanej żywcem” budzi irracjonalny strach przed zamurowaniem cienia człowieka, dlatego ludzie trzymali się daleko od wznoszonych ścian. W tej tradycji wola Boża przekazywana jest w sposób przypadkowy. „Gra szczęścia” przekształca się w „grę nieszczęścia”. Gwałtowna ofiara dokonywana jest w formie tradycyjnej mistycznej wiary pogańskiej, która rozgrzesza aktorów z ich winy. Rytuał pełni zatem rolę oczyszczającą i moralną – usprawiedliwia przemoc (Ќулавкова, 2019, ss. 100–101; tłum. GSG).

Na antypodach tego motywu ofiarniczego Ќулавкова umieściła ludową opowieść o budowie przez królewicza Marka (bohater południowośłowiańskiej epiki) twierdzy w Prilepie (tzw. Маркои кули [Wieże Marka]). Spisana została ona przez Marko Cepenkova i opatrzona tytułem *Маркои кули и Кукул* [Wieże Marka i Kukul] (Цепенков, 1980, ss. 136–138). Oparty na typowej dla folkloru hiperboli opis nadzwyczajnego i wymuszonego zaangażowania ludu w zbiorowe dzieło autorka interpretuje jako nasycony krytycyzmem wobec władcy, zwłaszcza z uwagi na los karmiących młodych kobiet i ich dzieci. Wedle legendy matki, by móc wypełnić nakaz pracy przy budowie, pozostawiały swoje niemowlęta pod okiem nieporadnych z powodu wieku opiekunek. Wyznaczone do tej roli staruszki nie były w stanie zadbać o wszystkie powierzone im (w liczbie stu na jedną) dzieci, więc te umierały z głodu, gdy tymczasem ich matki padały z wycieńczenia.

Ќулавкова podkreśla, że twórca ludowy odnotowuje w *Маркои кули и Кукул* przemoc stosowaną pod płaszczykiem troski o dobro wspólne (obrona przed Turkami) i postrzega ją jako nieludzką, nieusprawiedliwioną, bezsensowną, „nieekonomiczną” (Ќулавкова, 2019, ss. 102–103). Nie znajduje dlań żadnego uprawomocnienia. Choć w tej interpretacji pobrzmiewają echa lewicowej wiary w samoświadomość pracującego ludu, refleksja autorki zorientowana jest nade wszystko na uchwycenie etycznych kryteriów klasyfikacji przemocy motywowanej interesem zbiorowym. Ukierunkowując uwagę odbiorcy na uniwersalny aspekt pytań stawianych przez ludowych autorów macedońskiej „historii mitycznej”, Ќулавкова wydobywa jej założenia etyczne, które pozwalają się rozpoznać jako nowotestamentowe. Autorka nie

cytuje stosownych wersetów z Ewangelii św. Jana (J 11, 50–53), ale posługuje się parafrazą słów arcykapłanów, wydających Jezusa na śmierć:

Pokazują antynomię niektórych sytuacji egzystencjalnych, które rodzą pytanie o przymus i priorytety: poświęcić jednego człowieka, czy poświęcić całą wspólnotę (ludzi, miasto, państwo)? (Кулавкова, 2019, s. 103; tłum. GSG).

Tym samym Kulavkova formułuje myśl, iż „wmurowaną żywcem” matkę można postrzegać jako postać chrystomimetyczną, obdarzoną sankcją sakralną o wysokim statusie „ekonomicznym”. Jej ofiarnicza śmierć – choć poprzedza ją kłamstwo spiskowców – ma sens, gdyż służy dobru wspólnotowemu, a zarazem nie stoi na przeszkodzie wypełnieniu przez kobietę macierzyńskiej misji karmicielskiej. Tymczasem w przypadku prilepskich ofiar twórcy ludowy nie dostrzega zbiorowych korzyści, zdolnych zrównoważyć poniesione straty. Liczba niepotrzebnych śmierci mówi sama za siebie, zaś misja karmicielska kobiet zostaje uniemożliwiona.

KARMIĄCA ŻMIJĘ

Również w powieści Ivany Trajanoskiej w centrum uwagi postawiona zostaje kwestia sensowności ofiary z kobiecego życia. Choć w utworze wybrzmiewa niechęć autorki do kulturowego i biologicznego determinizmu, towarzyszą temu sprzeczne emocje – współczucie dla bezsilności kobiet opresjonowanych przez androcentryczną umowę społeczną oraz fascynacja ich siłą witalną i szczodrością. Pisarka zdaje się pozostawać w kręgu myśli Hélène Cixou, przyjmując, iż „matka” jest nade wszystko źródłem dóbr. Choć nie przestaje być istotą wielowymiarową, „zawsze w niej jest coś z karmicielstwa, mleka” (Cixou, 1993, ss. 153–155) i może się to wyrażać na wiele sposobów. Trajanoska problematyzuje feministyczną etykę troski jako niezbywalną cechę macierzyństwa (Wodzick, 2011, ss. 91–104; Łamejko, 2003, ss. 193–208), poddając zarazem pod rozwagę problem (auto)destrukcyjnej roli kobiet-matek w systemie, który współtworzą. Myśl pisarki pozostaje w bezustannej relacji z tradycją feministycznego (liberalnego) nurtu emancypacyjnego oraz z lokalną macedońską kulturową archaiką.

Przywilejem polskiej antropologii kultury jest, iż jedną z najciekawszych i najgłębszych analiz kulturowo uwarunkowanej dynamiki relacji w tradycyjnej rodzinie macedońskiej okresu międzywojennego daje studium Józefa Obrębskiego *Organizacja społeczna i rodzinna wsi poreckiej* (Obrębski, 2022b, ss. 60–225). Opiera się ono na zebranych przez badacza materiale z macedońskiego Porecza (lata 30. XX wieku), ale wiele jego konstatacji ma charakter

ponadlokalny. Na szczególną uwagę zasługują spostrzeżenia etnologa na temat pozycji kobiety-matki w rodzinie, która z jednej strony jest podrzędna wobec mężczyzny, z drugiej zaś dominująca z racji jej biegłości jako karmicielki i domowej lekarki, a także pełnionych przez nią funkcji, które Obrębski nazywa „kapłańskimi”:

Kobiece *sacerdotium* ma bardzo rozległy zakres. Obejmuje ono nadzór nad kalendarzem świątecznym, inicjowanie zakazów pracy [...], obrzędów rozpoczynających sezonowe zajęcia gospodarcze, opiniowanie [...]w kwestiach rytualnych i sakralnych, wreszcie aranżowanie i wykonywanie rytuałów rodzinnych (weselnych, narodzinowych, pogrzebowych) zgodnie z tradycją i regułami obrzędu. Kapłańskie funkcje (gospodyni) dają jej rozległą sferę władzy, stwarzając w ten sposób pewną rekompensatę tych ograniczeń i uszczupień przywilejów i praw kobiety, które w patriarchalny ustrój społeczeństwa macedońskiego wnosi filiacja patrylinearna i małżeństwo patrylokalne (Obrębski, 2022b, s. 251).

Dodatkowe zakłócenia do stereotypowych wyobrażeń na temat podległej pozycji kobiety / matki wprowadza kwestia zależności jej statusu od etapu życia oraz badane przez Obrębskiego zjawisko czarownictwa. Niegdyś kultura ludowa przypisywała umiejętności magiczne kobietom. Dziś robi to macedońska kultura popularna. Żywotność tego rodzaju konceptów sprawia, iż w przestrzeni mentalnej mogą koegzystować one ze współczesnymi upolitycznionymi modelami kobiecości i macierzyństwa- tradycyjalistycznym, neotradycyjalistycznym, nowoczesnym i postmodernistycznym⁵.

Między innymi w feminocentrycznych pracach Any Martinoskiej (Martinoska, 2012, ss. 101–119), czy inspirującej się Obrębskim Anety Svetievej (Светиева, 2003, ss. 120–134) omawiane są te aspekty pozycjonowania kobiety w macedońskiej rodzinie, które niosą z pozoru banalne potwierdzenie faktu, iż kultura ludowa posiada własne, rzec by można zaskakujące (a nierzadko wyrafinowane) mechanizmy regulacji stosunków między płciami, moderacji problemów transwestytyzmu⁶ czy transgresji płciowej.

W odniesieniu do tych zasobów nowoczesne koncepcje wypadają dość blado. Tym bardziej, że już w latach pięćdziesiątych XX wieku niektóre odłamy feminizmu zaczęły tracić

⁵ „Tradycjonalistki stanowią kontinuum utrwalonego, historycznego wzorca kobiety, jako matki wielodzietnej (troje lub więcej dzieci), która swoją tożsamość i rozwój wiąże z wychowaniem dzieci i prowadzeniem domu. Tradycjonalistka rezygnuje z pracy i spełnia się jako matka oraz opiekunka domowego ogniska. Choć współczesne kobiety hołdujące pierwszemu modelowi opowiadają się za tradycyjnym podziałem ról z partnerem, to jednak dalekie są od zaakceptowania porządku patriarchalnego. To *novum* jest zapewne konsekwencją kilkudziesięciu lat wpływów ideologii feministycznych. Neotradycjonalistki to matki dwojga dzieci, dla których praca i spełnienie zawodowe stanowią istotny składnik ich tożsamości. Jednak grupa ta w dalszym ciągu na pierwszy plan wysuwa rodzinę. Sytuacja zmienia się u kobiet nowoczesnych, które starając się pogodzić ideę „bycia matką” z pracą zawodową, większą wagę przykładają do kariery i są gotowe zrezygnować z większej ilości potomstwa na rzecz rozwoju indywidualnego. Na drugim końcu kontinuum w stosunku do tradycjonalistek, pozostają postmodernistki. Są to kobiety bezdzietne, kładące duży nacisk na rozwój indywidualny i karierę zawodową. Najczęściej są to przedstawicielki biznesu, polityki oraz wolnych zawodów. Co najważniejsze, w przypadku postmodernistek, bezdzietność jest ich świadomym i pożądanym wyborem” (Michna, 2014, ss. 140–141).

⁶ Warto zwrócić uwagę np. na pracę doktorską Obrębskiego na temat zjawiska kuwady (mężczyźni w połogu).

rewolucyjny i emancypacyjny potencjał i przeszły na zgodne z duchem patriarchy pozycje konserwatywne. Już w latach sześćdziesiątych zawzięcie krytykowała te tendencje Betty Friedan (Friedan, 2012), a potem m.in. Élisabeth Badinter (Badinter, 2013). Z czasem ta formacja ideologiczna weszła w korelację z odradzającą się myślą naturalistyczną z jej ideami ekologicznymi (kwestie antykoncepcji, pielęgnacji niemowląt, zdrowego życia, karmienia piersią, itp.) i etologicznymi (powrót biologizmu ewolucyjnego, idei „instynktu macierzyńskiego” i cielesnej „więzi”). Z fascynacji różnicą płci wyrósł m.in. (nacechowany niekiedy ekskluzywizmem płciowym) feminizm esencjalistyczny z jego etyką troski. Zdaniem Badinter rosnąca w tym nurcie ranga macierzyństwa (jako formy realizacji kobiecości) i lokowanie dziecka w centrum życia kobiety doprowadziły do odejścia kobiet od idei równouprawnienia na rzecz maternalizmu, babycentryzmu jako wyznaczników porządku patriarchalnego (Badinter, 2013, s. 110).

Przedstawione tu pokrótce klasyfikacje, oparte na badaniach społeczeństw liberalnego Zachodu, stanowią ważny punkt odniesienia dla refleksji o statusie macierzyństwa w Macedonii, której społeczeństwo reprodukuje wzory zachodnie, rozwija własne nurty feminizmu (Koložova, 2000; Spasovska, 2017), ale czerpie też z lokalnych doświadczeń historycznych – lewicowego autorytaryzmu II połowy XX wieku i późniejszej transformacji ustrojowej po rozpadzie socjalistycznej Jugosławii, gdzie w warstwie propagandowej głoszono równouprawnienie płci, a w sferze habitusu utrzymywała się męska dominacja (Lóránd, 2018). Fasadowy autorytet budujących socjalizm mocarnych kobiet-robotnic i matek, w sferze życia codziennego ulegał konfrontacji z nowoczesnymi formami mizoginizmu oraz z dziedzictwem tradycji patriarchalnej, mającej potężne zaplecze symboliczne we wspomnianej tu archaicznej kulturze ludowej. Te nierzadko wchodzące między sobą w kolizję ideowe zasoby znajdowały odzwierciedlenie w literaturze o tematyce kobiecej, gdzie czasem ulegały redukcji do dualistycznej opozycji patriarchalne/nowoczesne (Караниколова, 2014, ss. 203–210).

Powieść Trajanoskiej wykracza poza tak zarysowany schemat. To przykład utworu zwięzłego (liczy „zaledwie” 78 stron), ale z epickim rozmachem przedstawiającego dzieje dwu rodzin na tle dynamicznych przemian politycznych, społecznych, ekonomicznych w Macedonii okresu II wojny światowej i pierwszych powojennych dziesięcioleci. Ukazane metodą retrospekcji losy głównej bohaterki (niespełnionej pianistki i dyrygentki, obsadzonej w pełnym spektrum rodzinnych ról: matki trojga dzieci, żony, córki, synowej, siostry, bratowej, szwagierki, babci) wydają się typowe dla wielu kobiet doby socjalistycznej Jugosławii, pragnących zmian, ale bezsilnych wobec potęgi zinternalizowanych wzorów płci kulturowej.

Główną bohaterką powieści jest Desa, utalentowana muzycznie dziewczyna z Kratova, która opuszcza to niewielkie miasto, by podjąć naukę w stołecznym konserwatorium. Pomimo istniejących perspektyw artystycznego rozwoju rezygnuje z kariery zawodowej i wybiera życie rodzinne. Jej mąż, znany w Skopju lekarz, jest człowiekiem uformowanym przez kulturę patriarchy, odczuwającym szacunek dla rodziców, przy braku ciepłych uczuć wobec nich. Rozumie swe życie jako powinność bez miłości (Трајаноска, 2021, s. 54). Zgodnie z oczekiwaniami oddaje im kontrolę nad życiem swoim i żony, ulegając zwłaszcza despotycznej matce, która bez zahamowań korzysta z należnych jej mocą tradycji przywilejów domowej „kapłanki”. W rezultacie egzystencja Desy, zredukowana do porodów, poronień i codziennych trosk, wydaje się uboga, niepełnowartościowa, a chwilami nawet tragiczna. Desa odzyskuje pewną niezależność dopiero po unicestwieniu opresyjnego domu teściów, gdy obraca się on w gruzy podczas historycznego trzęsienia ziemi. Zmiana przychodzi jednak za późno; Desa jest już wtedy zmęczoną życiem kobietą, która utraciła większość złudzeń, ale zachowała pamięć opartych na przemocy psychicznej relacji rodzinnych i przeżytych traum (deformacja ciała, poronienia, porody, utrata miłości córki, utrata prestiżu zawodowego, o czym mimowolnie przypomina jej odrzucony kochanek). Codziennosc to dla niej sfera praktykowania strategii przetrwania w trudnym do zaakceptowania, ale koniecznym świecie. W jej przypadku mechanizm kompensacyjny (duma z bycia matką i żoną) tylko incydentalnie się sprawdza i pozwala zniwelować poczucie marginalizacji. Ani rozpieszczany przez teściów syn, ani zbuntowana i wyobcowana starsza córka, ani tym bardziej niepełnosprawna młodsza nie przynoszą pociechy. Zaś pamięć urazów umacnia u Desy poczucie bycia osobą niepełnowartościową, która nie sprawdziła się w żadnej ze swych ról. Akt miłości wobec córki, którą oddała pod opiekę swej matce, by wyrwać małą spod nieprzyjaznej kurateli skopijskiej teściowej, to zarazem akt własnej kapitulacji w roli matki-karmicielki. Brak biegłości w wypełnianiu misji tak wysoko cenionej nie tylko w kulturze macedońskiej (Obrębski, 2020b, ss. 449–450), to jeden z powodów odczuwanej przez bohaterkę niepewności. Nie może tego zmienić stosowany przez Desę zewnętrzny sztafaż, który upodabnia ją do bohaterek amerykańskich magazynów kobiecych, swego czasu zażarcie demaskowanych przez Betty Friedan w jej obrazoburczej książce z 1963 roku *Mistyka kobiecości* (Friedan, 2012):

Mocno utapirowane włosy Desy były upięte, obficie spryskane lakierem, podwinięte lokówką, ostatnie kosmyki dotykały jej szyi, jeden lekko opadał na czoło. Miała różową opaskę, w tym samym kolorze co suknia – różowa szmizjerka z poszerzana dołem, o długości poniżej kolan (Трајаноска, 2021, s. 59; tłum. GSG).

Wystylizowana zgodnie z żurnalową modą Desa sama wydaje się sobie pozbawioną wolności imitatorką, a jej domeną pozostaje sztuczność, nieautentyczność, którą wyczuwa (choć nie jest w stanie jej skonceptualizować) i ukrywa przed światem. Między innymi z tego powodu ceni sobie związek ze Stepanem, który nigdy nie pyta o żadne jej osobiste sprawy, ale przez to bywa tak odległy, że czasami (jak to ma miejsce na chwilę przed trzęsieniem ziemi) przypomina jej leżącego obok gada lub kamień (Трајаноска, 2021, s. 66).

Trajanoska, odsłaniając mechanizmy patriarchalnego aparatu opresji (także w kwestii płodności i reprodukcji), wskazuje na swoistą synergę kobiet z systemem, który jest im nieprzyjazny, ale który aktywnie współtworzą. Kolejne generacje uczestniczą w transmisji wzorów kulturowych, inkorporując swym dzieciom modele postaw uznawanych za właściwe dla ich płci. Trajanoska pokazuje tę sferę formacyjną jako miejsce spotkania wzorów konserwatywnych (cerkiewno-ludowych lub przychodzących z Zachodu jako moda) i socjalistycznych (narzucanych przez państwo jugosłowiańskie). Ale obiektem swojej najbardziej uważnej obserwacji czyni przede wszystkim obieg imaginariów folklorystycznych.

W tym kontekście kluczowa dla semantyki powieści jest przedstawiona wyżej popularna w Kratovie (mieście narodzin bohaterki, a także samej autorki książki) legenda o Radzie⁷, która została wmurowana w jeden z filarów mostu. Ta opowieść o dramatycznym losie kobiety-matki koresponduje w utworze z dwiema innymi legendami, które również wiążą symbolikę kobiety i kamienia w nierozzerwalny semantyczny węzeł. Narracje te wizualizują mikrokosmos, którego warstwę symboliczną współtworzą kamień (wiecznotrwałość nie-życia) (Bartmiński, 1999, ss. 235–246) i kobiece ciało (kruchość życia). Powieściowe bohaterki identyfikują się z nasyconymi neopogańską mistyką historiami, które – jak sądzą – coś o nich mówią.

I tak, matka Desy – Magdalena wizualizuje własne przykre doświadczenia z okresu spędzonej w Kumanovie młodości za pośrednictwem naturalnej rzeźby, przedstawiającej przywoływane tu wcześniej tzw. Kamienne Wesele / Kamienne Lalki. Ta przypominająca orszak weselny formacja skalna znajduje się w okolicach Kumanova (i Kratova). W legendzie związanej z tym miejscem porzucona dziewczyna rzuca klątwę na swego wiarołomnego zalotnika i jego narzeczoną, sprawiając, że weselnicy zamieniają się w kamień. Ta zmaterializowana ludowa opowieść niejako niesie ostrzeżenie zarówno przed niemożliwymi do przewidzenia skutkami wiarołomstwa, jak i przed magiczną mocą kobiet, władnych jednym słowem przekształcić życie w nie-życie (Engelking, 2000).

⁷ Zob. nagrania [Легендата за Радин мост во Кратово \(krajbrezje.mk\)](#), [Младен Мицевски, Легендата за Радин мост во Кратово - YouTube](#).



Il. 3. Świątynia w Kokino. Fot. Grażyna Szwat-Gylybowa, 2024.

Obraz Kamiennego Wesela powraca w myślach i snach łagodnej skądinąd matki Desy na wszystkich etapach jej życia, przypominając jej o potędze odczuwanego przez nią gniewu na chłopaka, który niegdyś zadrwił z jej uczuć, oraz towarzyszącego upokorzeniu wstydu. Resentyment ten uwarunkowany jest wcześniejszym doświadczeniem infamii, które w dzieciństwie Magdaleny stało się udziałem całej rodziny po tym, jak w dniu przesilenia wiosennego ciało jej matki (a babki Desy) zostało znalezione w szczelinach starożytnego obserwatorium astronomicznego Kokino (skalna pogańska świątynia na szczycie Тати́кев камен) (il. 3).

Z uwagi na specyfikę tego pogańskiego miejsca kultu społeczność Kumanova oskarżyła zmarłą kobietę o czarownictwo⁸ i w rezultacie jej mąż uznał za konieczne opuszczenia wraz z dziećmi miasta. Decyzji o przeprowadzce do Kratova towarzyszył lęk przed osądem i

⁸ Pozostaje to w harmonii z powszechnym w Macedonii przekonaniem, że czarownictwem parają się tylko kobiety (Obrębski, 2022a).

niepewność w ocenie sytuacji; jedynie ekstrawagancka ciotka Desy pozostała w Kumanowie; nie wyszła za mąż, ale też nie przejawiała strachu przed mieszkańcami miasta, a jej szyderczą odpowiedzią na zaczepki sąsiadów było iście gargantuiczne zachowanie – głośne puszczenie bąków (Трајаноска, 2021, s. 20).

Osadzone w magii historii kobiet mogły budzić respekt dla nich jako potencjalnych sprawczyń szkód. Mąż Desy dawał temu niejednokrotnie wyraz, ostrzegając dzieci przed ich matką i babcią z Kratova, które pół żartem pół serio oskarżał o czarownictwo. Desie sprawiało przyjemność, że chociaż w tej formie przypisuje jej jakąkolwiek siłę sprawczą (Трајаноска, 2021, s. 25); sama zaś w trudnych sytuacjach (także w kwestii zmuszenia go do małżeństwa) sięgała po pomoc powszechnie znanej kratovskiej aborcjonistki i wiedźmy w jednej osobie (Трајаноска, 2021, s. 37). Jednak legendą ludową, która w przypadku Desy odegrała rolę formującą, była omówiona tu wcześniej historia o Radzie, którą budowniczowie wmurowali w filar mostu w Kratovie, by mógł on trwać. Wraz z wmuszonym przez matkę posiłkiem dziewczynka absorbowała tę snutą przez karmicielkę opowieść, nieświadomie przygotowując się do matrylinearnego dziedziczenia traumy i kobiecych wzorów zachowań. Po latach tę samą strategię Desa stosowała wobec własnej córki, ale ta, nienawidząc mleka, znienawidziła też towarzyszące karmieniu opowieści, co przełożyło się na jej względną niezależność od tradycyjnych wzorów płci kulturowej, gdyż dwoje dzieci wychowywała sama. W jej przypadku szalę nonkonformizmu przechylił sen, będący kontaminacją legendy o Radzie i Kamiennym Weselu. W dziecięcej onirycznej wizji skamieniała panna młoda zachowała żywą pierś, z której tryskające prosto do ust dziewczynki mleko budziło w niej gwałtowne mdłości (Трајаноска, 2021, s. 47).

Tymczasem bardziej podatna na sugestie mała Desa chętnie dopytywała matkę o szczegóły tej historii, np. o przyczyny całkowitej obojętności mężczyzn na cierpienie Rady. Dziewczynka tym samym prowokowała odpowiedzi, mogące być projekcją osobistej traumy Magdaleny i świadectwem jej matrylinearnego dziedziczenia. Matka Desy modyfikowała bowiem ludową opowieść, wprowadzając do niej aspekt wolitywny, który z pozoru zmieniał układ sił, z domniemanej uległości kobiety czyniąc narzędzie jej ukrytej władzy, zdolnej strukturyzować rzeczywistość:

Ona sama tam weszła. Nawet, jeśli dobrze pamiętam, co opowiadała mi matka, sama to zaproponowała. Poprosiła tylko o pozostawienie jej prawej piersi, żeby mogła karmić dopiero co narodzone dziecko (Трајаноска, 2021, s. 17; tłum. GSG).

Konstatacje matki przygotowywały Desę do pokornego znoszenia cierpienia, bez względu na jego źródło. Przejawiał się w tym fatalizm płynący z przekonania o nieuchronności biologiczno-kulturowych uwarunkowań kobiecego losu: „U nas mówimy – jak się rodzi dziewczynka, nawet strzecha płacze. Ale niech będzie żywa i zdrowa” (Траjanоска, 2021, s. 44; tłum. GSG). W tak uporządkowanym świecie jedyną pewną rzeczą była misja karmicielska kobiet, odpowiadająca tradycyjnym oczekiwaniom społecznym. Temu determinizmowi zdolna była przeciwstawić się jedynie feminizująca szwagierka Desy, która po trzęsieniu ziemi wybrała samotne życie w Londynie, ściągając na siebie niesławę „wyrodnej matki”.

Desa, uległa wobec społecznej normy, świadoma jest wpływu legendy na jej wyobrażenia o własnej roli w społeczeństwie. Co ciekawe, narracja, która w praktyce życiowej ją niszczy, w powieściowym świecie odsłania również swój potencjał subwersywny. Trajanoska pokazuje tę złożoność, a wtedy jej wariacja na temat toposu „wmurowanej” przybiera postać nękającego Desę przez całe życie koszmarne snu, w którym wmurowana Rada karmi piersią nie dziecko lecz żmiję:

Słuchała szmeru płynących strumyków i nagle znalazła się pod mostem Rady. W prawym filarze mostu zobaczyła Radę, wielką jak ten filar, potężną i białą, odzianą w białą koszulę. Rada szlochała, ale jej płaczu nie było słychać z powodu szumu rzeki. Twarz miała poszarzałą, mokrą od łez, poślizgniętą ze smutku. Przez łzy powiedziała do Desy: "Maleńko, daj mi dziecko, przystawię je do piersi". Desa się rozejrzała i spostrzegła dziecko na kamieniach przy rzece. Wzięła je do rąk, a nawet usłyszała rozdzierający płacz. Kiedy zajrzała w pieluszki, nie było tam dziecka, lecz żmija. Desa krzyknęła i o mało nie wypuściła dziwaczego zawiniątka z rąk. Rada powtórzyła: "Maleńko, podaj mi dziecko, przystawię je do piersi". Desa podała je, a żmija zaczęła głośno ssać prawą pierś wmurowanej matki...

I w tym momencie się budziła... (Траjanоска, 2021, s. 17; tłum. GSG).

Nasuwać się tu pytania, czy w powieści Trajanoskiej pełna pokarmu pierś Rady to symbol triumfu „kobiecej” etyki troski nad „męską” etyką bohaterską, a może wyższości karmiącego mleka nad przelewaną krwią. Czy żmija łapczywie ssąca kobiecą pierś jest symbolem Innego, który (nawet, gdy jest bestią) oczekuje, a nawet się domaga bezwarunkowej szczodrości? Czy życzliwa odpowiedź Rady na to wezwanie czyni ją odpowiedzialną za skutki międzygatunkowej, budzącej grozę transgresji? Czy jest to tylko wstrząsająca metafora niepodlegającego negocjacji kobiecego losu, zdeterminowanego przez uwarunkowania biologiczne i społeczny habitus?

Choć powieść nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na te pytania, wydaje się, że prześladowający bohaterkę sen jest nade wszystko wygenerowaną przez umysł bohaterki zaskakująco spójną fikcją, będącą samozaproszeniem do bardziej świadomego życia. Desa nie korzysta jednak z oferowanej jej przez podświadomość inspiracji. Pozostaje w kręgu myślowych przyzwyczajęń. Uznaje sen za ostrzeżenie, ale w swoich interpretacjach uwagę

poświęca głównie symbolice żmii jako zła, które utożsamia ze zmieniającymi się zewnętrznymi zagrożeniami: teściową, szwagierkami, dziećmi, mężem, własną chorobą. Ukrywa natomiast przed sobą wewnętrzny dyskomfort, a tym bardziej zło wynikające z własnej kondycji psychicznej. Nie potrafi skonfrontować się z fantazmatem matki spotworniałej, obrazowanym przez Radę. Raz wybrawszy skansen spetryfikowanych myśli i strategii przetrwania, zatracą się w troskach o dobrostan rodziny i upodobnia do bohaterki swojego snu, nie oczekując już ze strony dzieci jasnego potwierdzenia, że należą do świata wyznawanych przez nią wartości.

Tak oto w świecie przedstawionym potencjał subwersywny toposu pozostaje unieruchomiony. Zakorzeniony w zbiorowej podświadomości, zinternalizowany wzór kobiecości skazuje Desę na fatalistycznie rozumianą tożsamość istoty uwięzionej w realiach biologicznych i fantazmatach kulturowych, które wewnętrznie czynią ją osobą przerażająco spójną, owładniętą macierzyńską misją karmicielską (Cixous, 1993, ss. 153–155). „Karmiąca żmiję” Trajanoskiej wydaje się jednak również mrocznym cieniem dobrotliwej dawczyni dóbr: przez analogię z ludowym prawzorem zachowuje swoje pragnienie okazywania troski, ale zostaje pomyślana jako spotworniała istota zamieszkała w światach „pomiędzy”, będąca jednocześnie spersonalizowaną i spetryfikowaną anomalią, o której swego czasu pisała Rosi Braidotti (Braidotti 2009, ss. 120–121).

Tak oto Trajanoska za pośrednictwem motywu wmurowanej matki karmiącej żmiję unaocznia anachronizmy zakorzenione w myśleniu potocznym i prowokuje ich przewartościowanie, obnaża potęgę tradycyjnych wzorów kultury patriarchalnej, ale także ich potencjał subwersywny, przez co jej ujęcie wydaje się nowatorskie i polemiczne wobec zastanych wzorów płci kulturowej. Zastosowana przez pisarkę śmiała, przekraczająca społeczne tabu transformacja motywu wmurowanej Rady, ekstrapoluje treści w obrębie współczesnego maternalizmu niewyraźne. Potencjał subwersywny tego motywu pozostaje wszakże nieuruchomiony.

POWRÓT DO DOMU. TERAPEUTYCZNA MOC FOLKLORU

W powieści *Ha vpaKaHe* [W drodze powrotnej] (2020), która wyszła spod pióra zafascynowanej realizmem magicznym Frosiny Parmakovskiej, główny bohater (o znaczącym imieniu Emanuel – hebr. „Bóg z nami”) od pierwszych stron opowieści o własnym (rozpisanym na dwie postaci) życiu stopniowo odsłania meandry swej przemiany. Prowadzona w pierwszej osobie narracja służy eksplikacji jego wewnętrznych przeżyć, ale zanim ulegną one integracji i

staną się psychologicznie spójne, rozpryskują się w tysiącach kawałków jako urywki wspomnień, powracających natręctw, metafor, mglistych asocjacji, majaków sennych, reminiscencji dawnych zdarzeń i urojeń na ich temat.

Bohater przeżywa kryzys wieku średniego we wszystkich wymiarach swojej egzystencji – zawodowym, małżeńskim, rodzicielskim. Niepewność własnych uczuć i wyborów sprawia, że odsuwa się od najbliższych, by w osamotnieniu oddać się swej największej pasji – pisaniu, a jednocześnie przewartościować własne życie. W strukturze tekstu zostaje to zobrazowane w formie narracji o *homo viator*. Banał współczesnych środków lokomocji (pociąg, samochód) idzie w parze z baśniową fantastyką (bocianie skrzydła, latający dywan), a podróż ku przeszłości staje się zarazem podróżą ku przyszłości. Sposób pokonywania przezeń tej drogi tylko pozornie weryfikuje poetykę wyznania.

Bohater (pisarz – narrator i jego alter ego Emanuel Drugi, rozumiani jako jedna osoba) reprezentuje typ osobowości, do której przystaje Taylorowska koncepcja „porowatego ja” (Taylor, 2007). Czuje się on podatny na wpływ zewnętrznych sił, które przenikają jego jestestwo, przejmując wrogą kontrolę nad życiem. Prowadzi to do fatalizmu ze strony bohatera, który – choć uświadamia sobie źródło własnych przesądów – nie jest w stanie skorygować postawy lękowej. W powieści ten stan podporządkowania Losowi symbolizuje pojawiająca się kilkakrotnie postać Cyganki, która budzi przerażenie Emanuela od czasu, kiedy będąc małym chłopcem nie wpuścił jej do mieszkania i nie dał chleba, o jaki prosiła. Od tamtej pory żyje w cieniu wypowiedzianych przez nią wówczas słów: „Żebyś nigdy niczego nie miał, całe życie żebyś szukał, a żebyś nie miał” (Пармаковска, 2020, s. 22; tłum. GSG).

Mimo że matka bohatera starała się uwolnić synka od lęku, ich wspólne poszukiwania Cyganki, by wręczyć jej dary i tym samym skłonić do odwołania klątwy, spełzły na niczym. Dopiero pojawienie się Cyganki w dniu ślubu Emanuela stworzyło nową sytuację. Choć bohater najpierw odebrał to jako zły znak, wykazał aktywność – podjął próbę przekupienia kobiety i nakłonienia jej, by pozbawiła złe słowa ich mocy. Cyganka, skorzystawszy z okazji do zarobku, nie spełniła tego oczekiwania; niemniej sama możliwość złożenia jej daru dostarczyła Emanuelowi złudzenia, iż uzyskał kontrolę nad własnym życiem. Postać Cyganki pojawia się jeszcze raz pod koniec powieści, w momencie, kiedy bohater po przejściu duchowej przemiany jest zdolny dostrzec sens tego, co się niegdyś wydarzyło, a co pomaga mu pokonać wrogość wobec ojca (Пармаковска, 2020, s. 218).

Konstruując fabułę powieści Parmakovska oplata swego bohatera siecią znaczących miejsc i postaci dysponujących magiczną siłą, wśród których szczególną rolę odgrywa mistrz Manole. Po raz pierwszy pojawia się on już w pierwszej części, zatytułowanej *Podróż*

pociągami. Przywołany przez bohatera-pisarza, który odbywa w wyobraźni swój lot, zostaje postawiony przed zadaniem, by tchnąć życie w ruiny napotkanej cerkiewki. Charakteryzowany jest w następujący sposób:

Mistrz Manole jest nie tylko wielkim budowniczym, ale też wielkim człowiekiem, którego znająca cierpienie dusza dobrze rozumie śmierć, stratę i ludzkie okrucieństwo; zanim słowo zostało dopowiedziane zaczyna swą pracę, kamień po kamieniu, kawałek po kawałku wznosi mur aż do najwyższego miejsca; dzięki rękóm, które mogą utrzymać nośne bale i tchnieniu, które prostuje pochylone wieże, daje nowe życie smutnej ruinie i odlatuje do ukochanej, nie chępiąc się i nie ciesząc wdzięcznością (Пармаковска, 2020, ss. 44–45; tłum. GSG).

W powieściowej biografii Emanuela Drugiego, którą narrator opowiada swojemu synkowi, zapowiedziany motyw mistrza Manole pojawia się ponownie, gdy bohater doświadcza załamania po tym, jak ojciec ukochanej dziewczyny (co istotne – muzułmanki) wywozi córkę do Stambułu i tym samym przekreśla wspólne życiowe plany młodych. Nie mogąc od nikogo uzyskać informacji o losie Tułaj, po bezowocnym wyczekiwaniu wieści od niej, dotknięty do żywego Emanuel Drugi postanawia odciąć się od wszystkich uczuć związanych z tą historią. Pragnienie separacji od cierpienia rytualizuje, dokonując symbolicznego pochówku miłości. Ten akt ma charakter fundacyjny dla dalszego życia bohatera, który w miejscu symbolicznej mogiły buduje sobie dom:

[...] zawiązał [w folię – GSG] cały ten miesiąc i kilka wcześniejszych dni, poczynając od ulewy zaraz po pogrzebie babci. Upewniwszy się, że znikąd nie wypuszcza powietrza, włożył to do czarnej walizy [...] i zamknął. Wykopał dziurę głęboką na dwa metry, jak na trumnę, gdy kogoś chowają, i zakopał walizę na dnie tej dziury. Potem, kiedy po jakiś czasie ziemia wyrównała się, wyrosła tam trawa i nie dało się poznać, że pod nią coś jest. Emanuel Drugi na tym miejscu zbudował dom, nie tylko jako bryłę, ale prawdziwy dom, dom, w którym do dziś mieszka, wierząc, że folia, walizka, głęboka dziura, ziemia w niej, dom na tej ziemi są wystarczające by mógł spać spokojnie, gdyż niebezpieczeństwo pojawienia się duchów zostało zażegnane (Пармаковска, 2020, ss. 44–45; tłum. GSG).

Narrator, przyłapany przez syna na konfesyjnym wydzwisku tej historii, zaprzecza, iż miałyby się ona odnosić do niego, a jednak od tej chwili w oczach czytelnika jego własne losy i losy pseudo-bohatera autorskiej fikcji, splatają się w jedną opowieść o człowieku pragnącym najpierw odzyskania straconej szansy, potem rozeznania motywacji własnych czynów, wreszcie poznania prawdy o sobie samym.

Sekwencje wewnętrznych przeżyć wydają się niemal klinicznym zapisem poszczególnych faz trwającego w psychice bohatera procesu dezintegracji pozytywnej (Dąbrowski, 1979). W jej ramach powracający cyklicznie topos wmurowania kobiety odgrywa istotną rolę, jako narzędzie pozwalające unaocznic relacje władzy w życiu bohatera. Warto podkreślić, że przy tym, iż Parmakovska nawiązuje nie do lokalnej, macedońskiej legendy

o wmurowaniu (związanej z Kratovem), lecz do bardziej rozbudowanej rumuńskiej wersji opowieści o budowie cerkwi w Curtea de Argeş i tworzy jej własny synkretyczny wariant.

W świecie powieściowym w rozbudowanej postaci topos pojawia się – jako swego rodzaju miraż – podczas kwarantanny bohatera z powodu COVID-19, którą musiał odbyć po ryzykownej podróży do Stambułu, gdzie miał nadzieję spotkać ukochaną niegdyś Tułaj na organizowanej przez tureckiego wydawcę prezentacji tłumaczenia jego książki. Wydarzenie to nie odbyło się z uwagi na pandemię, niemniej bohater w oczekiwaniu na cud odnowienia miłosnej relacji odbył w wyobraźni szereg wypraw do domu Tułaj. Wszystkie zakończyły się porażką. Kiedy udręczony i upokorzony fiaskiem swych planów wracał do kraju, przyszło mu wkroczyć w nową rzeczywistość, w której znany porządek świata uległ unieważnieniu. W jego miejsce pojawiła się nierealna dzień wcześniej dystopia.

Pobyt w odosobnieniu pogłębił kryzys psychiczny bohatera, ale okazał się też szansą. Izolacja stworzyła nieograniczone możliwości wyimaginowanych podróży „latającym dywanem”, a towarzyszące temu uniesienia naprowadziły uwagę Emanuela na to wszystko, co ostatnio uznawał za drugorzędne – dom, rodzinę, małżeństwo. Wyszukiwaniu „depresyjnych resztek egzystencji” (Bollas, 2020, s. 173), pławieniu się w poczuciu przegranej, czerpaniu perwersyjnej przyjemności z paranoicznych i suicydalnych mrzonek bohater zaczyna przeciwstawiać wizję najpierw totalnego krachu, a następnie opuszczenia własnego azylu negatywności. Temu procesowi towarzyszy odwrót od myślowego horyzontalizmu bohatera, który polegał na zaniku wszelkiej hierarchii myśli na rzecz ich równoważności (Bollas 2020, s. 105–106).

Znamienne, że przewodnikiem Emanuela po meandrach jego pofragmentowanego życia wewnętrznego stał się nie kto inny jak jego imiennik –mistrz Manoł, na kartach powieści niekiedy utożsamiany z osmańskim architektem Mimarem Sinanem. Kiedy wsłuchuje się on w sugestie Sinana, by ratować wznoszoną budowlę, z woli Boga wmurowując w jej podwaliny którąś z żon murarzy, Emanuel przeżywa całą tę historię z perspektywy Manoła. Niejako widzi świat jego oczyma (Папмаковска, 2020, ss. 203–207). Nie zaskakuje zatem fakt, iż w świecie przedstawionym wmurowana okazuje się jego żoną, a on sam przykłada się do mordu:

Irina stawia misę pośrodku naszego kręgu, a ja biorę ją na ręce i kłamię, że to zabawa. Nie stawia oporu, tylko ze śmiechem włącza się w tę zabawę, więc ją stawiam na fundamentach, z którymi wkrótce przyjdzie jej się zjednoczyć, moi bracia szybko otaczają ją kamieniami, kamień po kamieniu do kolan, kamień po kamieniu do pasa, kamień po kamieniu do głowy, sto kamieni i robota prawie wykonana. Słyszę ją jak wewnątrz jeszcze się śmieje, a już nie mogę najmniejszego jej skrawka zobaczyć. Ale w kolejnej chwili już jej nie słyszę, bo zrozumiała, że to nie zabawa i nie mogę sobie wyobrazić, jak bardzo się boi, a jednak, taka łagodna, ani razu nie daje wyrazu nienawiści, ani mnie nie przeklina (Папмаковска, 2020, s. 205; tłum. GSG).

Kiedy w akcie iluminacji bohater pojmuje, że wszystkie te wydarzenia nie były wolą Boga, lecz szatańskim podstępem Sinana, jest już za późno (Пармаковска, 2020, s. 205). W onirycznych wizjach doświadcza wcielenia w różne postaci, poczynając od bohatera bajek ludowych, który zamieniony w bociana nie może powrócić do swej ludzkiej postaci, gdyż stłukł naczynie z magiczną miksturą. A wtedy rzuca się w przepaść na wzór rumuńskiego Manole, zamienia się w Irinę i w końcu rozpada na tysiące kawałków. Tak zwizualizowana psychiczna defragmentacja i multiplikacja bohatera jest u Parmakovskiej początkiem procesu jego wewnętrznej integracji. Kolejnym przesuwającym się przed oczyma bohatera (i czytelnika) obrazom: wyzwolenia z muru bohaterki rumuńskiej (sic!) wersji ballady – Any, wspólnego lotu małżonków, upadku Manole i powstania w tym miejscu źródła uzdrowieńczej wody (Пармаковска, 2020, ss. 214–215) towarzyszy stopniowy powrót Emanuela do rzeczywistości, znakowany coraz bardziej adekwatnymi reakcjami w relacjach z żoną i synem, a nawet z umarłym ojcem, któremu tak długo nie potrafił przebaczyć. Stanowią one zapowiedź powrotu bohatera do domu, rozumianego nie tylko jako powrót do bliskich, ale nade wszystko do siebie samego.

To ciekawe, że historia dojrzewania bohatera w gruncie rzeczy stabilizuje postać kobiecą w obrębie kulturowego stereotypu (Аврамовска, 2020). Cierpliwa i łagodna Irina jest nosicielką cnót nakładanych kobietom przez kulturę patriarchalną. Ona nade wszystko czeka, co mężczyźnie daje poczucie bezpieczeństwa. Być może dlatego spokój wewnętrzny u bohatera nie nadchodzi, dopóki nie uwolni się on od nękającego go obsesyjnego obrazu pięknej, patrzącej mu w oczy a przez to agresywnej Tułaj. Pragnie on, by ten obraz rozpadł się w proch tak jak inne iluzje, których uosobieniem jest architekt Sinan, budowniczy Manoł, człowiek-bocian Siljan (Пармаковска, 2020, s. 215). Finalne uwolnienie od obsesji nadchodzi wraz z nagłą transformacją Tułaj w straszliwą staruchę, która stopniowo rozpływa się w ciemnościach, pozostawiając po sobie wspomnienie straszliwego lęku, który budzi jej koścista dłoń, zdolna wyrwać bohaterowi serce z piersi. Tułaj nie jest życiem, lecz śmiercią (Пармаковска, 2020, s. 216).

Tak oto w powieści Parmakovskiej eksponowany jest nade wszystko terapeutyczny potencjał narracji folklorystycznych, będących eksplikacją najbardziej splątanych ludzkich problemów i strategii ich rozwiązywania. W historię Emanuela wprzęgniętych jest kilka motywów ludowych: o klątwie, o wmurowaniu kobiety, o człowieku-bocianie. W sensie funkcjonalnym wzajemnie się one dopełniają jako narzędzia służące przywróceniu zdolności człowieka do pełnowartościowych relacji z innymi. Widać to wszakże dopiero wtedy, gdy anamorficzny obraz (Ogden, 2019, ss. 199–213) wewnętrznej drogi tego *homo viator* ulega

rozpoznaniu jako zniekształcenie, deformacja czegoś, co ostatecznie, jak już wspomniano, pozwala się rozpoznać jako dawno opisany w literaturze psychologicznej proces dezintegracji pozytywnej (Dąbrowski, 1979).

PODSUMOWANIE

W czasach Jugosławii folklorystyka stanowiła narzędzie kształtowania systemu wartości i postaw, a dzięki państwowemu mecenatowi liczne festiwale oraz pieśni wciąż transmitowane w mediach mogły zasilać wyobraźnię zbiorową. Dzięki tym formom transmisji topos wmurowania kobiety został wprawdzie spopularyzowany w potocznej świadomości społecznej, nie doczekał się jednak pogłębionej refleksji ani w obiegu folklorystycznym, ani też w obiegu artystyczno-literackim. Znaczenie toposu dla Macedończyków pozostaje w dużej mierze nierozpoznane także z powodu jego skromnej reprezentacji w kulturze nowoczesnej: niewielkiej liczby rewitalizujących go tekstów literackich, znikomości świadectw recepcji, nieobecności motywu w edukacji szkolnej oraz braku żywszego zainteresowania artystów macedońskich tym właśnie tematem,

Jeśli byśmy się trzymali motywów bliskich toposowi wmurowania z uwagi na taki szczegół jak np. relacja człowiek-kamień, swoich malarskich wizualizacji doczekały antropomorficzne twory skalne okolic Kratova (Алексовски, 2016), które zainspirowały Aleksandra-Aco Filipovskiego do stworzenia całego cyklu neoimpresjonistycznych, a zarazem neomodernistycznych, przesasyconych magią obrazów. Pokazują one tajemniczą jedność ludzkiego świata ze światem z pozoru nieożywionej materii, symbolizowanej właśnie przez jej najbardziej martwy obiekt – kamień (Филиповски, 2018). Wśród licznych obrazów tego cyklu znalazły się kamienne mosty, jednak żaden z nich nie jest Mostem Rady, żaden nie nawiązuje do motywu wmurowania. Z kolei wątek chaosu towarzyszącego wznoszeniu miasta pojawia się w twórczości karykaturzystki Sunčicy Božinovskiej, która nawiązuje do znanej w folklorze ballady o nieudolnie budującej miasto samowile, co u artystki służy wszakże polemice z władzą polityczną (Божиновска, 1994, ss. 5–6).

W wyciszeniu toposu w macedońskim kanonie kulturowym być może znaczącą rolę odgrywa jego polisemantyczność, która sprawia, że topos ten wymyka się instrumentalnym wykorzystaniom politycznym czy doraźnym interwencjom. Reanimacja narracji i praktyk zogniskowanych wokół motywu wmurowania dokonuje się jednak w kulturze macedońskiej na poziomie lokalnym, czego najdobitniejszym przykładem jest Kratovo i tamtejszy most Rady. Imperatyw użyteczności obiektu, wykorzystywanego jako droga dla ciężarówek, przysłania

samą historię Rady – ta jednak nieoczekiwanie ulega wtórnej semiotyzacji w wymiarze lokalnym. Mieszkańcy dokonują bowiem swoistej kontaminacji mrocznej legendy ze zjawiskiem wypadków i samobójstw, jakie mają miejsce na moście. W powtarzanej frazie o „moście, który chce ofiar”, kumulują się znaczenia związane z kryzysem i strategiami jego rozwiązywania przez ponowienie „zdarzenia”.

Do wspomnianych tu rewitalizacji toposu we współczesnej kulturze macedońskiej należy powieść *Desa* Ivany Trajanoskiej (2020), która wykorzystując motyw wmurowanej matki zakotwiczony w legendzie o moście Rady w Kratovie, unaocznia trwałość tradycyjnych wzorów kultury patriarchalnej, ale także ich potencjał subwersywny. Z kolei w powieści Frosiny Parmakovskiej *Ha вpакaњe* (2020) motyw wmurowania odgrywa istotną rolę w życiu psychicznym bohatera, dostarczając mu wzorów działania w sytuacji kryzysowej.

Tym, co uderza w obu powieściach oraz w omawianym wcześniej esejem naukowym jest ukazywanie motywu wmurowania kobiety w jego relacyjności z innymi aktywnymi elementami ludowego i narodowego imaginarium. Jako karmicielka i ostoja życia codziennego kobieta pozostaje w jego centrum, ale nie oznacza to bynajmniej jej uwolnienia z gorsetu powinności. W niezwykle obrazowy, choć ironiczny i formalnie niepowiązany z omawianym tu toposem sposób daje wyraz tej intuicji macedoński twórca Angel Dimovski Čauš. W tryptyku zatytułowanym *Македониум* [Macedonium] (2008) w centrum umieszcza wspominaną tu we wstępie figurkę Wielkiej Matki, której łono jest domem i źródłem światła jednocześnie (il. 4).



Il. 4. Tryptyk *Македониум* (300x200) autorstwa Angela Dimovskiego Čauša. Technika mieszana.

Źródło: *Димовски-Чауш*. Текст Дора Андонова Фот. Музей на град Скопје, 2011, strony nienumerowane.

Fot. Grażyna Szwat-Gyłybow

Pozostałe dwie części tryptyku wypełniają postaci aniołów, a właściwie archaniołów będących artystyczną repliką XII-wiecznego fresku z cerkwi św. Jerzego w Kurbinovie, gdzie przedstawieni są w akcie hołdu składanego Bogurodzicy. U Čauša zastygają w tym samym geście uwielbienia dla Wielkiej Matki, a efekt brikolażu wzmacniają widniejące w tle szczegóły: powalona antyczna kolumna, jaśniejące słońce o dziesięciu promieniach i ... wiza Schengen. Angel Dimovski sięga w tym wypadku po prymarne dla wyobraźni społecznej obrazy, wizualizujące mitologemy narodowej wyobraźni (Вреноцка, 2020, ss. 65–100), by poddać je ironicznemu komentarzowi. Pytanie, w jakim stopniu dotyczy on pozycji kobiety w tej konfiguracji, na obecnym etapie badań musi pozostać bez jednoznacznej odpowiedzi.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2008). *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* (M. Salwa, Tłum.). Prószyński i S-ka.
- Agoston-Nikolova, E. (1994). *Immured women. Representations of family relationship in Balkan Slavic oral narrative poetry*. University of Groningen.
- Badinter, E. (2013). *Konflikt: kobieta i matka* (J. Jedliński, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bartmiński, J. (Red.). (1999). *Słownik stereotypów i symboli ludowych, Tom I. Kosmos*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Bollas Ch. (2020). *Znaczenie i melancholia, Życie w epoce oszołomienia* (D. Golec, Tłum.). Oficyna Ingenium.
- Buchowski, M. (1986). *Magia*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Braidotti, R. (2009). *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym* (A. Derra, Tłum.). Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Cixous, H. (1993). Śmiech Meduzy (A. Nasilowska, Tłum.), *Teksty Drugie*, nr 4/5/6, 153–155.
- Dąbrowski, K. (1979). *Dezintegracja pozytywna*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dojcinova, M. (2020). *Легендата за Радин мост во Кратово*, Krajbrezje.
<https://krajbrezje.mk/2020/11/19/legenda-za-radin-most-vo-kratovo/>
- Dushi, A. (2023). The Ballad of the walled-up wife in the vernacular cultures of the Balkans: Revisiting some interpretations on the question of its authenticity. *Journal of Cultural Science*, (683, III, 2023), 277–289.
- Dvorniković, V. (2008). Psiha jugoslovenske melanholiije. *Vreme*, nr 892 (07.02.2008), on-line: <https://www.vreme.com/mozaik/sadržaj-narodne-pesme/>
- Efendikajmakam (2012). Vaska Ilieva – Most mi dzidaja devet majstora (Kratovski dijalekt) [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ExtqUtGKsdA>
- Engelking, A. (2000). *Kłątwa: Rzecz o ludowej magii słowa*. Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej.

- Friedan, B. (2012). *Mistyka kobiecości* (A. Grzybek, Tłum.). Wydawnictwo Czarna Owca.
- Girard, R. (1991). *Kozioł ofiarny* (M. Goszczyńska, Tłum.). Wydawnictwo Łódzkie.
- Goce Media (2022). *Младен Мицевски, Легендата за Радин мост во Кратово* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=79avsgOJtw>.
- Herzfeld, M. (2007). *Zażyłość kulturowa: Poetyka społeczna w państwie narodowym* (M. Buchowski, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Iliev, B. (2014). *Sofija Kocovska – Pesna za Radin most* [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=i0HO0Apyys0>.
- Kolozova, K. (2000). *Directory of the Women's non-governmental movement in Macedonia*. Skopje: Euro-Balkan Institute.
- Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Cham: Palgrave.
- Łamejko, D. (2003). Macierzyństwo jako wartość filozoficzna i moralna, *Etyka*, 36, 193–208.
- Martinowska, A. (2012). Blame it on patriarchy! (Gender as identity in Macedonian culture), *Култура*, 3, 101–119.
- Martinowska, A. & Jakimovska-Tosić, M. (Red.). (2016). *Popular culture: Reading from below / Популярна култура: Поглед одоздола*. Institute of Macedonian Literature.
- Mioduński, L. (2019). Kultura (Macedonia). W G. Szwat-Gyłybowa, L. Mioduński, D. Gil (Red.), *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach XVIII-XXI wiek. Tom 5: Kultura, kształcenie, humanizm* (ss. 43–56). Instytut Sławistyki PAN & Fundacja Sławistyczna.
- Mioduński, L. (2019a). TRADYCJA (Macedonia). W G. Szwat-Gyłybowa, L. Mioduński, D. Gil (Red.), *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach, XVIII-XXI wiek. Tom 6. Oświata, tradycja, uniwersalizm* (ss. 113–123). Instytut Sławistyki PAN & Fundacja Sławistyczna.
- Michna, N. A. (2014). O kobietach i matkach. Elisabeth Badinter o kryzysie kobiecej tożsamości, *Kwartalnik Filozoficzny*, 42(3), 133–154.
- Obrębski, J. (2022a). *Macedonia 2*. A. Engelking, J. Rękas, I. Upalevski (Red.). Oficyna Naukowa.
- Obrębski, J. (2022b). *Macedonia 1*. A. Engelking, J. Rękas, I. Upalevski (Red.). Oficyna Naukowa.
- Ogden, B.H., (2019) *Między literaturą a psychoanalizą. O traceniu, myśleniu i śnieniu* (D. Golec & Z. Jusińska, Tłum.). Oficyna Ingenium.
- Ogikor (2009). *Lili Cvetkova Most mi zidale* [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=xNmkt3zTYTQ>
- Rękas, J. (2016), Pamięć o granicach. Demarkacyjna produktywność Wodziec w mijających wsiach Bituše i Ehloec. *Slavia Meridionalis*, 16, 565–591.
- Spasovska, E. (2017). *The role of Women's non-government organizations in building peace in the republic of Macedonia*. [Rozprawa doktorska, University of South Australia].
- Stojanovic-Lafazanovska, L. (2006). From "walled-up wife" to a "room of one's own:" Gender and migration among Macedonians in Germany. *Folklorica: Journal of the Slavic and East European Folklore Association*, XI, No. 1, 28–49.
- Taylor, Ch. (2007). *A Secular Age*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Wenska, I. (2015). Ofiary u Słowian: pomiędzy znaleziskami archeologicznymi a dziewiętnastowiecznym folklorem. W L. Gardeła & A. Půlpánová-Reszczyńska (Red.).

- Analecta Archaeologica Ressoviensia. Volume 10. Rituals in the Past* (ss. 295–312).
Institute of Archaeology
- Wodzik, J. (2011). Krótka historia macierzyństwa w ujęciu feministycznym, *Analiza i Egzystencja*, 16, 91–104.
- Аврамовска, Н. (2020). Женското паметење на Балканот. В *За песните и приказните* (ss. 95–116). Институт за македонска литература.
- Алексовски, Д. (2016). *Локалитетот „Каменни Кукли“ - импресивен дар на природата*. Светска академија за карпеста уметност.
- Арnaudов, М. (1920). *Въградена невеста. Студии върху българските обреди и легенди. Сборник за народни умотворения и народопис*, т. 34, (ss. 245–512). Българската академия на науките
- Божиновска, С. (1994). *Сунчица Божиновска*. Музеј на град Скопје.
- Веркович, С. И. (1860). *Народне Песме Македонски Бугара, Книга Прва: Женске Песме*. Правителственом книгопечатњом.
- Владова, Ј. (2001). Кука. Семејна трагична комедија или семејна комична трагедија во седумнаесет слики со народна песна. В *Нова македонска драма* (93-150). Македонски народен театар.
- Вреноцка, Г. (2020). *Македонски визуелен идентитет*. АРС Ламина.
- Златански, Б. (b.d.). *За некои особености на Кратово* (b.d.).
- Караниколова, Л. (2014). Балканскиот менталитет и елементите на традицијата (За женскиот „идентитет“ и „менталитет“ во јужнословенските литератури), *Култура*, 3(4), 203–210.
- Китевски, М. (1989). *Прилози за македонскиот фолклор*. Култура.
- Китевски, М. (1991). *На клетва лек нема (клетвите во македонското народно творештво)*. Македонска книга.
- Китевски, М. (1997). *Македонски народни клетви*. Издавачка кука ШТРК.
- Китевски, М. (2009). *Трудови за македонскиот фолклор*. Институт за македонска литература.
- Китевски, М. (2022). *Македонска народна лирика, кн. 2: Одбрани дела*. Girlanda.
- Коцевски, Т. (2005), *Шлегово*. (b.d.).
- Коцевски, С. (2003). *Древниот град Кратово низ вековите*. Мак Медиум.
- Ќулавкова, К. (2019). Ритуалот на жртвување и економията на насилството. *Journal of Contemporary Philology*, 2(2), 95–103.
- Мариноска, А. & Јакимовска-Тошиќ, М. (Ред.) (2019). *Културата на распродажба: Конsumerизмот и комерцијализацијата на културните продукти*. Институт за македонска литература.
- Митевски, И. (1997). *Кратово од најстарите времиња до денес*. Музејски гласник.
- Миладинови, Д. & И. (1861). *Български народни песни*, Книгопечатницата на А. Ягича.
- Моллов, Т. (Ред.) (2006). *Български фолклорни мотиви. Т. II. Балади*. Varna: Електронно издателство LiterNet.
- Петровски, Ј. (1997). Елешник. В *Нова балканска драма* (сс. 77–106). Феникс.

- Пармаковска, Ф. (2020). *На враќање*. Или-Или.
- Светиева, А. (2003). Женски сениорат и пратечки појави во традициската култура на Македонците. *EthnoAnthropoZoom / ЕтноАнтропоЗум. Списание на Институтот за етнологија и антропологија*, 3, 120–34. <https://doi.org/10.37620/EAZ0330120>.
- Стојановиќ-Лафазановска, Л. (1996). *Танатолошкиот правзор на животот. Феноменот на жртвувањето во македонската народна книжевност*. Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Стојановиќ-Лафазановска, Л. (1997). На кое верување се темели „Баладата за вградената невеста“? Кон историчноста на толкувањето. *Македонски фолклор*, 56–57, 371–387.
- Стојановиќ-Лафазановска, Л. (2000). Рецепција на македонската балада. Во *Фолклорот во Куманово и Кумановско* (с. 105–162). Центар за култура „Трайко Прокопиев“, Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Стојановиќ, Л. (2011). Арапот во македонската народна книжевност и негови паралели на Медитеранот. *Studia Mythologica Slavica*, XIV, 195–211.
- Стојановиќ, Л. (2018). *Архиви на меланхолија*. БороГрафика.
- Тахов, Н. (1895). *Сборникъ отъ македонски българи народни песни*, Печатница на Бр. П. Спиркови.
- Трајаноска, И. (2021). *Деса*. Арс Либрис.
- Шатев, П. (1934). *Во Македонија подъ робство. Солунското съзаклание (1903 г.)*. Печатница П. Глушков.
- Цепенков, М. (1980). Преданија. Во К. Пенушлиски (Ред.). *Македонски народни умотворби (во десет книги). Т. 7. Македонска книга* (с. 136–138). Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Филиповски, А.-Ц. (2018). *Автобиографија. Мојот ликовен пат. Творшество*. Кродо
- Ястребов, И. С. (1886). *Обычаи и песни турецких сербав*. Тип. В.С. Болашева.
- Чашуле, К. (1967). *Вејка на ветрот и др.* (с. 11–86). Култура.
- Чернодрински, В. (1976). Македонска крвава свадба. Во *Собрани дела. т. 1.* (с. 157–248) (Алексиев. А. Ред.). Мисла.

RUMUNIA. W CERKIEWNYM MURZE

Obsesja wyjątkowości. Topos w badaniach nad kulturą

Punktem wyjścia do analizy toposu musi się stać banalne w swojej istocie przypomnienie faktu późnych narodzin nowoczesnej kultury rumuńskiej. Brak silnych struktur państwowych powoduje, że aż do XIX wieku wysiłek budowania kultury wyższej ma charakter nieciągły, a inicjatywy w tym zakresie ograniczają się do kręgów władzy, sporadycznie do kręgów kościelnych (prawosławnych). W odniesieniu do wołosko-mołdawskiego średniowiecza (rozciągającego się daleko poza XV wiek) możemy więc mówić, że posiada co najwyżej piśmiennictwo (latopisy, dokumenty kancelarii gospodarskiej) wykorzystujące różne języki: słowiańskie (w tym polski), łacinę, nowogrecki, a od połowy XVI wieku także język wernakularny (protorumuński). Dominuje więc w tzw. *epoca veche* (epoce dawnej) kultura ludowa o charakterze oralnym, zróżnicowana regionalnie (Wołoszczyzna, Mołdawia, Siedmiogród) i poddana w naturalny sposób procesom interferencji.

Dla pokolenia twórców nowoczesnego państwa największymi wyzwaniem w zakresie kultury były: konieczność kodyfikacji języka oraz ustalenie punktów odniesienia dla oryginalnej twórczości artystycznej (definicja specyfiki narodowej). Przez połowę wieku XIX (w przybliżeniu od lat 20. do 70.) toczy się spór pomiędzy zwolennikami nadrobienia historycznych zaległości drogą imitacji zachodnich wartości kulturalnych (pokolenie Wiosny Ludów) a adeptami tzw. autochtonizmu z zapalem szukającymi swojskich inspiracji dla kultury wyższej. Ostatecznie górę wzięła ta druga orientacja i od tej chwili kwestia twórczości oralnej i kultury ludowej staje się nie tylko jednym z głównych tematów debaty publicznej, ale także narzędziem ideologicznym i politycznym. Wszystko dlatego, że piśmiennictwo dawne, skromne rozmiarowo i niejednorodne, nie mogło pełnić roli dziedzictwa inspirującego i dostarczającego wartości estetycznych dla twórczości oryginalnej; mógł nim być natomiast niesłychanie bogaty folklor. Tyle tylko, że elity tworzącego się państwa rychło uznały specyfikę

narodową i narodowy interes za rację stanu, zatem i folklor poddano swoistej „nacjonalizacji”, co zaciąży – niekiedy fatalnie – na hermeneutyce już spisanych ludowych podań, legend i wierzeń.

Vasile Alecsandri (1818? – 1890), poeta i dramaturg reprezentujący w historii literatury rumuńskiej fazę przejściową od klasycyzmu do romantyzmu, jest pierwszym pisarzem, który wykorzystuje ludowe podania i legendy jako materiał literacki. Jego dwutomowe *Poezii poporale. Balade (Cântece bătrânești) adunate și îndreptate* [Poezje ludowe. Ballady (stare pieśni) zebrane i poprawione] z lat 1852-1853 są wydaniem niejako fundującym rumuński folklor literacki. Jednocześnie jednak są początkiem problemów interpretacyjnych dla późniejszej etnografii i folklorystyki, ponieważ kanoniczne, poetyckie wersje Alecsandriego często są utożsamiane z oryginalną twórczością ludową.

Tenże sam Alecsandri, który początkowo pisał w języku francuskim, publikuje w Paryżu *Ballades et chants populaires de la Roumanie (Principautés Danubiennes)* [Ballady i pieśni ludowe z Rumunii (Księstwa Naddunajskie)] (1855) we własnym przekładzie, dostarczając materiału rumuńskiego coraz liczniejszym europejskim folklorystom interesującym się regionem Bałkanów. Zasługą Alecsandri jest też popularyzacja dwóch legend ludowych zatytułowanych: *Legenda Meșterului Manole* [Legenda o Mistrzu Manole] i *Miorița* [Jagniątko], które rychło zostaną uznane za emblematyczne dla rumuńskiej duchowości; będą najczęściej analizowane, komentowane i adaptowane literacko.

We wstępie do kolejnego wydania swoich *Poezii poporale* [Poezje ludowe] (1867), Alecsandri wpisuje legendę o mistrzu Manole w „bogatą tradycję przesądów ludowych dotyczących budowania”, starając się równocześnie powiązać ją z na poły mityczną historią początków Księstwa Wołoskiego (jeden z jego założycieli funduje monaster w Argeș). Ówczesni badacze folkloru (Alexandru Odobescu, Gheorghe Enăceanu, Grigore Tocilescu, Bogdan Petriceicu Hașdeu i in.), bardziej dbający o realia historyczne, kojarzą jednak legendę z postacią (rzeczywistą) hospodara wołoskiego, Neagoe Basaraba z początków XVI wieku, który ufundował cerkiew w Curtea de Argeș, oraz z późniejszym o wiek Mateiem Basarabem, który ją odnowił i prawdopodobnie rozbudował.

XIX-wieczni badacze i ludzie kultury dają początek długiej tradycji łączenia ludowej ballady z wydarzeniami i miejscami historycznymi; odtąd legendarny mistrz Manole (Manoli, Manea, Manuil) trwale kojarzony jest z cerkwią i klasztorem w Curtea de Argeș, które w XX wieku staną się nekropolią dynastii Hohenzollernów na tronie Rumunii. Wczesny etap zainteresowania balladą stoi pod znakiem „unaukowienia” tematu; częściowo wobec konieczności (re)konstruowania przeszłości narodowej, częściowo zaś zapewne pod wpływem

zachodniego pozytywizmu. Autorzy, analizując detale architektoniczne budowli, zastanawiają się nad pochodzeniem tytułowego Mistrza Manole (Armenia? Gruzja? Konstantynopol?), snują rozważania nad mecenatem Neagoe Basaraba, wpływami kulturowymi napływającymi na Wołoszczyznę, inspiracjami estetycznymi w budownictwie sakralnym, itp. Dominujący scjentyzm zostawia niewiele miejsca na interpretację postaw bohaterów ballady, ich motywacji, symboliki i uniwersalnego wymiaru wyborów. Z czasem, od początku XX wieku, podejście zaczyna się zmieniać, ale niezmiennie pozostaje u badaczy rumuńskich skupienie się na postaci legendarnego Mistrza Manole jako symbolu pracy twórczej i determinacji w dążeniu do realizacji założonego celu artystycznego; liczą się: imperatyw twórczy, gotowość do poświęcenia innych wartości, znaczenie ukończonego dzieła dla kultury narodowej. Ofiara zakładzinowa z żony Mistrza (o imieniu, w różnych wariantach ballady, Ana bądź Caplea) będzie konsekwentnie przedstawiana z perspektywy męża, jako JEGO ofiara z miłości do kochanej kobiety, złożona na ołtarzu sztuki dla dobra wspólnoty.

Należy zauważyć, że badacze rumuńscy od początku umieszczają balladę w bałkańskim kontekście kulturowym; wszyscy, od XIX-wiecznego eseisty, Alexandru Odobescu, zainteresowanego historiozofią i historią sztuki poczynając, przez etnologa-slawistę Petre P. Panaitescu, po polihistora, twórcę profesjonalnej historiografii narodowej – Nicolae Iorgę, analizującego balladę rumuńską w odniesieniu do jej wariantów: serbskiego, bułgarskiego, greckiego, macedońskiego, węgierskiego, albańskiego. Regułą jest też podkreślanie rumuńskiej odrębności (budowa cerkwi zamiast mostu, zamku czy twierdzy) oraz wyższości rodzimej formy artystycznej. Ta ostatnia kwestia skłoni Michaila Arnaudowa do podania w wątpliwość ludowego charakteru ballady rumuńskiej; uzna ją za wytwór kultury wyższej, a więc pośrednio za dzieło XIX-wiecznych literatów a nie anonimowego autora z czasów wcześniejszych. To zaś sprowokuje Dymitra Caracostę do polemiki z Arnaudowem (opublikowanej w 1942 roku), której główny argument i jednocześnie konkluzję umieści autor już w samym tytule: *Material sud-est european și formă românească – Meșterul Manole* [Mistrz Manole: materiał południowoeuropejski i rumuńska forma] (Caracostea, 1942). Caracostea, broniąc autentyczności rumuńskiego wariantu ballady i tłumacząc jej artystyczną wyższość nad wersjami bałkańskimi, stwierdza: „Nigdzie w Bułgarii nie spotkałem wersji, która jednocześnie podkreślałaby miłość mistrza do swojej profesji oraz wzajemną miłość męża i żony, która nadaje wymiar tragiczny zakończeniu [ballady – przyp. KJ]” (Caracostea, 1969, s. 201; tłum. KJ).

Caracostea podejmuje kontrowersyjną kwestię oryginalności/ludowości *Ballady o Mistrzu Manole* w momencie stanowiącym apogeum publicznej i naukowej narracji

naznaczonej nacjonalistycznym szowinizmem; wątek artystycznej/literackiej/kulturowej wyższości nad innymi narodowymi wersjami folkloru nie może podlegać dyskusji. Dlatego autor formułuje kategoryczny osąd: „W porównaniu do wszystkich innych wariantów południowoeuropejskich, ballada stworzona u nas i dla nas sytuuje się w naturalny sposób na ich czele. [...] Poprzez swoją humanistyczną doskonałość nadaje najpełniejszy kształt powszedniemu materiałowi bałkańskiemu i daje asumpt by ją traktować jako symbol wyjątkowego powołania artystycznego” (Caracostea, 1969, s. 201; tłum. KJ). I konkluduje: „Literatura rozwijająca się w sposób organiczny zachowuje ciągłość pomiędzy folklorem i poezją uczoną. Wszystkie wielkie literatury rozwijające się w sposób organiczny [...] rozwijały mity ludowe, podnosząc je do rangi wiecznego symbolu” (Caracostea, 1969, ss. 220, 223; tłum. KJ).

Studium Caracostei prawie nakłada się chronologicznie na obszerny esej Mircei Eliadego, opublikowany w 1943 roku i zatytułowany *Comentarii la legenda Meșterului Manole* [Komentarze na temat legendy Mistrza Manole]; koresponduje też z nim ideowo, chociaż nie merytorycznie. Tekst Eliadego – erudycyjny, odkrywczy i jednocześnie z silnym podtekstem ideologicznym – stanie się punktem odniesienia do badań w kolejnych dekadach i wyznaczy nową ścieżkę interpretacji ballady.

Rozważania Eliadego są, jak ujawnia sam autor, zapisem jego wykładów dla studentów filozofii Uniwersytetu w Bukareszcie z lat 1936–1937 i są lekturą legendy o Mistrzu Manole wykorzystującą teorię archetypów. Jest to oryginalne, wówczas nowoczesne podejście interpretacyjne, wcześniej niestosowane w badaniach rumuńskich; jest to także przeniesienie dyskusji z poziomu etnograficznego na płaszczyznę antropologii kultury.

Eliade nie zaniedbuje wcześniejszych ustaleń badawczych; wprowadzie zaczyna od deklaracji, iż nie interesuje go „historia ballady, ale studium świata przez nią ukazanego” (Eliade, 1943, s. 55; tłum. KJ), niemniej omawia warianty bałkańskie, wzbogacając je o przykłady mitów konstrukcyjnych z Estonii, Francji, Rosji, Ameryki Północnej i Południowej oraz Indii. Przytaczane przykłady stanowią materiał poglądowy podporządkowany idei głównej tak sformułowanej przez autora: „Zobaczmy wkrótce, że *Ballada o Mistrzu Manole* jest sama w sobie wytworem ludowym typu kosmogonicznego, ponieważ ofiara zakładzinowa jest ludzkim naśladowaniem pierwotnego gestu stworzenia światów” (Eliade, 1943, s. 55; tłum. KJ). I precyzuje: „[...] pierwotny sens tej ofiary nie łączył się z pragnieniem tchnięcia ducha w przedmioty, ale z przekonaniem, że tak należy uczynić, bowiem tak działo się na początku, u zarania świata. Jedynie w ten sposób można rzeczywiście uduchowić jakąś rzecz, nadać jej realność i trwałość” (Eliade, 1943, s. 64; tłum. KJ).

W tym miejscu rozważań Eliade, powołując się na swoje wcześniejsze prace (w tym *Mandragore et l'Arbre de vie* [Mandragora i drzewo życia]), formułuje centralną ideę i klucz interpretacyjny do swojej lektury ballady:

Jedynie „śmierć gwałtowna” bóstwa bądź istoty wyjątkowej (boginki, herosa, itp.) jest śmiercią twórczą, która dopełnia rzeczywistość. Życie, które przedzie swą nić do końca i ma naturalny finał, nie przynosi owoców, nie zamienia się w inny byt żywy; innymi słowy naturalny koniec życia jest jałowy. I przeciwnie, każde życie złożone w ofierze w sposób gwałtowny, zanim jeszcze wyczerpie wszystkie możliwości, przekształca się w nową formę życia [...]. Człowiek, który umiera tutaj na ziemi, nie znika bez śladu, nie zamienia się w proch, ale łączy się integralnie z Anthropocosmosem (Eliade, 1943, ss. 92–93; tłum. KJ).

Sposób odczytania ofiary z życia żony Mistrza zaproponowany przez Eliadego jest niezwykle erudycyjny i intelektualnie intrygujący; i właściwie na tym można by poprzestać. Nie sposób jednak nie pamiętać, w jakim momencie historii Rumunii i Europy jest on sformułowany. Eliade głosił swoje wykłady uniwersyteckie w apogeum popularności Żelaznej Gwardii, której fenomenem był zafascynowany, co okupił kilkumiesięcznym pobytem w obozie internowania w chwili rozprawy króla Karola II z tą organizacją (1938). Swoimi rozważaniami na temat „śmierci twórczej” dostarczał, bynajmniej nie nieświadomie, naukowej argumentacji dla wyznawanego przez bojówkarzy Żelaznej Gwardii kultu śmierci. Śmierć gwałtowna ma charakter sakralny, podobnie wojna – gdzie o taką śmierć najłatwiej (Eliade, 1943, s. 109). Studium Eliadego ukazuje się wkrótce po klęsce stalingradzkiej III Rzeszy i jej sojuszników, w tym Rumunii. Trudno oprzeć się wrażeniu, że autor, pracujący wówczas w służbie dyplomatycznej (*de facto* w propagandzie) reżimu marszałka Antonescu nie ma nic przeciwko temu, by jego rozważaniom nadać wymiar i wydźwięk aktualny.

Eliade zwraca uwagę, że rumuński wariant ballady „odnawia, a może raczej odkrywa” bogaty w znaczenia wątek Ikarowego lotu Manolego, który uwięziony na dachu wybudowanej cerkwi z rozkazu zazdrosnego księcia, przypina drewniane skrzydła i rzuca się w dół; znajduje śmierć, ale jednocześnie łączy się z tkwiącą w murze cerkiewnym żoną („osiąga ten sam szczybel egzystencji kosmicznej”, Eliade, 1943, s. 99; tłum. KJ). Autor raz jeszcze powtarza, że jedynie śmierć gwałtowna daje taki przywilej; gdyby nie ona, Mistrz Manole nie spotkałby żony, ponieważ kobieta tak naprawdę nie umarła, a jedynie zmieniła formę istnienia: jej dusza opuściła ciało z krwi i kości i zamieszkała w kamiennym ciele świątyni. Dla realizacji kosmicznego zjednoczenia ciało jej męża przybrało postać źródła bijącego obok cerkiewnego muru. Literacka uroda tego motywu, opisana niezwykle sugestywnie przez Eliadego, wpisuje się w tradycję interpretacyjną doszukującą się w rumuńskiej balladzie doskonałości i pełni artystycznej.

Refleksje autora umieszczone w zakończeniu eseju, choć niepozbawione nuty patetyczności, wyprowadzają analizowaną tematykę poza ciasne ramy studium etnograficznego, zapowiadając późniejszego Eliadego – światowej sławy historyka religii, religioznawcę, indologa i historyka idei, na razie jednak boleśnie uwikłanego w ideologię swojej epoki:

[...] Kiedy zostaje obalona [prawdziwa – przyp. KJ] mistyka (jak w ZSRR), jesteśmy świadkami narodzin mistyki traktora. Absolutu nie da się wykorzenić, co najwyżej można go zdegradować. Archaiczna duchowość, o której dotąd mówiłem, spragniona ontyczności, przetrwała aż do naszych dni, ale nie jako akt, jako realna możliwość samospełnienia ludzkiego, ale jako twórcza nostalgia kreująca autonomiczne wartości reprezentowane przez sztukę, naukę, mistykę społeczną (sic!), itp. (Eliade, 1943, s. 143; tłum. KJ).

Eliade powrócił do tematyki ofiary zakładzinowej w wydany w Paryżu studium *De Zalmoxis à Gengis-Khan* [Od Zalmoksis do Czyngis-chana] (1970; I wyd. rumuńskie 1980; wyd. polskie 2002). Jest to zbiór esejów poświęconych w większości historii protorumuńskiej (obrzędy i wierzenia dackie) oraz rumuńskiej kulturze ludowej (kosmogonia ludowa, mit założycielski państwa mołdawskiego, ballady ludowe). Metoda naukowa stosowana przez Eliadego, widoczna już w rozprawie z 1943 roku i wsparta erudycyjną analizą wierzeń pierwotnych, każe mu wpisać ludowość rumuńską w szeroki kontekst prehistoryczny, historyczny i geograficzny ze szczególnym uwzględnieniem wyobrażeń kosmogonicznych (u ludów altajskich, mongolskich, irańskich, itp.).

Na początek uwaga nie mająca bezpośredniego związku z motywem ofiary zakładzinowej i legendą o Mistrzu Manole, ale przybliżająca ideologiczne uwikłania rumuńskiej antropologii kulturowej i historiografii. Mimo erudycyjnego charakteru, książka rumuńskiego religioznawcy może budzić opory. Tytułowy Zalmoxis (vel Zamolxis), bóg wojny w mitologii trackiej, jest przedstawiony jako naczelne bóstwo Daków, mimo że wiedza o plemionach dackich jest niezwykle skąpa i opiera się na kilku wzmiankach o nich u Herodota; całość rozważań ma zatem charakter historycznej i antropologiczno-kulturowej spekulacji. Eliade raczej nie przewidział (choć pewności nie ma), że reżim komunistyczny Ceaușescu stworzy w latach osiemdziesiątych XX wieku nową, „inkluzywną” wersję historii narodowej, która będzie obejmowała także prehistoryczny okres Dacji i Dacji rzymskiej, świętując rocznicę 2050 lat (sic!) istnienia państwa rumuńskiego. Rozważania Eliadego o wierzeniach Daków i ich kulturze duchowej zostaną uznane za prawdę potwierdzoną historycznie i będą obficie cytowane (rumuńskie tłumaczenie książki, chyba nieprzypadkowo, ukazuje się w 1980 roku).

W przeciwieństwie do studium o Dakach, rozdział poświęcony ludowej balladzie o budowie cerkwi i ofierze z życia żony mistrza murarskiego *Meșterul Manole și mănăstirea*

Argeşului [Mistrz Manole i monastyr Argeş] sprawia wrażenie suchego raportu ze stanu badań. Eliade powołuje się wprawdzie na swój esej z 1943, określając go jako „pierwszą egzegezę uniwersum duchowego obecnego w słynnej balladzie rumuńskiej” (Eliade, 1995, s. 171), po czym jednak snuje rozważania niejako w oderwaniu od swojej pracy z lat II wojny światowej. W podrozdziale *Poezia populară şi folclorul religios* [Poezja ludowa i folklor religijny] wylicza perspektywy badawcze, które można zastosować do analizy problemu: (1) estetyczną (badanie wartości literackiej tekstów), (2) historyczną (cyrkulacja motywu w Europie południowo-wschodniej, wzajemne przenikanie wariantów, itp.), (3) folklorystyczną (porównanie analogicznych legend i wierzeń u innych narodów europejskich), (4) etnologiczną (analiza obrzędów związanych z budowaniem w kontekście konkretnych „struktur kulturalnych”), (5) historyczno-religijną (badanie „sytuacji egzystencjalnych”, które dały początek ideologii i obrzędom towarzyszącym budowaniu), po czym przytacza dwie wersje ballady: w przekładzie na francuski Nicolae-Alexandru Gheorghiu oraz kanoniczną - autorstwa Alecsandriego. Następny podrozdział omawia zwięźle, by nie rzec powierzchownie bałkańskie wersje ballady (greckie, serbskie, bułgarskie, albańskie, węgierskie), zaś kolejny przynosi wyliczenie najważniejszych nazwisk badaczy tematu (Şăineanu, Arnaudov, Skok, Vargyas, Caraman, Cocchiara, Caracostea, Găzdaru, Taloş) oraz tytułów ich głównych prac. Równie zwięzły charakter ma kolejny fragment dotyczący rytuałów zakładzinowych (Eliade podkreśla ich archaiczność) oraz związków tychże z mitami kosmogonicznymi.

W zgodzie ze swoimi poglądami naukowymi Eliade dostrzega w „balladach bałkańsko-dunajskich” nowoczesne wersje mitu pierwotnego, przy czym pierwotność oznacza dla niego przynależność do kultury duchowej czasów prehistorycznych (kultury paleolitycznych ludów rolniczych), aczkolwiek przyznaje, że drogi, którymi ten „scenariusz mityczno-rytualny” dotarł do Europy Południowo-Wschodniej pozostają wciąż niezbadane. Zrozumienie pierwotnego uniwersum duchowego, z którego zrodziły się wierzenia religijne, z tych zaś – „przesady” i wierzenia ludowe, jest według Eliadego ważniejsze od analizy wydarzeń historycznych; to dzięki temu zrozumieniu poznamy „duchowość danego narodu”. Jest to deklaracja historyka religii zafascynowanego w pierwszym rzędzie mitami kosmogonicznymi.

Zwraca uwagę całkowite zignorowanie przez autora mistycznego wymiaru ofiary zakładzinowej, któremu poświęcił tyle miejsca w pracy z 1943 roku (śmierć gwałtowna jako jedyna forma „śmierci twórczej”). Jest to pośrednie potwierdzenie propagandowej i ideologicznej wymowy tamtego eseju (mistyka śmierci ofiarnej propagowana przez Żelazną Gwardię, z którą Eliade był związany), teraz zakwestionowanej przez suchy, naukowy styl rozważań i pominięcie kontrowersyjnych, pozanaukowych wątków.

Egzegeza ballady dokonana przez Eliadego z perspektywy mitów kosmogonicznych i symboliki archetypalnej wyznaczy na kolejne dziesięciolecia kierunek refleksji badawczej, aczkolwiek niektóre z jej odczytań z okresu komunizmu będą zdumiewać. Nadal są kontynuowane badania tradycyjne nad wariantowością ballady, geografią motywów, możliwymi źródłami tekstów i ich ewolucją (m.in. Ovidiu Papadima, Adrian Fochi, Gheorghe Vrabie, Ion Taloș, Ovidiu Bârlea). Równocześnie jednak po 1945 roku przybywa tekstów z zakresu eseistyki literackiej, których autorzy poszukują usilnie (często koniunkturalnie) nowych znaczeń dla symboliki ballady.

Mihai Beniuc, jeden z koryfeuszy socrealizmu, jeszcze w latach trzydziestych snuł rozważania wokół postaci Mistrza Manolego jako „twórcy kultury, twórcy nowych form Życia” (Beniuc, 1934 za Cordoneanu, 1980, s. 244; tłum. KJ), dochodząc do wniosku, że warunkiem powstania każdego dzieła sztuki jest wyrzeczenie i rezygnacja z przyjemności i ograniczeń życia biologicznego, które jest zaprzeczeniem modelu heroicznego.

W latach sześćdziesiątych Dan Botta pisał o cerkwi w Curtea de Argeș jako materialnej formie w jaką przyoblekła się dusza złożonej w ofierze żony budowniczego i w oparciu o to formułował uogólnienie: „Architektura jest zaklętą w kamieniu ekspresją ludzką, jest abstrakcyjną figurą człowieka” (Botta, 1968, s. 88; tłum. KJ).

W tych samych latach Liviu Rusu, w duchu ideologicznego optymizmu, doszukiwał się w balladzie o Mistrzu Manole „pozytywnego ideału dla przyszłego życia” (Rusu, 1967, s. 296; tłum. KJ), który utożsamiał z „ideałem twórczej pracy”. Wewnętrzny imperatyw twórczy człowieka, rozważał, czyni bezsilnym nawet Boga; wielkie dzieło wymaga poświęcenia i Manole jest nań gotów, ale udziałem budowniczego nie jest dylemat: „dzieło czy miłość”, on uosabia szczęśliwą zależność: „dzieło poprzez miłość”.

Zanim jeszcze ujrzy światło dzienne książka Eliadego, potwierdzająca jego zainteresowanie problematyką rumuńską (mimo statusu emigranta i pracy naukowej w USA), w komunistycznej Rumunii lat sześćdziesiątych odżywa zainteresowanie badawcze folklorem, wcześniej, czyli w latach stalinizmu, przytłoczone prymitywną, klasową interpretacją wszelkich form kultury, w tym ludowej.

W roku 1966 ukazuje się praca Gheorghe’a Vrabie, *Balada populară română* [Rumuńska ballada ludowa], w której część poświęconą „balladom-legendom” (rum. balade legendare) otwiera rozdział *Jertfa zidirii sau Meșterul Manole* [Ofiara zakładzinowa albo Mistrz Manole]. Autor zaczyna od stwierdzenia, że ballada ta, obok *Călătoria fratelui mort* [Legenda o zmarłym bracie], jest charakterystyczna dla południowego wschodu Europy zdominowanego przez prawosławie, nie jest natomiast znana narodom katolickiej północy. Uzasadnienie dla tej tezy

niekoniecznie przekonuje: „[...] Przenosząc legendy i wierzenia do sfery narracyjnej poezji heroicznej, pieśniarze karpacko-dunajscy wraz z tymi z pozostałych części regionu południowo-wschodniej Europy nadawali im wymiar dydaktyczny i edukacyjny. Stawali się [przez to] wychowawcami ludu [...]” (Vrabie, 1966, s. 68; tłum. KJ). Niejako przy okazji autor dokonuje też rehabilitacji Cerkwi prawosławnej (określa ją jako „czynnik aktywny w walce mas ludowych z «poganami»”), co jeszcze kilka lat wcześniej było nie do pomyślenia.

Rozdział właściwy poświęcony *Legendzie o Mistrzu Manole* otwiera, podobnie jak u Eliadego, prezentacja grona badaczy zajmujących się tą tematyką (Syracu, Schladenbach, Dietrich, Sartori, Krauss, Politis, Cocchiara, Vargyas i in.); zwraca uwagę fakt przytoczenia pracy Eliadego z 1943 roku, co można odczytać bądź jako częściowe zdjęcie z niego „żelaznogwardyjskiej” kłątwy, bądź jako powrót do interpretacji ofiary zakładzinowej w duchu swoistego prometeizmu (ofiara jednostkowa, nawet jeśli niedobrowolna, poniesiona w imię spełnienia ideału wspólnotowego) lub koncepcji poświęcenia koniecznego dla realizacji estetycznego ideału (nie ma wielkiej sztuki bez ofiary). Vrabie kontynuuje swoje rozważania podając (i naśladując przy tym niejako Eliadego) przykłady legend związanych z ofiarą zakładzinową z obszarów innych niż Europa Południowo-Wschodnia, takich jak starożytna Palestyna, Fenicja, Wielka Brytania, Niemcy, Syjam.

Kolejny podrozdział, *De la legendă la cântec sau baladă* [Od legendy do pieśni lub ballady], zawiera autorskie przemyślenia wokół kwestii wyimaginowanego bądź historycznego charakteru „legendarnej ballady”. Vrabie oddala się w tym miejscu (nawet jeśli nie polemizuje wprost) od religijnych, kosmogonicznych interpretacji Eliadego uznając, że legenda ta, podobnie jak inne legendy rumuńskie, jest osadzona w konkretnych realiach historycznych. Podąża więc drogą wytyczoną przez międzywojennego poetę G. Coșbuca, którego cytuje: „Lud nie opiewa, bo opiewać nie może, faktów zmyślonych, dlatego nie mamy w całej jego literaturze żadnej rapsodii, której tematyka byłaby czystym wytworem fantazji” (Vrabie, 1966, s. 76; tłum. KJ). Dodaje też, że dla powstania ballady konieczne jest, by w legendzie i micie pojawiły się konkretne „nazwiska ludzi i nazwy miejsc” i konkluduje: „nie sposób założyć, by ballada o Mistrzu Manole mogła powstać w innej epoce niż ta, w której wzniesiono budzącą zachwyt konstrukcję w Argeș” (Vrabie, 1966, s. 76; tłum. KJ). Autor uznaje więc za oczywiste, że ballada jest związana z postacią wojewody Neagoe Basaraba i ufundowaną przezeń cerkwią w Curtea de Argeș. Mamy zatem do czynienia z dosyć radykalnym, a przez to kontrowersyjnym, zabiegiem historyzacji wytworu kultury ludowej; można to złożyć zarówno na karb podporządkowania refleksji naukowej zasadom marksistowskiego materializmu historycznego, jak i rodzącej się wtedy narodowej (*de facto* nacjonalistycznej) interpretacji

kultury ludowej. Naturalną konsekwencją przyjętego rozumowania jest uznanie, że legenda z czasem została włączona do repertorium narodowego eposu, którego bardowie dostarczyli materiał dziewiętnastowiecznemu poecie Alecsandriemu i innym kolekcjonerom folkloru. Logiczna chronologia procesu byłaby całkowicie do przyjęcia, gdyby nie fakt, że Vrabie dopuszcza się mało subtelnej nadinterpretacji w odniesieniu do historii kultury rumuńskiej, która nie posiada w swoim dorobku eposu narodowego (chyba że za taki uznać teksty tworzone przez zawodowych literatów poczynając od XIX wieku).

Kolejny rozdział poświęcony analizie elementów epickich, będący merytorycznym jądrem rozprawy, przynosi zastosowanie perspektywy komparatystycznej w rozważaniach wokół takich kwestii jak: imiona własne postaci (Manole, Manoli vs. Ana, Caplea, Vilaie, oraz imiona dziecka: Ivănel, Vancea, Iorguleț), wybór miejsca budowy, tajemnica i charakter niepowodzenia budowy (kiedy i jak długo ma miejsce destrukcja murów), okoliczności przysięgi złożonej przez budowniczych, że zachowają wobec żon milczenie odnośnie do zamiaru zamurowania jednej z nich, ofiara „pierwszej żony” (przebieg, uczestnicy rytuału, warianty specyficzne), zakończenie budowy (śmierć budowniczych z wyroku zazdrosnego księcia, „Ikarowy lot” Manolego, wytryśnięcie źródła).

Vrabie porównuje rumuńską balladę do wariantów greckich (którym przyznaje status pionierski), serbskich i bułgarskich, wzmiankuje też o wersjach arumuńskich i albańskich. W konkluzjach powtarza tezę z części wstępnej: „Podkreślam, że wątki legendarne, wspólne całej ludzkości [...], rozwinęły się do formy poematu heroicznego, poezji narracyjnej jedynie w południowo-wschodniej części Europy. Z uwagi na specyficzną funkcję, jaką pełniła ballada w tym regionie, pieśniarze ludowi odczuwali potrzebę konstruowania rozbudowanej akcji z wątkiem konfliktowym, która uwypuklała profil bohaterski postaci – mistrza murarskiego i jego żony, a także potrzebę wyboru spośród dużej liczby ballad tych, które zawierały treści najbardziej znaczące życiowo; w ten sposób podnieśli do rangi symbolu ofiarę złożoną przez słynnego mistrza murarskiego” (Vrabie, 1966, s. 107; tłum. KJ). Zwraca uwagę przedmiotowe potraktowanie zamurowanej kobiety; podmiotem jest Manole, kochający mąż, który dla osiągnięcia celu artystycznego składa ofiarę z własnej żony. Takie podejście interpretacyjne jest typowe dla wszystkich badaczy rumuńskich, przynajmniej do lat dziewięćdziesiątych XX wieku i pojawienia się studiów feministycznych.

Niewiele późniejsza od studium Gheorghe’a Vrabie monografia Ovidiu Papadimy (1968) przynosi zmianę rozłożenia akcentów i pośrednią polemikę z omawianym powyżej tekstem, a przez to zasługuje na uwagę. W rozdziale *Neagoe Basarab, Meșterul Manole și `vânzătorul de umbre`* [Neagoe Basarab, Mistrz Manole i „sprzedawca cieni”] autor odwołuje się do artykułu

Iona Taloşa zawierającego omówienie siedemnastu nieznanych wcześniej siedmiogrodzkich wariantów ballady, co zwiększyło do trzydziestu jeden ogólną liczbę odnotowanych wersji na terenie całej Rumunii (poza środkową i północną Mołdawią). Specyfika wariantów siedmiogrodzkich przy równoczesnych cechach wspólnych dla wszystkich wariantów krajowych każą sądzić, twierdzi autor, że ballada ma genealogię starszą, niż powszechnie się uważa i niekoniecznie ma związek z cerkwią klasztorną w Curtea de Argeş ufundowaną przez Neagoe Basaraba (jak twierdził, na przykład, Vrabie). Większość wariantów siedmiogrodzkich (poza tymi z południowej części regionu) nie jest powiązanych z Curtea de Argeş, ani nawet z budową cerkwi; mówi natomiast o wznoszeniu mostu albo twierdzy. To, zdaniem Papadimy, jest argumentem na rzecz tezy, iż ballada jest wcześniejsza od potwierdzonej historycznie fundacji Basaraba; argumentem dodatkowym jest fakt, że w wariantach północno-siedmiogrodzkich, mistrz murarski nie nosi imienia Manole, ale Siminic, Petru, Miclăuş albo jest anonimowy. Autor konkluduje więc, że nie muszą mieć one związku z konkretnymi wydarzeniami historycznymi na Wołoszczyźnie, gdzie leży Curtea de Argeş, natomiast odwołują się do uniwersalnego „substratu wierzeń i przesądów związanych z ofiarą ludzką, jakiej wymaga trwałość wznoszonej budowli” (Papadima, 1968, s. 606; tłum. KJ).

Interesujące jest rozumowanie Papadimy w odniesieniu do sceny posiłku budowniczych, która poprzedza zamurowanie żony Mistrza. Autor odżegnuje się od zamiaru interpretacji tej sceny jako dawnego posiłku rytualnego, po którym następowało złożenie krwawej ofiary; spokój pożywiających się murarzy interpretuje jednak jako pełne podporządkowanie sile przesądu, to zaś jego zdaniem dowodzi raz jeszcze archaicznego, prehistorycznego a nie historycznego charakteru ballady.

Równie ciekawe jest rozważanie wokół finału ballady, który w większości przypadków (trzyнадцать spośród siedemnastu wariantów cytowanych przez Taloşa) przynosi przesunięcie akcentu z dramatu Mistrza i jego żony na tragedię osieroconego dziecka, którym odtąd zajmować się będzie matka-natura. Uwaga anonimowych autorów ballady tak dalece kieruje się w stronę dziecka, że, jak twierdzi Papadima: „odnosisz wrażenie, iż to ono staje się głównym bohaterem opowieści epickiej” (Papadima, 1968, s. 607; tłum. KJ). Stąd zaś zostaje wysnuty wniosek o podobieństwie tematycznym *Mistrza Manole* do ballad epickich obecnych w folklorze narodów zachodniej Europy, a dotyczących ofiary zakładzinowej. Autor polemizuje z powszechną w folklorystyce rumuńskiej tezą, zgodnie z którą „prehistoryczna i ogólnoludzka warstwa wierzeń związanych z tą ofiarą zyskała wymiar artystyczny jedynie we wschodniej i południowo-wschodniej Europie” (Papadima, 1968, s. 607; tłum. KJ). Powołując się na badania R. Köhlera, Papadima wymienia ballady niemieckie związane z powstaniem zamków Harzburg

i Henneberg, twierdzy Magdenburg, miast: Halle, Plesse, Erichsburg i Stargard, które (aczkolwiek nie identyczne, zastrzega autor) w większym lub mniejszym stopniu zbliżone są do tekstów z południowo-wschodniej Europy. Niejako przy okazji, Papadima uznaje za mało wiarygodne tezy Vargyasa Layosa dotyczące jednego źródła pochodzenia wschodnioeuropejskich ballad o tej tematyce.

W dalszym ciągu rozważań poświęconych okolicznościom, w jakich legenda o Mistrzu Manole została powiązana z budową cerkwi w Curtea de Argeş, Papadima zajmuje się najbardziej znaną poetycką wersją ballady autorstwa Mołdawianina, Vasile Alecsandriego (1853), uznając za pewne, że poeta pozyskał materiał z Wołoszczyzny. Równocześnie zaś, zastanawia się skąd w wersji Alecsandriego pojawił się jako fundator cerkwi Negru-Vodă (postać mityczna), a nie Neagoe Basarab (Neagu-Vodă), panujący na Wołoszczyźnie w latach 1512–1521, mimo że ten ostatni jest obecny w opublikowanej wcześniej niż wersja Alecsandriego balladzie autorstwa Cezara Bolliaca (1847), poety wołoskiego. Swoje rozważania kończy Papadima stwierdzeniem:

Poświęcamy tak wiele uwagi tym szczegółom, by wykazać jak dawny i uniwersalny jest zbiór wierzeń, z których zrodził się temat poetyckiej ofiary zakładzinowej czy to w postaci legendy, kolędy bądź ballady. Wynika stąd, że nie sposób określić, w jakim historycznym momencie pojawił się ten motyw w naszym folklorze; możemy co najwyżej zastanawiać się, kiedy narodził się na Wołoszczyźnie wariant łączący ten motyw z budową cerkwi w Curtea de Argeş (Papadima, 1968, s. 615; tłum. KJ).

W zakończeniu swojego studium Papadima deklaruje się jako zwolennik tezy XIX-wiecznego badacza i literata, Alexandra Odobescu, który uważał, że balladę o mistrzu murarskim (podobnie jak inne ballady ludowe) przyniósł na rumuński brzeg Dunaju „jakiś serbski gęślarz” mniej więcej w XVII wieku, czyli prawie dwieście lat po wybudowaniu cerkwi ufundowanej przez Neagoe Basaraba. Ostatnie uwagi Papadimy mogą nieco zaskakiwać, aczkolwiek są potwierdzeniem jego starań o oryginalne, autorskie ujęcie tematu:

Prestiż, jakim cieszył się wśród ludu mistrz murarski uczynił z niego postać centralną ballady i wyniósł ją na wysoki poziom sztuki. Mistrz staje się w tekście wzniosłym symbolem konieczności poświęcenia rzeczy najcenniejszych w imię stworzenia dzieła sztuki. Dzięki balladzie, skromny murarz wywodzący się z ludu staje się symbolem genialnego artysty. Prehistoryczne przesady związane z zawodem murarskim ulegają więc sublimacji i oczyszczeniu, przyjmując formę arcydzieła literackiego (Papadima, 1968, s. 618; tłum. KJ).

Dopiero w latach dziewięćdziesiątych pojawiły się opracowania, które skupiają się na postaci zamurowanej żony z legendy o Manolem. Chodzi tu zwłaszcza o eseje Mihaeli Miroiu¹,

¹ Zob. (Miroiu, 1998; 2006; 2015; 2018; 2020). Więcej na temat roli ballady o wmurowanej w rozwoju rumuńskiej myśli feministycznej po roku 1989, zob. (Bartosiewicz-Nikolaev, 2023a).

liderki rumuńskich feministek, która wielokrotnie w swoich tekstach dekonstruowała utrwalony w społeczeństwie rumuńskim ideał „kobiety poświęcającej się” i „wypierającej własne potrzeby” dla dobra innych, upatrując jego źródeł m.in. w tekście ballady, interpretowanej przez dziesięciolecia przez system edukacji oraz kulturę z męskocentrycznego punktu widzenia skupionego na dylematach twórcy (Manolego) i jego poświęcenia dla tworzonego dzieła, a ignorującego perspektywę ofiary. W erudycyjnych analizach Miroiu, Ana z legendy stała się symbolem ucisku wszystkich kobiet rumuńskich, a w szerszym ujęciu również całego społeczeństwa totalitarnego, które czyny o charakterze superogacyjnym zaczęło utożsamiać z działaniami obowiązkowymi wobec opresyjnej władzy. I choć rewizjonistyczne podejście rumuńskich feministek do postaci kobiecych w literaturze rumuńskiej oraz do rumuńskiego kanonu literackiego przyczyniło się bez wątpienia do zwiększenia obecności i widzialności kobiet w rumuńskim polu literackim po roku 1989, to potencjał samego toposu „wmurowanej” nie okazał się literacko płodny.

Na tropach kultury materialnej. Adaptacja toposu „kobiety wmurowanej” do reguł rumuńskiej polityki historycznej. Curtea de Argeș



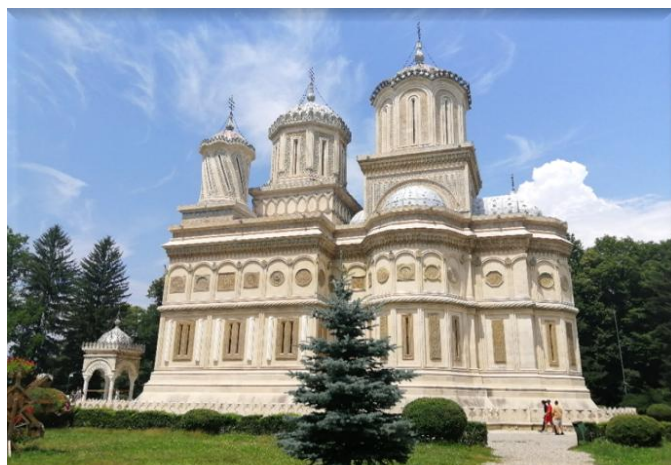
Il. 1. Cerkiew metropolitalna Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș, widok z przodu. Fot. Olga Bartosiewicz-Nikolaev, 2022.

Najważniejszym zachowanym obiektem kultury materialnej związanym z toposem „wmurowanej kobiety” w Rumunii jest cerkiew metropolitalna Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea

de Argeș² (il. 1–3). To właśnie w celu ukończenia jej budowy, jak mówi legenda, Mistrz Manole miał złożyć swoją żonę w ofierze zakładzinowej.



Il. 2. Cerkiew metropolitalna Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș, widok z tyłu. Fot. Olga Bartosiewicz-Nikolaev, 2022.



Il. 3. Cerkiew metropolitalna Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș, ściana południowa. Fot. Olga Bartosiewicz-Nikolaev, 2022.

Współcześni historycy, zwłaszcza ci związani z miastem Curtea de Argeș (jak np. Ștefan Dumitrache), prezentują historię tego miejsca opierając się w dużej mierze na odkryciach XIX-wiecznego historyka Grigore G. Tocilescu. To jemu między innymi zawdzięczamy hipotezę o muzułmańskim pochodzeniu części robotników pracujących przy budowie cerkwi (powstała po

² W dalszej części tekstu będziemy używali na określenie tego obiektu nazwy Monastyr Argeș lub Cerkiew Metropolitalna.

odczytaniu inskrypcji wyrytych na fasadzie kościoła), co ma potwierdzać związki Neagoe Basaraba z dworem osmańskim oraz widoczne w architekturze świątyni inspiracje architekturą osmańską z początków epoki klasyczej. Wątek ten koresponduje z opowieścią Dumitrache, według której budowniczy wołoscy byli zazdrośni, że przy budowie kościoła prawosławnego pracują majstromie muzułmańscy, a całym projektem zarządza architekt z zagranicy. Dlatego też nie respektowali wskazań Manolego i nie wykonywali poprawnie jego poleceń, co skutkowało tym, że „nocą mury się waliły”. Manole nie rozumiał, co się dzieje, pracował ponad siły, aż pewnego wieczoru, gdy zasnął nad planem budowy, ten zapalił się od płomienia świecy, a w wyniku wywołanego pożaru zginęło dziecko, które miał z Aną. W tej historii Ana jest mleczną siostrą Neagoe Basaraba, która zamierzała wstąpić do zakonu, jednak spotkanie z Manolem pokrzyżowało te plany – zakochany architekt poślubił niedoszłą mniszkę.

Po tragicznej śmierci dziecka Manole pojechał do Târgoviște (bułg. Търговище), by zdobyć pieniądze na dokończenie budowy – tam żona Neagoe Basaraba, Milica Despina, sprzedała swoją biżuterię, by wesprzeć budowę cerkwi. Czasem interpretuje się to jako ofiarę materialną, którą musiała ponieść żona wojewody (ofiarę duchową poniesie inna kobieta – Ana). Kiedy Manole był w Târgoviște, zazdrośni murarze pracujący w Curtea de Argeș postanowili się na nim zemścić i uzgodnili, że – w imię długowiecznej bałkańskiej tradycji – zamurują we wznoszonej cerkwi cień żony mistrza³, by zapewnić budowli trwałość. Kiedy Ana się o tym dowiedziała, przeraziła się, ponieważ wiedziała, że kradzież cienia jest równoznaczna z kradzieżą duszy. Dlatego uciekła majstrom, wspięła się na rusztowania budowli, krzyknęła: „Lepiej, bym umarła, niż by skradziono mi cień”⁴, po czym rzuciła się z drewnianej konstrukcji i zginęła. Co istotne, w tej opowieści Ana zyskuje podmiotowość – jest to jednak podmiotowość pozorna, wymuszona przez pewien wzorzec figury kobiety funkcjonujący w kulturze tradycyjnej – kobiety ofiarnej, pobożnej, roztropnej. Okazuje się bowiem, że decyzja Any była spowodowana jej głęboko chrześcijańską postawą. Uznając, że ofiara z człowieka uczyniłaby święty przybytek przeklętym, postanawia sama odebrać sobie życie (co, w kontekście postrzegania przez prawosławie samobójstwa jako grzechu, zdaje się dość paradoksalnym rozwiązaniem).

³ Ostatni historycznie udokumentowany przypadek kradzieży czyjegoś cienia w celu zamurowania go w fundamentach wznoszonej cerkwi, do którego udało nam się dotrzeć, pochodzi z roku 1967 z miejscowości Al. I. Cuza w gminie Fundulea, w województwie Călărași i został opisany przez Iona Ghinoiu w książce *Lumea de aici, lumea de dincolo* (zob. Ghinoiu, 1999, s. 47).

⁴ Cytat pochodzi z przekazów ustnych zebranych podczas badań terenowych w miejscowości Curtea de Argeș w lipcu 2022 roku (OBN).

Kiedy Manole wraz ze swym pomocnikiem z Braszowa, znanym z historycznych świadectw majstrem Vitusem, wraca z Târgoviște i odkrywa, co się stało, wprowadza na budowie surową dyscyplinę, a targani wyrzutami sumienia robotnicy pracują bez wytchnienia, dzięki temu prace nabierają tempa i cerkiew powstaje w niecałe pięć lat. Manole wmurowuje ciało Any i swojego dziecka u podstaw dwóch wież cerkiewnych; ma to symbolizować „wzniesienie”, wniebowstąpienie dusz ukochanych osób. Ten wątek zmienia kierunek tradycyjnej interpretacji: nie mamy tu już bowiem do czynienia z ofiarą zakładzinową, a z pochówkiem ciał i oddaniem im należnej czci. Ciało ofiar nie udziela swej mocy życiowej murom cerkiewnym, pozbawione jest zatem swego metafizycznego i kreacyjnego potencjału. Sama budowla, przez swój sakralny charakter, ma jednak uwznioślić złożone w jej murach ciała.

Niektóre opowieści wspominają też o zamurowaniu psa Manolego (zabitego przez zazdrosnych budowniczych) pod progiem cerkwi. Takie wierzenia, czego potwierdzenie znajdziemy m.in. u Eliadego, są także związane z obrzędem rytualnym i stanowią jedną z niezliczonych form ofiarnych przez substytucję (zamurowanie zwierzęcia w fundamentach lub przy głównym wejściu do domu) – krwawa ofiara zawsze zapewniała solidność i trwanie budynku (Eliade, 2002, ss. 171–172). Sam Manole natomiast miał zginąć nie przez zazdrosnego księcia, który uwięził budowniczych na dachu budowli, bo wystraszył się, że mogą zbudować „jeszcze jaśniejszą, jeszcze piękniejszą” świątynię, a w sposób dużo bardziej prozaiczny. Jego chorobliwie zazdrosna kochanka Zorza wysłała mu eliksir miłosny, ale możliwe, że fakt ten wykorzystał zakochany w kobiecie rywal Manolego, logofet Horvath, który podmienił płyny i posłał służącego z trucizną dla architekta.

Odległość dziejowa opisywanych wydarzeń i braki w źródłach historycznych wymuszają w przypadku wyżej przytoczonej opowieści Dumitrache używanie trybu przypuszczającego i tłumaczą jej zanurzenie w narracji gawędziarskiej, obwarowanej licznymi zastrzeżeniami i znakami zapytania. Opowieść ma charakter synkretyczny, ma poruszać wyobraźnię słuchaczy, a jednocześnie stwarzać iluzję prawdy historycznej i racjonalnego wyjaśnienia porządku rzeczy. Choć nazywana prawdą historyczną, tak naprawdę jest swego rodzaju pseudohistoryczną rekonstrukcją, generuje jeszcze więcej domysłów i zaciera granicę pomiędzy fikcją a faktami. Ta zauważalna w lokalnej narracji tendencja wiąże się z jednej strony z potrzebą racjonalnego wyjaśnienia legendy, z drugiej – niektóre jej fikcyjne elementy zdają się remedium na luki w narracji historycznej. Stanowią również bazę storytellingu, który ma tworzyć ciekawą historię wokół obiektów związanych z legendą i przyciągać w ten sposób turystów. Najbardziej reprezentatywnymi przykładami takiej strategii pozostają: pieczęć na

ścianie cerkwi, w której rzekomo została zamurowana Ana (il. 4–5), a która nie ma nic wspólnego z faktami i powstała w XIX wieku podczas renowacji cerkwi przez francuskiego architekta André Lecomte’a de Noüy, by podkreślić związek obiektu z balladą.



Il. 4. Cerkiew metropolitalna Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș, domniemane miejsce wmurowania Any z Legendy o Mistrzu Manole, ściana południowa. Fot. Olga Bartosiewicz-Nikolaev, 2022.

Atrakcja ta przyjmuje obecnie postać taniej sensacji, nie stanowi w żadnym razie pretekstu do pogłębionej refleksji nad etycznym/kulturowym/społecznym wymiarem „ofiary zakładzinowej”; fontanna⁵ Mistrza Manolego (il. 6) – przedstawiana jako źródło z przejrzystą i słoną (od łez Any) wodą, które wytrysnęło w miejscu upadku Manolego. W rzeczywistości jest to jednak zwykła studnia podłączona do miejskich wodociągów. Niektórzy turyści uważają, że jest to „cișmea” (studnia głębinowa ze źródłaną wodą, tur. çeşme, bułg. чешма) i wierzą w jej prozdrowotne, magiczne działanie; na dnie fontanny leżą też drobne monety (współczesny gest „składania ofiary”, mający zapewnić szczęście/spełnienie konkretnego życzenia), a obok miasto postawiło przenośną budkę na zdjęcia, dzięki której można udokumentować swoją wizytę w obiekcie.

⁵ W języku rumuńskim pierwsze znaczenie słowa *fântână* to studnia/studnia artezyjska/ źródło i właśnie tak należy je rozumieć w tym przypadku. Co ciekawe, w niektórych bałkańskich wariantach legendy, wmurowywana kobieta prosi o pozostawienie jej wolnej piersi, by mogła karmić swe dziecko i wkrótce potem stamtąd tryska fontanna mleka (Zob. m.in. Eliade, 2002, s. 163). Tylko w wariacie rumuńskim życiodajne źródło tryska w miejscu tragicznej śmierci Manolego – bohater legendy runął na ziemię po nieudanym locie z dachu cerkwi, na której uwięził go zazdrosny o mogącą powstać w przyszłości jeszcze piękniejszą cerkiew książę Negru-Vodă.



Il. 5 Cerkiew metropolitalna Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeș, domniemane miejsce wmurowania Any z *Legendy o Mistrzu Manole*, ściana południowa. Fot. Olga Bartosiewicz-Nikolaev, 2022.



Il. 6. Fontanna Mistrza Manolego w Parku Manolego, Curtea de Argeș. Fot. Olga Bartosiewicz-Nikolaev, 2022.

Fontanna znajduje się w Parku Manolego (Parcul lui Manole, założony przez króla Ferdynanda II w międzywojniu), kilkaset metrów od cerkwi metropolitalnej. Została wykonana w 1800 roku z polecenia biskupa Iosifa. Obecność studni w tym miejscu potwierdzają już źródła

historyczne z 1524 roku, a więc z okresu budowy rzeczywistej świątyni. Naukowe hipotezy zakładają, że obecność naturalnych źródeł na tym bagnistym, podmokłym terenie, jest prawdopodobna, stąd też taki wątek w ludowej legendzie. Kilkadziesiąt metrów od fontanny działa również restauracja „Fântâna lui Manole” [Źródło Manolego]⁶ z tradycyjną kuchnią rumuńską.

Narracja historyczna stanowi również najważniejszy filar polityki turystycznej miasta Curtea de Argeș. W latach 2010–2011 samorząd miejski zrealizował projekt „Curtea Domnească de Argeș – capitală a turismului românesc” [Dwór Książęcy Curtea de Argeș – stolica rumuńskiej turystyki], w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego i współfinansowany przez Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego (Primăria Municipiului Curtea de Argeș, 2011). Celem projektu było promowanie lokalnych tradycji, rzemiosła i sztuki oraz historii miasta jako pierwszej stolicy Wołoszczyzny (Țara Românească) i kolebki rumuńkości, co w roku 2014 usankcjonował były król Michał I, nadając Curtea de Argeș tytuł „miasta królewskiego”. Do dziś napis „Oraș Regal” [miasto królewskie] widnieje przy wejściu do Urzędu Miasta oraz na tablicach przy wjeździe do miasta. Tytuł ten ma podkreślać „duchowy, historyczny, kulturalny i tożsamościowy związek” między historyczną stolicą wołoskich władców a monarchią rumuńską, której początek dało objęcie tronu przez Karola I z dynastii Hohenzollern-Sigmaringen w 1881 roku (w latach 1866–1881 był księciem Rumunii). Król Karol I wybrał zresztą w symbolicznym geście cerkiew Curtea de Argeș jako nekropolię królewską (il. 7), a episkopat rumuński zgodził się, w drodze wyjątku i w celu uhonorowania niewątpliwych zasług pierwszego rumuńskiego króla, na pochowanie katolickich władców w prawosławnej świątyni⁷. W cerkwi metropolitalnej pochowano króla Karola I, królową Elżbietę I, króla Ferdynanda i królową Marię. Dynastia królewska władająca nowoczesnym państwem rumuńskim została więc pochowana w tej samej świątyni, w której znajdują się groby władców z dynastii Basarabów – Neagoe Basaraba, fundatora cerkwi, jego żony Milicy Despiny oraz czwórki ich dzieci. Odtąd cerkiew nabierze nowego znaczenia, wpłynie to również na odbiór społeczny świątyni oraz całego miasta.

⁶ Zob. Restauracja w Charmanli opisana w rozdziale poświęconym kulturze bułgarskiej.

⁷ W tym miejscu należy dodać, że bizantyńska idea symfonii Cerkwi i władzy świeckiej jest jednym z dogmatów prawosławia, dla którego władza laicka reprezentuje na ziemi władzę Boga, jest przez niego wybrana – dlatego też musi być respektowana zarówno przez Cerkiew, jak i przez państwo. Idea ta również dzisiaj wpływa na relacje między rumuńskim Kościołem prawosławnym a państwem rumuńskim (Zob. Bănică & Mihăilescu, 2017, ss. 135–139). Świadomość ta pomaga w zrozumieniu narracji o Monastyrze Argeș i wzajemnym przenikaniu się w niej idei narodowych oraz religijnych.



Il. 7. Groby króla Karola I oraz królowej Elżbiety, Cerkiew metropolitalna Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeş. Fot. Olga Bartosiewicz-Nikolaev, 2022.



Il. 8. Ewangelia na Wielki Czwartek oraz Wielką Sobotę, własnoręcznie przepisana i ozdobiona przez królową Elżbietę, Cerkiew metropolitalna Zaśnięcia Matki Bożej w Curtea de Argeş. Fot. Olga Bartosiewicz-Nikolaev, 2022.

Według lokalnych przewodników, król Karol I przemierzył cały kraj, by lepiej poznać jego mieszkańców, a gdy dotarł do Curtea de Argeş, stwierdził, że to tutaj właśnie odnalazł „un loc de trăit şi un loc de murit” [miejsce do życia i do umierania]⁸. Co istotne, nekropolia

⁸ Słów tych używają lokalni przewodnicy i historycy, m.in. Ştefan Dumitrache.

królewska w Curtea de Argeș zdaje się nie wzbudzać żadnych politycznych sporów w sferze symbolicznej, monarchia cieszy się raczej dobrą sławą i nie wzbudza obecnie historycznych kontrowersji. Przeciwnie – to zachowujące materialną postać miejsce pamięci otwiera coraz częściej przestrzeń dla tendencji retrotopijnych u części społeczeństwa i staje się pewną symboliczną ostoją, wzbudzającą nadzieję, że powrót do realiów uznawanych za bezpieczne, zrozumiałe, stabilne i przewidywalne jest wciąż możliwy. Wciąż nie tak odległy okres panowania rumuńskiej monarchii zdaje się wzorcowo wpisywać w ideę Baumanowej retrotopii (zob. Bauman, 2018) – wielu mieszkańców Rumunii żywi fantazje na temat lepszych czasów sprzed komunizmu, których symbolem byli panujący wówczas królowie. Czasy te jawią się jako sprawdzone w doświadczeniu, a w związku z tym pożądane i chroniące przed niepewnością przyszłości; powrót monarchii byłby receptą na turbulencje zglobalizowanej rzeczywistości.

Dodatkowym symbolicznym obiektem wystawionym w Monastyrze Argeș w specjalnej gablocie jest oryginał Ewangelii na Wielki Czwartek oraz Wielką Sobotę, własnoręcznie przepisanej i ozdobionej przez królową Elżbietę (il. 8), skądinąd wielką miłośniczkę legendy o Mistrzu Manolem.

Kontynuację tych symbolicznych gestów stanowi wspólna inicjatywa Arcybiskupstwa Argeș i Muscel oraz rumuńskiej rodziny królewskiej, w efekcie której w latach 2009–2018, w odległości kilkuset metrów od cerkwi metropolitalnej, wzniesiono nową katedrę arcybiskupią, która stała się też nową nekropolią królewską. Do tej pory pochowano w niej króla Michała I oraz królową Anę, sprowadzono też z Lizbony szczątki króla Karola II oraz królowej Eleny. Świątynię zaprojektowano w stylu bizantyjskim, co ma nawiązywać do długiej historii chrześcijaństwa na ziemiach rumuńskich, podkreślać jego związki z Konstantynopolem i być estetycznym oraz symbolicznym nawiązaniem do architektury książęcej cerkwi, ufundowanej w Curtea de Argeș przez Basaraba I w XIV wieku. Kolejnym aspektem, który z pewnością wpłynie pozytywnie na popularną w Rumunii i wciąż rozwijającą się gałąź turystyki, jaką jest turystyka pielgrzymkowa, jest umieszczenie w nowej katedrze relikwii świętej męczennicy Filoftei z Argeș. Urodzona w Wielkim Tyrnowie w Bułgarii w 1206 roku, Filoftea zmarła w wieku zaledwie dwunastu lat – zginęła od ciosu, który zadał jej własny ojciec za to, że rozdawała potrzebującym ubrania i jedzenie, jakie miała przynosić rodzicowi pracującemu w polu. Po śmierci ciało Filoftei było tak ciężkie, że nie można było go podnieść – w związku z czym przerażony własnym czynem ojciec i pomagający mu duchowni zaczęli nazywać jej imieniem monastyrzy i kościoły po obu stronach Dunaju, żeby zobaczyć, gdzie „mała święta” zazna spokoju ducha. I dopiero kiedy jej imię nadano książęcej cerkwi nad rzeką Argeș, ciało

Filoftei stało się lżejsze. Natychmiast wysłano więc list do ówczesnego (mitycznego) hospodara Radu Vodă (zwanego też Negru), który niezwłocznie posłał po ciało świętej i umieścił je w cerkwi. Później relikwie zostały przeniesione do monasteru Argeș, a od 2018 roku są wystawione w nowej katedrze arcybiskupiej. Święta Filofteia jest uznawana za patronkę miasta, a jego mieszkańcy nazywają ją pieszczotliwie „Sfântuliță” („mała święta”). Relikwie świętej są otoczone ogromnym kultem przez wiernych rumuńskiego Kościoła prawosławnego, którzy pielgrzymują do Curtea de Argeș zwłaszcza 7 grudnia, w dniu, w którym według prawosławnego kalendarza czci się pamięć męczennicy. Mamy tu więc do czynienia z metafizyką stałej obecności kobiety – patronki miasta w postaci relikwii, która ma własności sprawcze i czyni cuda (chroni przed chorobami, biedą oraz złem wyrządzanym przez bliźnich).

Realna obecność relikwii świętej Filoftei zdaje się stać w opozycji do nierealnej obecności szczątków Any w murach Monasteru Argeș. Obie jednak są związane z historią tego miejsca, obie współdzieliły je przez kilka stuleci, obie są bohaterkami na poły legendarnych wydarzeń i obie zostały uśmiercone przez bliskich im mężczyzn. Obie zostały również obdarzone przez wyobraźnię kulturową ponadziemską, niezwykłą mocą (Ana uratowała swoją ofiarą mury monasteru przed zawaleniem, Filoftea po śmierci zaczęła czynić cuda), wpisując się tym samym w przywołaną wcześniej teorię Eliadego dotyczącą śmierci gwałtownej (twórczej) (Eliade, 2002; 2004).

Postaci Any i Filoftei reprezentują jednak dwa różne podejścia kultury do martwego ciała: zabezpieczone szczątki Filoftei zostały wykorzystane w sensie symbolicznym i materialnym w służbie polityki historycznej i rytuałów religijnych⁹, podczas gdy nigdy nieodnalezione, fantasmagoryczne szczątki Any przetrwały w opowieściach jako konieczny element aktu poświęcenia Mistrza Manolego, bez którego monaster Argeș by nie powstał. Paradoksalnie więc, pomimo swojej sprawczości, pozostają one w cieniu męskocentrycznej legendy o geniuszu twórczym.

Jednocześnie, gdy myślimy o relikwiach, które często mogą okazać się szczątkami więcej niż jednego człowieka czy o legendach, które sugerują, że szczątki ofiary zakładzinowej powinny gdzieś istnieć, widzimy, że „znaczenie zwłok ma więcej wspólnego ze sposobem, w jaki ludzie o nich myślą niż z ich namacalnością. Zwłoki nie są znaczące same w sobie, ale poprzez kulturowo zdefiniowane nastawienie do śmierci i poprzez (różne) sposoby konstruowania rangi konkretnego umarłego” (Verdery, 2015, s. 42). Są one, przypomina dalej Verdery, odwołując się do słów Claude’a Lévi-Straussa, „dobre do myślenia” jako symbole

⁹ Oczywiście tak, jak to bywa w przypadku relikwii, nie mamy gwarancji, że szczątki te pochodzą od jednego człowieka.

(ibidem). W kontekście Monasteru Argeş wydaje się nam znaczące, że szczątki należące do trzech różnych porządków symbolicznych, stanowią jednocześnie centralny zestaw punktów orientacyjnych używanych do tworzenia narracji na temat tego miejsca:

- narracja mityczna, odwołująca się do przekonań na temat ładu wszechświata przekazywanych przez podania ludowe, wspierająca mityczną ideę twórczego wymiaru ofiary zakładzinowej jako przejawu rumuńskiego geniuszu kreacyjnego (legenda o Mistrzu Manole);
- narracja narodowa, odwołująca się do ciągłości państwa rumuńskiego i wyjątkowości tego miejsca (grobowce rodziny Basarabów i nekropolia królów z dynastii Hohenzollernów-Sigmaringenów);
- narracja religijna, uznająca wysoką pozycję prawosławia w kształtowaniu się rumuńskiej tożsamości oraz symboliczną władzę rumuńskiego Kościoła prawosławnego (relikwie św. Filoftei).

Istnieje również narracja alternatywna, łącząca legendę z książecą cerkwią św. Mikołaja w Curtea de Argeş, obiektem niezwykle cennym z punktu widzenia historii sztuki. Hipoteza taka pojawia się w artykule Cristiana Cocei, zatytułowanym symptomatycznie *Întemeierea Țării Românești prin Arta Masonică* [Założenie Wołoszczyzny za pośrednictwem Sztuki Masońskiej]. Poza nie do końca przekonującymi argumentami historycznymi, autor skupia się w swoim tekście na symbolicznej interpretacji legendy, której głównym celem, jak możemy się szybko zorientować, jest podkreślenie wyjątkowości narodu rumuńskiego:

Ana Manolego jest „Szechiną” [w niej Bóg się objawia i nawiązuje relację z dziełem stworzenia; przyp. OBN], „Sophii”¹⁰, wieczną dziewicą, kobiecą formą boskości. Dlatego by koło Historii ruszyło, niezbędne jest poświęcenie. Po to jednak by nowy cykl ucieleśnienia trwał, by rodzące się państwo przetrwało, potrzebne jest nie tylko Piękno, ale też Mądrość – dlatego Manole sam zostaje poświęcony, wraz z pozostałymi majstrami, przez wojewodę Negru. Łatwo zgadnąć, że atrybutem władcy jest Siła. Mądrość – Siła – Piękno, oto trzy punkty, które

¹⁰ Odniesienie do Sophii, centralnej postaci w jednym z mitologicznych nurtów starożytnej gnozy i gnostycyzmu, przede wszystkim w systemie Walentyna z II w. n.e. (Zob. Quispel, 1988, ss. 136–149) i/lub do sofiologicznego nurtu filozoficznego, który rozkwitł w kręgu duchowości i teologii prawosławnej, a jego najbardziej znanymi przedstawicielami są rosyjscy myśliciele Siergiej Bułgakow i Paweł Florenski. Sofia – ucieleśnienie Mądrości Bożej, będzie sferą pośrednią między Absolutem a światem stworzonym, „czwartą hipostazą” wykraczającą poza pojęcie Świętej Trójcy. Inspiracją dla autora tego artykułu wydaje się być Lucian Blaga, który, w swojej „Trylogii kultury”, polemizował z rosyjskimi filozofami i zarzucił im, że pojmują Sophię w duchu Platońskiej koncepcji świata idei, przeciwstawiając temu własne ujęcie „sofiologii” jako „transcendencji” tożsamej z duchem prawosławnym. W prawosławiu transcendencja, niebo (czyli Sophia) „spływają” na ziemię (w przeciwieństwie np. do ujęcia mistycznego, w którym to człowiek wznosi się ku Bogu), a koncepcja ta jest obecna nie tylko w literaturze religijnej, ale także w twórczości ludowej – i jako przykład Blaga podaje balladę o Jagniętku „Miorița” oraz „Legendę o Mistrzu Manolem”. Według Blagi fakt, że Manole poświęca swoją żonę by zbudować świątynię-cerkiew, stanowi „sofiańską” sublimację niewiarygodnie okrutnego, pradawnego motywu: „W jednym miejscu ofiara z człowieka musi zostać złożona by wybudować twierdzę, w innym – most, w jeszcze innym – miasto [...] Tylko naród rumuński wierzył, że ofiara równoważy czyn niebiański. [...] Jak głęboko osadzona musi być orientacja sofiańska w duszy rumuńskiej, skoro ta potrafiła skutecznie przekształcić motyw, z którym walczyli bezsilnie wszyscy jej sąsiedzi, skrępowani podejściem zbyt praktycznym bądź heroicznym na modłę średniowieczną” (Blaga, 2011, s. 230; tłum. OBN).

determinują plan wejścia do historii państwa rumuńskiego. Czy Negru-Vodă, Manole i Ana rzeczywiście istnieli? To nieistotne. Ważny jest efekt – my (Rumuni) jesteśmy tutaj! (Coccea, 2015, s. 15; tłum. OBN)

Cały tekst jest utrzymany w tonie właściwym dla zwolenników teorii uznających wyższość rumuńskiej kultury i upatrujących w Dakach twórców-założycieli narodu rumuńskiego. Ten nurt narodowej egzaltacji jest rozwinięciem XIX-wiecznego mitu założycielskiego, który doprowadził do zasadniczego przewartościowania w kwestii pochodzenia Rumunów. Mit rozwijany był przez tradycjonalistów w okresie międzywojennym, a utrwalony został przez komunistyczną ideologię protochronizmu. Wspominany wyżej Grigore Tocilescu, historyk, który spisał dzieje Monasteru Argeș, w roku 1876 przedstawia na Uniwersytecie Praskim rozprawę doktorską *Dacia înainte de romani* [Dacja sprzed czasów rzymskich], nagrodzoną przez Towarzystwo Akademickie. Opublikowana w roku 1880 praca stała się pierwszą w historiografii rumuńskiej rozprawą dotyczącą historii i cywilizacji Daków (Boia, 2003, s. 122). W tym kontekście nie powinno dziwić, że także historia Monastynu Argeș, a co za tym idzie – związana z nią legenda – będą od samego początku upolitycznione i wykorzystywane do budowania mitu narodowego.

Innym promowanym przez lokalne instytucje w Curtea de Argeș opracowaniem interesującego nas tematu, tym razem w duchu filozofii ezoterycznej, jest książka *Meșterul Manole – o creație criptată. Sensul figurat al jertfei zidirii și Zalmoxis, ctitor al unei case de cult* [Mistrz Manole – dzieło tajemne. Metaforyczne znaczenie ofiary zakładzinowej i Zalmoxis, fundator świątyni] Gheorghe'a Șeitana. Autor stawia sobie za cel odnalezienie sacrum ukrytego w rumuńskim folklorze, identyfikację jego archaicznego tła oraz tradycji dackiej. Intelktualnymi patronami swojego przedsięwzięcia czyni m.in. Luciana Blage, powołując się na artykuł poety z czasopisma „Gândirea”¹¹ z 1921 roku, *Revolta fondului nostru nelatin* [Bunt naszego niełacińskiego podłoża], Mirceę Eliadego, Vasile Lovinescu¹², filologa, filozofa ezoterycznego oraz ucznia René Guénona, a także Bogdana Petriceicu Hasdeu, który jako pierwszy starał się zrekonstruować dawną cywilizację rumuńską, wywodząc jej

¹¹ Tekst ten jest zresztą uznawany za tekst założycielski jednej z linii programowych całego ugrupowania estetycznego skupionego wokół czasopisma „Gândirea” [Myśl] – odnoszącej się do odkrywania mitycznego czasu rumuńskiego, prehistorii sprzed czasów kolonizacji rzymskiej i pochodzących z tego okresu wartości zachowanych w rumuńskiej tradycji ludowej. Inspiracją dla równoległej linii programowej był tekst Nichifora Crainica z roku 1923 pod tytułem *Sensul tradiției. Isus în țara mea* [Znaczenie tradycji. Jezus w moim kraju], który podkreślał wymiar duchowy i prawosławny całego nurtu.

¹² Vasile Lovinescu jest m.in. autorem książki *Interpretarea ezoterică a unor basme și balade românești* [Interpretacja ezoteryczna baśni i ballad rumuńskich] opublikowanej przez Cartea Românească w 1993 roku.

pochodzenie z korzeni dackich. To Hasdeu rozpoczął również lingwistyczne poszukiwania słów dackich w języku rumuńskim (Boia, 2003, ss. 120–121)¹³.

Şeitan dokonuje syntezy opracowań wielu badaczy: Mircei Eliadego, Iona Taloşa, Simiona Florei Mariana, Mihaia Bălăianu, Victora Kernbacha, Andreia Oişteanu czy Sabiny Ispas, ich stwierdzenia podporządkowując własnemu celowi badawczemu, którym jest odsłonięcie motywów i znaczenia mityczno-symbolicznego rumuńskiej kultury tradycyjnej. Şeitan pracuje z licznymi wariantami legendy (korzysta tutaj z kanonicznego opracowania Taloşa), a do analizy komparatystycznej wykorzystuje jedną ze świętych ksiąg hinduizmu, Bhagawadgitę, próbując odnaleźć podobieństwa między mitologią indyjską a naddunajską; legendy wołoskie zestawia także z Ramajaną. Źródł ofiary zakładzinowej upatruje jednak w tradycji orfickiej, natomiast bóstwo trackie, Zalmoxisa, uznaje za archetyp władcy-kapłana.

Na krajobraz Curtea de Argeş nałożono pewną siatkę znaczeń społeczno- kulturowych oraz wartości narodowych, przestrzeń ta została więc oznaczona w konkretny sposób – jako historyczna stolica Wołoszczyzny, kolebka przyszłego, nowoczesnego państwa rumuńskiego, zachowująca jego symboliczną ciągłość dzięki ustanowieniu w cerkwi metropolitalnej królewskiej nekropolii. Miejsce to wybrano nie przypadkowo, a na fali XIX-wiecznych odkryć folklorystycznych i nobilitacji chłopów rumuńskich jako depozytariusza najważniejszych i najbardziej wartościowych cech narodowych. Połączenie historii dawnej (wybitny władca Neagoe Basarab), historii nowoczesnej (król Karol I i założona przezeń dynastia) oraz arcydzieła literatury oralnej, które, według kanonicznych odczytań, świadczą o rumuńskim geniuszu twórczym, zdaje się być idealnym przepisem na stworzenie symbolicznego obrazu odpowiadającego rumuńskiej polityce historycznej, i to niezależnie od okresu (międzywojnie, komunizm, rzeczywistość postkomunistyczna).

Jak z „mitu kulturowego” uczynić materiał literacki. Topos w literaturze pięknej

Rozważania nasze należy zacząć od dwóch zastrzeżeń. Pierwsze dotyczy okoliczności, w jakich ballada o Mistrzu Manolem¹⁴, bo w niej znajdujemy interesujący nas topos, weszła do obiegu w rumuńskiej przestrzeni kulturowej. Chociaż korzenie ballady są w oczywisty sposób ludowe, to jej upowszechnienie było zasługą literata, Bazylego (Vasile) Alecsandriego, dramaturga

¹³ Współcześni językoznawcy obalili większość teorii Hasdeu; głównym argumentem ukazującym słabość jego etymologicznych wskazań jest brak źródeł w języku dackim.

¹⁴ Polski przekład ballady, jakim będziemy się posługiwać, skądinąd kongenialny, jest autorstwa Jerzego Ficowskiego (1962, 2004).

i poety, klasyka dziewiętnastowiecznej literatury rumuńskiej, który w latach 1852–1853 wydał dwa tomy spisanych przez siebie pieśni ludowych (*doiny*) i legend. Tytuł antologii – *Balade (cântice bătrânești) adunate și îndreptate de Vasile Alecsandri* [Ballady (stare pieśni) zebrane i poprawione przez Vasile Alecsandriego] – mówi wszystko o zastosowanej metodzie: są to ballady (pieśni starców, pieśni przodków [tłum. przybliżone]), „zebrane i poprawione” przez poetę. Można się domyślać, że określenie „poprawione” oznaczało dla autora nadanie zasłyszanej legendzie własnej formy literackiej. Od tej chwili datuje się niezwykła, trzeba przyznać, kariera ludowej legendy, która obok *Mioriței* [Jagniątko], również w wersji Alecsandriego, staje się jednym z najważniejszych mitów kulturalnych społeczeństwa rumuńskiego.

Drugie zastrzeżenie ma związek z recepcją motywu ofiary zakładzinowej, która w Rumunii została zdominowana przez interpretację zorientowaną na wymiar „twórczy” dawnego obrzędu; oznacza to skupienie się na dziele wymagającym ofiary i dylematach twórcy (Mistrz Manole), nie zaś na samej ofierze (żona autora dzieła)¹⁵. Istotnym czynnikiem dopełniającym taką interpretację jest sama budowla, której ukończenie wymaga ludzkiej ofiary. Nie jest nią most albo zamek/twierdza (konstrukcje „świeckie”) jak w innych wersjach bałkańskich, ale – jak już wspominaliśmy – prawosławna cerkiew w Curtea de Argeș¹⁶, pełniąca ważną rolę królewskiej nekropolii. Skojarzenie chrześcijańskiej budowli sakralnej z pogańskim rytuałem tworzy wrażenie kulturowego synkretyzmu, co łatwiej jest zrozumieć, jeżeli pamiętamy o roli Tradycji w prawosławiu, która (przynajmniej w jego rumuńskiej odmianie) inkorporuje wierzenia ludowe o niechrześcijańskiej proveniencji, traktując je jako element „dziedzictwa przodków” (tradiție strămoșească). Z czysto doktrynalnego punktu widzenia, złożenie życia ludzkiego w ofierze, by mogła powstać świątynia chrześcijańska, jest gestem świętokradczym, jednak mieści się w logice wierzenia ludowego. Akceptacja tej sprzeczności przez badaczy rumuńskich¹⁷, podobnie jak uznanie wersji Alecsandriego za

¹⁵ Przykładem tego podejścia jest stwierdzenie historyka literatury i folklorysty, Dumitru Caracostei [Caracostea] (1879–1964), który w recenzji pracy Petara Skoka (1929) pisał: „[...] zgłębienie estetycznej formy rumuńskiej wersji [ballady] pokazuje, że nie mistyka śmierci ani trwałość przesądu, ale twórczy imperatyw z całym jego tragizmem jest osią, wokół której skrytyzowała się funkcjonalna ekspresja rumuńska” (Caracostea, 1969, s. 186).

¹⁶ Dziewiętnastowieczni badacze folkloru (Alexandru Odobescu, Ghenadie Enăceanu, Grigore Tocilescu, Bogdan Petriceicu Hașdeu i in.), dbający o realia historyczne, kojarzą legendę z postacią hospodara wołoskiego, Neagoe Basaraba (panowanie 1512–1521), który ufundował cerkiew w Curtea de Argeș, oraz z późniejszym o wiek Mateuszem Basarabem (1632–1654), który ją odnowił i prawdopodobnie rozbudował.

¹⁷ Pod koniec XIX wieku filolog, historyk literatury i folklorysta, Ovid Densusăianu, recenzując pracę Kurta Schladenbacha, stwierdzał jedynie stan rzeczy, nie dostrzegając żadnego dysonansu: „Jest rzeczą interesującą, że jedynie w rumuńskiej balladzie o Manolem wierzenie pogańskie jest powiązane z aktem chrześcijańskim – budową cerkwi. [...]” (O. Densusăianu, „Revista critică-literară”, 10/1896, ss. 288–289; cyt. za Cordoneanu, 1980, s. 143; tłum. KJ).

wersję kanoniczną ballady dają początek podejściu podkreślającemu rumuńską odmienność wariantu oraz wyższość rodzimej formy artystycznej.

Dylematy Mistrza z ofiarą kobiety w tle. Topos w sztuce dramaturgicznej

Dramat był gatunkiem literackim, który jako pierwszy wykorzystał topos ofiary zakładzinowej („wmurowanej kobiety”). Początki były skromne i stały pod znakiem twórczości amatorskiej. Już w kilka lat po publikacji Ballad Alecsandriego, na deskach Teatru Narodowego w Jassach wystawiono „śpiewogrę” *Meșter Manole sau Fundarea Curții de la Argeș, dramă cu cântece în 5 acte și un prolog* [Mistrz Manole albo ufundowanie Curtea de la Argeș, dramat śpiewany w 5 aktach z prologiem], zapewne jakąś anonimową inscenizację wariacji na temat tekstu Alecsandriego. Niewiele wiadomo również na temat *Mistrza Manolego* wystawionego rok później w ówczesnym austro-węgierskim Klużu, poza tym, że uczynił to teatr amatorski (Roman, 1940, s. 7; cyt. za Cordoneanu, 1980, s. 269). Pierwszą, spontaniczną i artystycznie mało spektakularną fazę zainteresowania motywem wieńczy symbolicznie (z uwagi na status autorki) sztuka *Meister Manole* Elżbiety zu Wied, żony króla Rumunii Karola I Hohenzollerna, publikującej pod pseudonimem literackim Carmen Sylva. Utwór, napisany po niemiecku i wystawiony w 1892 roku przez wiedeński Burgtheater (Roman, 1940, s. 7), raczej nie spodobał się ówczesnej elicie rumuńskiej. Jeden z jej przedstawicieli, Barbu Delavrancea, dramatopisarz i nowelista związany z chłopomańskimi kręgami narodowo-patriotycznymi, pisał bez żadnego respektu dla autorki:

[...] Carmen Sylva uczyniła z Floriki żonę grzeszną, z tragicznego aktu jej zamurowania – hiszpańską zemstę Mistrza Manolego, a z Neagoe Basaraba – Don Juana, który pragnąc zaspokoić instynkty zamienił nieszczęsnego Manolego w okrutnego Otella [...]. Carmen Sylva zmodyfikowała wytwór ludowej wyobraźni tak radykalnie, iż tam, gdzie zbiorowy twórca zobaczył czystość, której strzegł potem jak żrenicy oka przez cztery wieki, dostojna poetka dostrzegła winę i grzech; zamiast matki, która umiera myśląc o nowonarodzonym dziecięciu [...], umieściła w klasztornej murze cudzołożnicę surowo i sprawiedliwie ukaraną, tak jak tego wymagał obyczaj tamtych krwawych i okrutnych czasów... Carmen Sylva pisała w majestatycznym pałacu. Lud tworzył dzierżąc w jednej ręce broń a w drugiej rękojeść pług. Carmen Sylva przeczytała całe mnóstwo utworów dramatycznych. Lekturą ludu było wyłącznie jego własne serce (Ștefănescu-Delavrancea, 1889/1891, s. 2; cyt. za Corduneanu 1980, s. 269; tłum. KJ).

To bardzo prawdopodobne, że niechętna dziełu królowej postawa ówczesnej elity intelektualnej przyczyniła się do swobodnego przemilczenia tego utworu dramatycznego, bowiem nie został on przetłumaczony na rumuński; w zamian powstało dosyć kuriozalne „omówienie krytyczne” (streszczenie i zarazem recenzja) sygnowane przez Ștefana Velescu, wydane drukiem w 1891 roku. Autor stara się usilnie wpisać omawiany utwór dramatyczny w kontekst historyczny dramatu europejskiego, stąd odwołania do francuskiego klasycyzmu,

Shakespeare'a i Byrona. Podkreśla artystyczne walory tekstu, dla którego ludowa ballada ze swoją akcją „niewiarygodną i nienaturalną” (Velescu, 1891, s. 14; tłum. KJ) jest jedynie źródłem inspiracji. Konkluzja recenzenta jest jednoznaczna: „Carmen Sylva w genialny sposób osadza zagmatwaną, fantastyczną balladę na gruncie racjonalnym, estetycznym” (Velescu, 1891, s. 15; tłum. KJ). Interpretacja Velescu jest czymś wyjątkowym w tamtym okresie i stoi w sprzeczności z uznaną prawie powszechnie wyższością estetyczną i etyczną wersji ludowej nad jej artystycznym wykorzystaniem przez kulturę wysoką.

Sama sztuka Carmen Sylvy istotnie mogła irytować ówczesnych intelektualistów przeżywających patriotyczno-nacjonalistyczne wzmożenie. Oto główny bohater dramatu, Pietro Manole, jest Włochem (*sic!*), podobnie jak jego żona – Maria Gianetta. Ważnymi postaciami są Doamna Despina, żona fundatora cerkwi, Neagoe Basaraba, oraz Dimitri – dworak greckiego pochodzenia, intrygant zakochany w Marii Gianetcie. Jedyną postacią rodzimego rumuńskiego pochodzenia, poza parą księżęcą, jest Busuioc, przedstawiony mało przychylnie jako „głupkowaty pasterz”; to on właśnie sugeruje Manolemu konieczność złożenia ofiary ludzkiej, by budowla mogła powstać. Sam Manole w wersji Carmen Sylvy miota się między miłością, zazdrością i wiernością przysiędze; po zamurowaniu Gianetty zabija Dimitriego, po czym traci zmysły i umiera na schodach cerkwi. Autorka rezygnuje zatem z kanonicznego wątku kończącego balladę, w którym Manole po ukończeniu dzieła, wiedziony twórczą pychą, oświadcza gospodarowi, że jest w stanie zbudować cerkiew jeszcze piękniejszą, za co zostaje ukarany uwięzieniem na dachu, skacze zeń, a w miejscu jego upadku tryska słońce źródło.

Carmen Sylva, tak jak pisał dziewiętnastowieczny recenzent, istotnie próbuje zrationalizować treść ludowej ballady, nadając zachowaniom bohaterów psychologiczne motywacje. Wiarygodność i koherencja następujących po sobie wydarzeń, w źródłowym materiale folklorystycznym raczej nieistotne, u Carmen Sylvy nabierają znaczenia. Równocześnie jednak, skupiając się na „uczłowieczeniu” opowieści o nieszczęsnym budowniczym i jego żonie, autorka dokonuje swoistej desakralizacji ludowego tekstu. O ile literacka wersja ballady autorstwa Alecsandriego jest owiana duchem romantycznym, o tyle dramat napisany przez królową – poetkę stoi pod znakiem pozytywistycznej koncepcji świata i człowieka. W tym, między innymi, tkwi źródło konfliktu artystycznej wizji proponowanej przez Carmen Sylwę i skonfrontowanej ze zmitologizowaną wersją kultury ludowej, jaka zatriumfowała w dziewiętnastowiecznej Rumunii.

W kontekście powyższych uwag nie sposób nie przywołać postaci Nicolae'a Iorgi (1871–1940), nieodżegnującego się od ambicji literackich twórcy rumuńskiej szkoły

historiograficznej, a przede wszystkim założyciela i patrona nurtu chłopomańskiego w kulturze („ruch siewców”, przez oponentów wyśmiany jako „ruch pastwiskowy”). Iorga, patrzący na literaturę piękną przez pryzmat dydaktyzmu i promujący jej walory wychowawcze kosztem wartości estetycznych, bez oporów brał na siebie rolę autora dramatów historycznych poświęconych wielkim postaciom z dziejów rumuńskich (Constantin Cantemir, Michał Waleczny, Tudor Vladmirescu), ale nie pominął też opowieści o Mistrzu Manolem. Jednoaktówkę *Zidirea mănăstirii Argeș* [Budowa klasztoru Argeș] (1922) napisał Iorga na okoliczność kongresu Ligii Kulturalnej zorganizowanego w Curtea de Argeș z okazji czterechsetnej rocznicy śmierci władcy wołoskiego Neagoe Basaraba (Moisescu, 2001, s. 464). Utwór był więc okazjonalną improwizacją na temat ludowej ballady z wyraźnym zaakcentowaniem historyczności (realności) wydarzeń i postaci: główni protagoniści, to para hospodarska, nie zaś Manole i Ana, sugestia złożenia ofiary z życia ludzkiego nie jest efektem interwencji sił nadnaturalnych, ale wychodzi od żony Basaraba itd. Międzywojenny krytyk określił sztukę jako pozbawioną „dramatyzmu i poetyckości” (Roman, 1940, cyt. za Corduneanu, s. 270; tłum. KJ), współczesny historyk literatury, mimo widocznego respektu dla dokonań Iorgi, ocenia jego twórczość dramatyczną jako „rozbudowaną ilościowo i bezkształtną” (Zaciu, 2000, s. 405; tłum. KJ), a o budowie klasztoru Argeș nie wspomina wcale. Przypadek Iorgi jest jednak istotny dla naszych rozważań jako przykład wykorzystania ludowej legendy do rekonstrukcji/potwierdzenia istotnych wydarzeń historycznych, a jednocześnie jako próba zasugerowania, iż wytwory ludowej wyobraźni posiadają racjonalne jądro; forma literacka pełni tutaj jedynie funkcję drugorzędną.

Pierwszymi autorami od czasu Carmen Sylvy, którzy czerpią artystyczną inspirację z ballady o Mistrzu Manolem, proponując własną, autorską interpretację symboliki toposu ofiary, są przedstawiciele rumuńskiego ekspresjonizmu, skupieni wokół czasopisma *Gândirea*: Adrian Maniu (1891–1968), czerpiący również z symbolizmu, i Lucian Blaga (1895–1961), obaj cenieni głównie jako poeci, ale uprawiający także dramatopisarstwo.

Opublikowany przez Maniu w 1922 roku dramat *Meșterul* [Mistrz] jest wyrazem fascynacji myśleniem mitycznym, czasami legendarnymi (*illo tempore*) i próbą wyrażenia tej fascynacji za pomocą środków teatru ekspresjonistycznego, ale z silnym nawiązaniem do myśli romantycznej. Bohaterowie sztuki nie posiadają cech zindywidualizowanych, są określani apelatywami odsyłającymi co najwyżej do ich statusu: Jeden, Drugi, Czeladnik, Rachmistrz, Mnich, Bojar, Władca. Sam Mistrz nie nosi imienia Manole, reszta murarzy jest anonimowa, nie wiemy także ilu ich jest. Podobnie rzecz się ma z czasoprzestrzenią, która nie nawiązuje do epoki Neagoe Basaraba i klasztoru w Curtea de Argeș; akcja dramatu może się rozgrywać

gdziekolwiek i kiedykolwiek. Wrażenie uniwersalności i ponadczasowości wzmacnia obecność ruin antycznej świątyni (zamiast prawosławnego klasztoru) oraz zakutych w kamień, ale obdarzonych darem komunikowania postaci mitycznych: Fauna i Mądrości Ziemi (Cumintenia Pământului), budzącej nieodparte skojarzenie z rzeźbą Brâncușiego z 1907 roku. Obie postacie symbolizują świat pradawny, pierwotną jedność i równowagę rzeczy, które burzy teraźniejszość, ludzkie pragnienie piękna, namiętność rozbudzana przez samą możliwość tworzenia. Mądrość Ziemi pragnie zguby człowieka, ponieważ ten swoim przemijaniem przeczy wieczności: „W obliczu naszego przez wieczność trwania ich życie jest jak senna mara/Przemijają, ich ślad się zaciera, obraca w proch i zapomnienie” (Maniu, 1922, s. 19; tłum. KJ). Faun trzykrotnie burzy mury wznoszone przez Mistrza, ponieważ ten zakłóca harmonię bezruchu, usiłując stworzyć nowy świat i ustanawiając ludzki porządek: „Człowiek wznieść pragnie nowy przybytek dla modłów/A każda nowa budowla oznacza kres tych, które wcześniej trwały” (Maniu, 1922, s. 21; tłum. KJ). Autor dramatu nadaje konfliktowi wymiar religijny: „Bezszelestne są ludzkie kroki, / Niewidzialne kręgi tajemnicy / Kruszą się sprofanowane dotknięciem nowego człowieka / Który dla Boga zabitego na krzyżu / Wyznaje wiarę zrodzoną ze śmierci / Próbuje uparcie burzyć / Spokój nietkniętych dłutem / Tak wielu boskich wyobrażeń” (Maniu, 1922, s. 21; tłum. KJ). Mądrość Ziemi, symbolizująca bóstwa pierwotne, rozumie aspiracje twórcze Mistrza, który szuka spełnienia nie w religii, ale w sztuce. Wystarczy zatem unicestwić ową „żądę spełnienia”, aby zniszczyć człowieka, a można tego dokonać przeciwstawiając ludzkiej pasji twórczej tak samo ludzkie uczucie miłości: „Nie musimy walczyć z majstrem / Niech jednak myśl jego stanie złowrogo / Naprzeciw uczuć duszy jego” (Maniu, 1922, s. 23; tłum. KJ).

Koncepcja pierwszego aktu sztuki, będącego autorską próbą odczytania natury mitu i funkcji rytuału, przez część krytyki wiązana jest z inspiracją *Dzwonem zatopionym* Gerharta Hauptmanna; tłumaczonym skądinąd przez Maniu (Roman, 1940, cyt. za Cordoneanu, s. 270). Niezależnie jednak od komparatystycznych skojarzeń, lektura pierwszej części utworu – choć literacko udanej – przynosi nieodparte wrażenie pojęciowego nieładu, łączenia wątków w strukturę nie gwarantującą logicznego odczytania przy równoczesnej schematyczności proponowanych interpretacji.

Kolejne fragmenty dramatu, to już skoncentrowanie uwagi na postaci Mistrza przedstawionego jako artysta renesansowy, miłośnik antyku kierujący się wyłącznie względami estetycznymi. Maniu odchodzi od narracji balladowego pierwowzoru: sugestia poświęcenia kochanej istoty po to, by mogła powstać budowla – ponadczasowe dzieło sztuki nie pochodzi od sił nadprzyrodzonych, ale od samego Mistrza, który od początku wie (i akceptuje), że ofiarą

będzie jego ukochana żona; zatem nie ma już miejsca na przysięgę budowniczych dotyczącą utrzymania w tajemnicy decyzji o zamurowaniu/poświęceniu pierwszej kobiety przybyłej na plac budowy. Żona Mistrza nie pojawia się zresztą w akcji dramatu, jest tylko przedmiotem rozmów, co wzmacnia charakter paraboliczny utworu. Scena zamurowania sprowadzona jest do końcowego obrazu, gdy Mistrz całuje śnieżnobiałą dłoń żony, ostatni widoczny fragment uwieczniony w murze ciała. Budowniczy nie przeżywa rozterek sugerując tym samym, że miłość nie jest przeciwieństwem piękna, lecz je tworzy, a sztuka zawiera w sobie miłość; oba wymiary ludzkiego życia się uzupełniają. W wizji dramaturga ofiara z życia jest „śmiercią śmierci”:

Ból mi serca nie przeszywa, cieniem go nie przesłania / Jak chmura zakrywająca gwiazdy nad drogą niewolników / Kochana moja – ból jest punktem oparcia, z którego ściana wyrasta / Ku niebu [...] / Kochana moja, kochana, odtąd jesteś myślą jedynie / Myślą, która wiedzie ku niebu, która buduje/Kochana, twoja śmierć zrodziła życie” (Maniu, 1922, s. 31, tłum. KJ).

Decyzje Mistrza nie znajdują zrozumienia i akceptacji u pozostałych uczestników dramatu: Czeladników, Bojarów, Mnicha, Władcy, co jednoznacznie wskazuje na romantyczną genealogię głównej postaci (artysta niezrozumiany przez otoczenie); cały trzeci akt jest poświęcony tej kwestii. Mistrz izoluje się od reszty świata nie (tylko) z powodu własnej próżności, lecz dlatego, że – obdarzony świadomością lucyferyczną – przynależy do przyziemnej rzeczywistości jedynie formalnie. Symbolicznym tego wyrazem jest ostatnia scena, w której zamknięty w wieży cerkiewnej samotny Mistrz na chwilę przed swoim samobójczym skokiem zwraca się do zebranych na dole słowami: „Mistrz umie jedynie latać”. Ukończywszy dzieło, pokonawszy opór sił chthonicznych, artysta sam decyduje o swoim losie.

Maniu nie tylko w zakończeniu oddala się od ludowego pierwowzoru; jego sztuka w całości jest przykładem inspiracji tekstem ballady, literackiego wykorzystania wątków, nie zaś jedynie prostym udratyzowaniem „opowieści z ludu”. Równocześnie zwraca uwagę synkretyzm idei i stylów (romantyzm, symbolizm, ekspresjonizm), co można odczytać jako efekt spóźnionego przyswajania wzorców z literatury powszechnej i pośpiesznej „synchronizacji” nowoczesnej literatury rumuńskiej z tendencjami obecnymi w epokach literackich¹⁸.

Inna literacka wersja historii Mistrza Manolego jest dziełem Luciana Blagi (1895–1961), poety, dramatopisarza i eseisty bliskiego ekspresjonizmowi, witalizmowi, a wreszcie cywilizacyjnemu sceptycyzmowi, najważniejszego z twórców środowiska *Gândirii* i jednej z

¹⁸ Na temat teorii „synchronizmu” z lat dwudziestych XX wieku zob. więcej (Lovinescu, 1992).

najważniejszych postaci literatury rumuńskiej XX wieku. Wydana w 1927 roku pięcioaktowa sztuka o tym samym co ballada ludowa tytule (*Meșterul Manole*), wystawiona na deskach Teatru Narodowego w Bukareszcie już w 1929 roku, przez rumuńską krytykę jest powszechnie uważana za najbardziej inspirującą interpretację ludowego motywu ofiary zakładzinowej.

W swojej lekturze ludowej legendy Błaga, filozof z wykształcenia i kulturoznawca z zamiłowania, proponuje połączenie ze sobą wątków teologicznych i moralnych związanych z chrześcijaństwem wschodnim oraz odniesień do antycznej opozycji między duchem apollińskim i dionizyjskim. Bohaterowie sztuki tworzą grono wyrazistych postaci, podzielonych na pierwszoplanowe i tworzące tło; pierwszą grupę stanowią Wojewoda/Hospodar (postać mało jednak wyeksponowana), Manole, jego żona Mira (imię kojarzące się zarówno z łacińską formą „cudowna” jak i ze słowiańskim „pokojem”), mnich Bogumił (wyraźne nawiązanie do sekty bogomiłów) oraz starzec Găman, męczony wizjami sennymi o charakterze przepowiedni, uosobienie świata pierwotnego i sił chthonicznych. Do grupy tej zaliczyć należy także dziewięciu murarzy, z których pierwsi czterej są częściowo zindywidualizowani („wcześniej pasterz”, „rybak”, „mnich”, „katorżnik”), co jest zabiegiem nie do końca zrozumiałym i bez konsekwencji dla przebiegu akcji, zaś pozostali są anonimowi (piąty, szósty, itd.); wszyscy jednak są aktywnymi uczestnikami dramatu, prowadząc dialog z Manolem. Grupę drugą tworzą jednostki (dworzanin, posłaniec, halabardnik) i podmioty zbiorowe: pomocnicy, wozacy, mnisi, kobiety, chłopci pańszczyźniani, lud, itp. Zabieg upodmiotowienia postaci służy jednak, jak się wydaje, bardziej celom konstrukcyjnym (ożywienie akcji) niż filozoficznym; w istocie, główne persony dramatu symbolizują żywioły wprowadzające w ruch życie ludzkie. I to właśnie zderzenie tych żywiołów napędza konflikt dramatyczny, nie zaś motywy psychologiczne czy społeczne bohaterów. Miejsce i czas akcji są określone przez autora poprzez odwołanie do tekstu ballady („dolny bieg Argeșu”) i termin quasi-naukowy („rumuński czas mityczny”) (Błaga, 1970, s. 208; tłum. KJ).

W przeciwieństwie do źródłowej ballady, dramat Błagi eksponuje wymiar religijny konfliktu pomiędzy naturą człowieka – artysty funkcjonującego w podwójnym porządku: boskim (wybraniec z racji swojego geniuszu) i ludzkim (boski dar rodzi cierpienie, niezrozumienie, przekleństwo). Perspektywa religijna ma także charakter bardziej dosłowny. Mistrz Manole w wersji Błagi trawiony jest rozterkami biorącymi się z ludzkiej racjonalności: „Kto żąda tej niewyobrażalnej ofiary? Bóg z krainy jasności nie może jej żądać, bo to ofiara krwawa, z głębi mroków duchy nieczyste nie mogą jej żądać, bo to ofiara w nie wymierzona” (Błaga, 1970, s. 216; tłum. KJ). W innym miejscu, bardziej jeszcze dosadnie, bohater stwierdza:

„Zostało kiedyś wyryte w kamieniu: nie zabijaj. I żaden odtąd piorun nie uderzył, by zetrzeć to przykazanie” (Błaga, 1970, s. 211; tłum. KJ).

Początkowo Manole jawi się jako osobowość racjonalna, uosobienie ducha apollińskiego; wierzy swoim pomiarom i obliczeniom, z czasem jednak ulega namowom fanatycznego mnicha Bogumiła, który nakłania go do porzucenia sztuki konstruktorskiej i zawierzenia podszeptom tajemnych sił oczekujących ofiary z życia: „Przestań mierzyć. [...] Tylko w piekle ciągle coś rachują. [...] W królestwie Bożym odmierzanie [wszystkiego; wtrącenie KJ] jest grzechem lżejszym niż nieuszanowanie soboty, ale cięższym od złamania przykazania szóstego” (Błaga, 1970, s. 210; tłum. KJ). Po długich rozterkach, Manole dokonuje swoistej apostazji, zaprzecza sobie, dopuszczając myśl o zamurowaniu bliskiej osoby, a tym samym akceptując istnienie pierwotnych, kosmicznych, tajemnych sił i spełnienie ich irracjonalnych oczekiwań (nawiązanie do kultu Dionizosa). Tworząc demoniczną postać mnicha Bogumiła, którego Mira określa jako „zakonnika bez Boga” i „diabła – pustelnika” (Błaga, 1970, s. 223; tłum. KJ), Błaga sugeruje wprost interpretacyjny kontekst odsyłający do bogomilizmu, a wraz z nim do gnostycyzmu i manicheizmu¹⁹. Charakterystyczne jest jednak to, że dramaturg nie odżegnuje się od kojarzenia czynu popełnionego przez Manolego z gestem heretyckim, skoro w końcowej scenie bojarzy i prawosławni duchowni, przybyli by podziwiać ukończone dzieło, żądają osądzenia Mistrza za zbrodniczy czyn i widzą we wzniesionej cerkwi „pierwszy przybytek Antychrysta” (Błaga, 1970, s. 202; tłum. KJ). „Apostazja” Manolego nie ma jednak charakteru jednoznacznego, mimo że zadana śmierć jest nieodwracalna; miłość do żony każe mu jeszcze w trakcie aktu zamurowania żądać od murarzy, by zaniechali pracy, a samobójczy skok z wieży jest jednoznacznie wyrazem rozpacz po śmierci ukochanej kobiety: „[...] Wspomnienia moje nie gasną. Oczy nie znają ukojenia. W moich uszach wciąż dźwięczy zmora. Jestem łzą spóźnioną i kamiennego odpoczynku pragnę” (Błaga, 1970, s. 289; tłum. KJ).

Rzeczą, której nie można przeoczyć w dramaturgicznej wersji legendy o Mistrzu Manolem jest sposób przedstawienia postaci Miry – balladowej Any. Zwraca uwagę przede wszystkim jej pełne upodmiotowienie, podczas kiedy w tradycji ludowej pełniła ona rolę drugoplanową: bohaterki a jednak statystki, symbolu miłości i oddania, a równocześnie jedynie narzędzia w realizacji artystycznych (męskich) aspiracji. U Błagi, Mira jest pełnokrwistą

¹⁹ W wydanych po raz pierwszy w 1936 roku esejach *Spațiu mioritic* [Przestrzeń pasterska], umieszczonych następnie w tomie *Trilogia culturii* (1944) [Trylogia kultury], Błaga pisał obszernie o „transcendencji zstępującej” i „perspektywie sofiańskiej”, co skłania współczesną krytykę literacką do odczytania wcześniejszego o dekadę dramatu według klucza mistycznego, prawosławnego [zob. przyp. nr 10 w podrozdziale Na tropach kultury materialnej. Adaptacja toposu „kobiety wmurowanej” do reguł rumuńskiej polityki historycznej. Curtea de Argeș].

postać – piękną i mądrą, ciepłą i dowcipną, a co najważniejsze - w rozmowach z mężem będąc partnerką, która trafnie odczytuje jego duchowe rozterki, przeciwstawia im zdroworozsądkowe, racjonalne podejście, nie tracąc przy tym zaufania do męża i gotowości do poświęcenia (dla niego, a nie w imię wyimaginowanych, abstrakcyjnych celów). Taki sposób wykreowania postaci kobiecej może nieco zaskakiwać u pisarza i filozofa zafascynowanego tyleż niemieckim idealizmem co wschodnim mistycyzmem, twórcy pojęcia „matrycy kulturalnej”, której abstrakcyjne założenia uwzględniały jeden podmiot zbiorowy – naród. W twórczości Blagi literatura, w tym także ta czerpiąca z ludowej inspiracji, jest jednak istotnym dopełnieniem eseistyki filozoficznej.

Victor Eftimiu (1889–1972), jeden z bardziej płodnych dramaturgów rumuńskich XX wieku i organizator życia teatralnego, rozpoczął karierę literacką od cyklu „legend rumuńskich”, który otworzyła sztuka *Înșir`te mărgărite* [Bajania] (1911). W cyklu, inspirowanym głównie historią narodową i przesycenym patriotycznym dydaktyzmem, znalazła się również sztuka *Meșterul Manole* opublikowana po raz pierwszy w 1925 roku. W wersji Eftimiu, znacznie odbiegającej od balladowego pierwowzoru i proponującej swoisty synkretyzm czasoprzestrzenny, Manole jest członkiem loży masońskiej, chociaż akcja rozgrywa się w czasach panowania wojewody Neagoe Basaraba (początek XVI wieku). Tym razem *dramatis personae* są wyjątkowo liczne; znajdują się wśród nich zarówno Wielki Mistrz Loży ze „świątyni Hirma” i jego świta, dziewięciu murarzy wymienionych z imienia (Bucșan, Oprea, Neguț i in.), wojewoda Basarab z żoną Despiną, metropolita prawosławny, starsi cechów rzemieślniczych, „rycerze, klerycy, bojarzy, handlarze, chłopci, tragarze, żebracy”, oraz rzecz jasna Manole z żoną, która w dramacie nosi imię Rândunel (dosyć wyszukany neologizm kojarzący się z *rândunică* [jaskółka]).

Składając przysięgę masońską w świątyni Hirma, Manole wypowiada słowa, które będą powracać w tekście dramatu, towarzysząc pracy murarzy-masonów: „z kamienia, wapna i krwi/przez życie, przez śmierć – budujemy!” (Eftimiu, 1925, s. 16; tłum. KJ). Nie oznacza to jednak gotowości tworzenia za cenę życia ludzkiego, bowiem kiedy jest nakłaniany przez tajemniczą Babę Surę do złożenia ofiary, Manole wykrzykuje:

Szalona, giń przepadnij razem z twoim prawem! / Obyczaj, który każe zabić? Nie, nie mogę [...] / Nie chcę słuchać o dawnych, krwawych zwyczajach! / My przychodzimy ze świata, gdzie rządzą inne prawa / Na naszych czołach wypisane są słowa Pisma / Obyczaj nasz taki by serce rosło i rozum się oświecał... / Niech inni zabijają jak drzewiej bywało / Moja budowla ku niebu się wzniesie przeze mnie (Eftimiu, 1925, s. 88; tłum. KJ).

Patetyczny, deklaratywny styl bohaterów Eftimiu odbiera im psychologiczną wiarygodność i osłabia wymiar symboliczny ich gestów. Kiedy w chwili zamurowywania Rândunel, Manole postanawia ją ocalić i poleca murarzom przerwać pracę, inicjatywę przejmuje żona, która nazywa męża szalonym i rozkazuje czeladnikom dokończyć dzieła, by mogła stać się „ikoną i zjawą”. Jej ostatnie słowa będące quasi-uzasadnieniem decyzji rażą swoim martyrologiczno-religijnym wydźwiękiem:

Bądź pochwalony, Jezusie! Błogosławiona bądź ty, matko niepokalana i zawsze dziewico! / Wy wszyscy, skuci w kajdany, rzucani lwom na pożarcie / Bądźcie pochwaleni, apostołowie wielkiej Galilei / [...] Murujcie! ..., ognisty obłok rośnie i pochłania mnie / Śpiewajcie!..., o przeczysta i niepokalana dziewico / Widzę cię..., otwórz mi niebo! Przyjmij mnie doń...” (Eftimiu, 1925, s. 130; tłum. KJ).

Zakończenie sztuki, jakie proponuje Eftimiu, jest dosyć zaskakujące: oto żona Mistrza nie zostaje złożona w ofierze na ołtarzu sztuki, ale z własnej woli zostaje chrześcijańską męczennicą. W imię czego? Możliwe interpretacje są raczej mgliste, a konfrontacja sceny zamurowania z pierwszą sceną masońskiej przysięgi w świątyni Hirama, sugerująca, że obie tworzą kontrapunktyczną klamrę uwydatniającą symboliczny wymiar chrześcijańskiej ofiary Rândunel, nie ułatwia zrozumienia intencji autora. Tym bardziej nie pomaga pełna przepychu scena poświęcenia cerkwi, w której na zaproszenie Neagoe Basaraba uczestniczą m.in.: „patriarcha Carygradu” (Konstantynopola), hierarchowie z „Mityleny, Ochrydy i krewniaczej Serbii” (Eftimiu, 1925, s. 147; tłum. KJ), będąca metahistoryczną fantasmagorią, służącą zapewne wzmocnieniu patriotycznego poczucia dumy z przeszłości wśród obywateli powstałej po I wojnie światowej Wielkiej Rumunii.

Toposem zamurowanej kobiety, a w wersji rumuńskiej uwspółcześnionej – mitem ofiary złożonej na ołtarzu sztuki – zainteresował się także Octavian Goga (1881–1938), poeta, prozaik, dramaturg i polityk siedmiogrodzki, w Rumunii znany głównie jako literat, ale poza jej granicami raczej jako premier rządu, który wprowadził w tym kraju ustawodawstwo antysemityczne (1938). Poezja Gogi, tradycyjna w sposobie obrazowania i tematyce (główne motywy to wieś, natura, udręka życia chłopskiego, historia narodowa), kazałaby oczekiwać równie tradycyjnego podejścia w odniesieniu do opowieści o Mistrzu Manolem tym bardziej, że takowe dominuje w literaturze modernistycznej lat 20. i 30. XX wieku. Tymczasem akcja trzyaktowego dramatu z 1928 roku, o identycznym co ballada tytule, „rozgrywa się w czasach dzisiejszych” (Goga, 1928, s. 1; tłum. KJ), w środowisku ówczesnej elity społecznej (właściciel ziemski Brăneanu, hrabia Mușat, pułkownik Dabija, bankier Goldman i in.) i artystycznej (pisarz Balteș, rzeźbiarz Galea, architekt Scarlat), i przynosi rodzaj współczesnej wariacji na

temat sztuki, która wymaga ofiar i poświęcenia. Odpowiednikiem Mistrza Manolego jest w sztuce rzeźbiarz Andrei Galea, pracujący od lat nad swoją „Atlantydą”, której wciąż nie może ukończyć. Niewykluczone, że przeszkadza mu w tym miłość do Any, żony bogatego właściciela ziemskiego, Vlada Brăneanu, z którym się przyjaźni. Miłość jest odwzajemniona, jednak Ana, trawiona skrupułami, nie może zdecydować się na opuszczenie męża. Brăneanu odkrywa romans, wyzywa rzeźbiarza na pojedynek i niegroźnie go rani. Kuracja artysty przynosi nie tylko uleczenie fizyczne, ale i duchowe – z fatalnego zauroczenia. Ana odwiedza rzeźbiarza w dniu wernisażu poprzedzającego publiczny pokaz „Atlantydy” (uznanej za arcydzieło), żeby mu zadeklarować niezmienną miłość i gotowość porzucenia męża, ale spotyka się z odmową. Miłość (namiętna, ale naruszająca konwenanse) zostaje pokonana przez pasję artystyczną.

Banalność opisaney intrygi, statyczność kreowanych postaci i nieprzekonujący sposób oddania ich dylematów sprawiają, że możemy podejrzewać autora o persyflaż a może raczej pastisz ludowego utworu, który zdołał już wejść na trwałe do kanonu narodowego²⁰. Bliższy prawdy wydaje nam się jednak inny trop interpretacyjny dotyczący zamysłu autora. Oto pisarz trwale związany z uniwersum ludowym, z chłopską wrażliwością i hierarchią wartości, tworzy typową „sztukę burżuazyjną”, szczególnie w warstwie stylistycznej. Kanoniczny wątek o „zdrowej” (ludowej) proveniencji zostaje umieszczony w modernistycznych dekoracjach, co w niektórych scenach wywołuje efekt komiczny, trudno powiedzieć na ile zamierzony przez autora, a na ile wynikający jedynie ze zderzenia pierwotnej podniosłości i tragizmu z trywialnością i banałem przeżyć współczesnych. Goga nawiązuje wprawdzie wprost do legendy o Mistrzu Manolem, ale jedynie po to, by zderzyć ją ze stechnicyzowanym, pozbawionym metafizycznego wymiaru światem nowoczesnym²¹.

Dosyć szczególnym przypadkiem jest natomiast wydany w 1957 roku „poemat dramatyczny” Gheorghe’a Magheru, *Eu, Meșterul Manole* [Ja, Mistrz Manole], pokazujący jeden ze sposobów wykorzystania toposu przez literaturę podporządkowaną estetyce realizmu

²⁰ Jedynym wątkiem, który zdaje się nie mieścić w tym scenariuszu jest próba oddzielenia sztuki „konstruktywnej”, zostawiającej po sobie trwałe materialny ślad (architektura, rzeźbiarstwo) od ulotnej sztuki słowa (literatura). Pisarz Balteș tak opisuje swoją profesję: „Ja, z moimi książkami, na których osiadzie kurz antykwariatów, kimże jestem? Biednym podróżnym, przechodniem, dziwnym owocem przedwczesnych narodzin gdzieś w górach Gorju, luksusowym narzędziem w społeczeństwie wiedzionym zdrowymi, prymitywnymi instynktami, Robinsonem bez anglosaskiego zmysłu podboju, nieszczęsnym byłym posiadaczem wielkiego, źle wykorzystanego talentu...” (Goga, 1928, s. 24; tłum. KJ).

²¹ „Ana: Nigdy nie zrozumiałam ballady o klasztorze w Argeș. Panie Scarlat, Pan jako architekt czuje się spadkobiercą tradycji Pańskiego poprzednika?
Scarlat: Nie, droga Pani Brăneanu, moi profesorowie w Berlinie nie wytłumaczyli mi formuły Mistrza Manolego. Współczesny architekt trzyma się czystej geometrii a od żony oczekuje współdziałania przy mniej niebezpiecznych czynnościach”. (Goga, 1928, s. 43; tłum. KJ).

socjalistycznego. Może zaskakiwać, że to podporządkowanie jest raczej dyskretne w przypadku omawianej sztuki, której autor zręcznie lawiruje pomiędzy wymogami ideologicznymi z lat pięćdziesiątych i prawidłami stylistycznymi tekstu dramatycznego. Magheru odwołuje się do kanonicznego tekstu legendy, nie rozszerzając nadmiernie i nie zmieniając, jak to uczynili chociażby Maniu i Błaga, listy protagonistów dramatu, ani nie uwspółcześniając radykalnie wymowy tekstu, jak to zrobił Goga. Zachowane zostają główne postaci legendy – Mistrz Manole i Ana, a dziewięciu murarzy zyskuje imiona (w balladzie są anonimowi), od rosyjsko brzmiących: Borysa i Nikity po bizantyńskie (Teofan) i biblijne (Symeon). Są też jednak imiona brzmiące egzotycznie (Ien) i swojsko (Lup, czyli Wilk). Listę *dramatis personae* dopełniają postaci pasterza Pătru, mnicha Avacuma, metropolity Nauma, Malarza i hospodara Negru-Vodă.

Zmiany akcentów w narracji są jedynie z pozoru niewielkie. Mnich Avacum, ukazany w diabolicznym świetle („mnich podobny do kruka wbijającego szpony w martwe ciało cerkwi”, Magheru, 1957, s. 14; tłum. KJ), nie nakłania Manolego do ofiary z życia ludzkiego jako gwarancji dokończenia budowli, ale przekonuje architekta, że miejsce wybrane pod budowę jest przeklęte, ponieważ wcześniej była tam świątynia z ołtarzem ofiarnym i to przelana krew rozmywa mury wznoszonej budowli. W odpowiedzi, budowniczy deklaruje:

Dosyć! W tym miejscu sklepienie się wzniesie [...] / Cerkiew jest we mnie! I we mnie rosną mury! / [...] Robaku nędzny żyjący chwilą a z wiekiem chętny się łączyć! / Na cienkiej nici wisisz nad niebytem!... Ja na tym brzegu spalonym słońcem wiąże się z przeszłością całą! / We mnie jest wieczność...” (Magheru, 1957, s. 17; tłum. KJ).

Fatum wiszące nad dziełem budowniczych sprawia jednak, że Manole przeżywa wewnętrzne katusze i nie pozbywa się dylematów. Z pomocą przychodzi pasterz Pătru, wyraziciel ludowej mądrości i zdrowego rozsądku, który najpierw zastrzega: „A póki co, z Bogiem mam się dobrze / Ja nie widziałem jego, on nie dostrzegł mnie”, po czym radzi Manolemu: „Musisz uwierzyć w siebie! / Wznieść wieże z cegły w polu i w sobie samym, a mur wytrzyma!” (Magheru, 1957, s. 24; tłum. KJ). Manole pokonuje wątpliwości i zwraca się do swoich towarzyszy z podobnym, pełnym wyrzutu, apelem: „Wiary nie macie w siłę ramienia, co wapno dźwiga, dlatego sklepienie się wali...” (Magheru, 1957, s. 26; tłum. KJ).

Nie ulega wątpliwości, że autor dokonuje „odczarowania” sytuacji opisanych w legendzie, odrzuca ich metafizyczny wymiar, a w centrum umieszcza ludzką sprawczość w świecie bez Boga. Jest to jednak zabieg karkołomny, bo równocześnie Magheru nie rezygnuje z fatalistycznego i irracjonalnego wątku ofiary z życia, aby budowla mogła powstać. Ana zostaje zamurowana, mimo że jest w ciąży (tutaj autor odwołuje się do jednego z wariantów

legendy), zaś Manole po ukończonej pracy rzuca się w dół z cerkiewnej wieży wiedziony tęsknotą za żoną i pragnąc połączyć się z nią po śmierci. Ten ostatni gest niezbyt daje się pogodzić z wcześniejszą manifestacją pychy rodem z marksistowskiego racjonalizmu oraz prometejskiego przekonania o możliwości stworzenia dzieła doskonałego (budowli, społeczeństwa): „Patrz wojewodo! (...) / Twój mur słabością grzeszył! / Mój rośnie nieustannie! / Z kielnią w dłoni sklepienie mu zbuduję / Które trwać będzie tutaj i we mnie! / Nie dla bóstwa chwały, lecz dla ludu oświecenia / Budząc w nim głód piękna i wielkości” (Magheru, 1957, s. 69; tłum. KJ). Oczywiście, całość tłumaczyć można koniecznością poświęcenia i ofiary, bez których żadne dzieło nie powstanie (co było zgodne z propagowaną ówczesnie etyką pracy); autor zdaje się zresztą w tym kierunku interpretacyjnym zmierzać, tyle że czyni to niekonsekwentnie, mieszając porządki: metafizyczny i materialistyczny. Niemniej jednak, Magheru udało się zachować kilka elementów tego pierwszego porządku, potępionego i odrzuconego przez komunistyczną ideologię, podczas gdy ówcześni poeci, chociaż ochoczo nawiązywali do ludowej ballady, widzieli w Manolem jedynie uosobienie ludzkiego geniuszu, któremu materia nie może się oprzeć.

W tym samym 1957 roku, na deskach Teatru Wojskowego w Bukareszcie zostaje wystawiona (niewydana drukiem) sztuka Laurențiu Fulgi pod tym samym, co ballada tytułem. Dramat, o wiele bardziej schematyczny od utworu Magheru, jest próbą wpisania metafizycznej problematyki w ramy estetyczne realizmu socjalistycznego. Próba ta jest dosyć desperacka i świadczy jedynie o dylematach nowej władzy i pisarzy/pisarek z nią związanych, którzy usiłują odczytać „nieprawomyślnie” treści zawarte w tradycji ludowej (uznanej przecież za jeden z fundamentów narodowej tożsamości) w sposób niekolidujący z wymogami obowiązującej ideologii materialistycznej.

Niewiele ponad dekadę później ta sama kwestia ideologicznych ograniczeń pojawiła się przy okazji wydania dramatu *Meșterul Manole* [Mistrz Manole] (1968) autorstwa Valeriu Ananii – pisarza, duchownego prawosławnego, do niedawna więźnia politycznego. Tym razem jednak kontekst jest inny, jest to bowiem apogeum chwilowej odwilży politycznej, która towarzyszy dojściu do władzy Nicolae Ceaușescu. Nowe okoliczności sprawiają, że Anania może opublikować utwór dramatyczny przesycony prawosławnym mistycyzmem, a równocześnie kontynuujący tradycję odczytania folkloru według klucza nacjonalistycznego; najbardziej jest to widoczne w sposobie konstruowania postaci hospodara, Neagoe Basaraba.

Do dwóch ostatnich tekstów dramatycznych przyjdzie nam jeszcze wrócić.

Oryginalną reinterpretacją dramatyczną toposu o wmurowanej kobiecie dokonaną już po roku 1989 jest sztuka teatralna Crisuli Ștefănescu *Ana și Satana* [Ana i Szatan] z 1999 roku,

znacznie odbiegająca od inspirowanych legendą o Mistrzu Manolem utworów dramatycznych z międzywojnia i komunizmu. Zaskakuje już samo umiejscowienie akcji dramatu w konkretnym czasie historycznym – w latach siedemdziesiątych XV wieku najpierw w węgierskim Wyszegradzie, dopiero później w wołoskim Curtea de Argeș, oraz – niespotykane dotąd – przesunięcie czasowe względem samej legendy – znajdujemy się w rzeczywistości po złożeniu ofiary zakładzinowej i po wzniesieniu monastynu. W tekście spotykamy więc postać Any już po wmurowaniu, kobieta jest stopiona w jedno z murami świątyni, zachowując przy tym świadomość i podmiotowość, wstąpiwszy w nową formę swego istnienia w nie-życiu. Obecność Any jest niezbędna dla trwałości całej konstrukcji, kobieta dokonuje materialnej / biologicznej fuzji z murami cerkwi oraz niematerialnej / duchowej fuzji z energią kosmosu²²: „Nie wiem, co się ze mną dzieje. Jakbym jednocześnie była w świecie i poza nim. Czuję, że mijają stulecia, a ja pozostaję młoda. Moje ciało jest jak z kamienia, jakbym została żywcem pogrzebana w murach” (Ștefănescu, 1999, s. 21; tłum. OBN).

O historii wmurowania dowiadujemy się z sennej retrospekcji Any, która zdaje się celowym nawiązaniem do wizyjnego snu Manolego z legendy, w którym mistrzowi objawia się konieczność złożenia ofiary zakładzinowej. Sen Any porządkuje wydarzenia, które już się dokonały. Co istotne, scena ta opowiedziana jest z perspektywy bohaterki, która przywołuje myśli i uczucia towarzyszące jej podczas tamtego dnia, przywraca więc Anie prawo do jej własnej opowieści, czyli oddaje to, co zostało jej wcześniej odebrane – głos, godność i niezależność. Wszak ten / ta, która opowiada, zostaje przy władzy.

Kolejnym zaskoczeniem jest wybór na głównego bohatera sztuki postaci historycznej, Vlada Țepeș (Palownika), syna Vlada Draculi (Włada II Diabła). Nie jest to wybór przypadkowy, według źródeł historycznych ojciec Țepeșa związany jest z monasterem w Curtea de Argeș, bowiem to on ufundował ponoć katedrę, na ruinach której Neagoe Basarab w latach 1517–1522 polecił wybudować sławną świątynię. Ștefănescu w swoim dramacie kieruje się jednak fikcyjną chronologią tekstu źródłowego i moment wybudowania cerkwi datuje jeszcze wcześniej, na XIII wiek, czas panowania mitycznego władcy Wołoszczyzny Negru Vodă.

²² Uwypuklony tutaj biologiczny, materialny wymiar śmierci może nabrać nowych, niejednoznacznych, frapujących znaczeń w kontekście koncepcji zaproponowanej przez Ewę Domańską w jej książce *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Domańska rozwija w niej pojęcie tzw. nekrowitalizmu, tj. idei powstawania życia (w przypadku praktyk składania ofiary zakładzinowej „życie” przyjmie formę nie-antropocentryczną i będzie utożsamiane z „życiem”, trwałością budowli) z materii martwej, a także czerpania sił życiowych i zasobów potrzebnych do życia z tego, co martwe (Domańska, 2017, s. 71).

Ponadto, wprowadzenie do sztuki postaci Țepeș, w popkulturze rozślawionego jako wampir Drakula, stanowi istotny element fabuły, ponieważ jednym z głównych celów dramaturgicznych utworu jest wyjaśnienie, w jaki sposób wołoski władca tym wampirem został – gospodar uległ pokusie i zawarł pakt z diabłem, dzięki czemu stał się nieśmiertelny. By jednak dopełnić diabelskiej umowy, miał jeszcze namówić Anę, by została żoną zakochanego w niej Szatana. Țepeș wywabia ją z murów cerkwi, mając szansę powrotu do dawnej, ludzkiej postaci, ale za cenę oddania duszy we władanie Szatanowi. W ostatniej chwili kobieta zdaje sobie sprawę z konsekwencji takiej decyzji i nie poddaje się pokusie; opiera się propozycji Szatana i wraca do miejsca wmurowania, ratując ponownie cerkiew przed zawaleniem (kiedy opuściła mury, te znowu zaczęły się walić). Anie pomaga Manole, który w dramacie Ștefănescu pojawia się pod postacią źródła, w które według legendy zamienił się, gdy spadł z dachu cerkwi po swoim Ikarowym locie. To ponowne „wmurowanie”, tym razem będące świadomą decyzją Any, można interpretować jako odzyskanie przez nią podmiotowości oraz autonomii cielesnej, świadomą akceptację własnego poświęcenia; z drugiej strony – wciąż jest ono pochodną sytuacji, w jakiej bohaterka znalazła się ze względu na decydujących o jej losie mężczyzn.

Dramat Ștefănescu jest eklektyczny, wielopoziomowy, występuje w nim topos faustycznego paktu i ofiary zakładzinowej, motywy lucyferyczny i wampiryczny. Jednocześnie nigdy nie wszedł do szerokiego obiegu literatury, nie są nam również znane jego wystawienia teatralne w Rumunii ani krytycznoliterackie recenzje. Co znamienne, tekst ten stał się natomiast bazą scenariusza do krótkometrażowego amerykańskiego filmu *The Birth of Vampire* w reżyserii Monelli Kaplan z 2003 roku, gdzie w centrum zainteresowania znalazł się oczywiście wątek wampiryczny, posiadający, jak wiemy, ogromny hollywoodzki potencjał.

O dylematach współczesnego człowieka: powieściowe zmagania z toposem

Nazwisko Mircei Eliadego jako jednego z pierwszych prozaików, którego utwór można powiązać z legendą o Mistrzu Manole, właściwie nie powinno dziwić. Na początku 1939 roku ukazała się jego powieść *Nuntă în cer* [Wesele w niebie]²³, bo o niej mówimy, a w cztery lata później wydane zostaje wcześniej tu omówione studium, *Comentarii la legenda Meșterului Manole* [Komentarze do legendy o Mistrzu Manolem], zawierające jego refleksje z lat 1936–1937. Nie należy, rzecz jasna, łączyć bezpośrednio tych dwóch publikacji; chodzi nam jedynie

²³ Eliade napisał swoją powieść jesienią 1938 roku podczas pobytu w obozie internowania, w którym został umieszczony za swoje sympatie dla Żelaznej Gwardii. W naszym tekście posługujemy się polskim przekładem powieści autorstwa Rajmunda Floransa: *Wesele w niebie*, Warszawa 1977.

o wykazanie trwałego zainteresowania tego religioznawcy i prozaika motywem ofiary zakładzinowej jako ważnego aspektu „teorii metafizycznej skoncentrowanej na rytuałach, symbolach, kosmogoniach i mitach” (Eliade, 1943, s. 6; tłum. KJ). Eliade nie dokonuje parafrazy ludowej ballady, do czego się uciekali dramatopisarze tego okresu, ale proponuje literackie skojarzenie jej motywów z tematyką w istocie od nich odległą. Owszem, główna postać kobieca powieści (Ileana / Lena) powołuje się wprost na ludową legendę, ale jest to rodzaj autorskiego „znaku tekstowego”, bez związku z treścią narracji.

W istocie rzeczy, mamy do czynienia z powieścią o miłości o konstrukcji szkatułkowej. Dwie męskie opowieści o tej samej (co wychodzi na jaw dopiero po jakimś czasie) kobiecie dają okazję do refleksji o miłości idealnej, która w ziemskich / ludzkich warunkach nie ma szansy zaistnienia (tytułowe „wesele w niebie”), o powołaniu i poświęceniu dla profesji i dla drugiej osoby. W przeciwieństwie do balladowej Any, postać kobieca z powieści Eliadego jest pełnoprawną partnerką mężczyzny a nie bierną ofiarą męskich ambicji i to ona decyduje o zakończeniu związku. Eliade nie prowadzi analizy psychologicznej ludzkich motywacji ani nie konstruuje przyciągającej uwagę akcji; zgodnie ze swoimi naukowymi fascynacjami stara się nadać wymiar mistyczny kobiecym zachowaniom, zdefiniować „kobiecość ponadczasową” (stąd być może wybór jednej postaci kobiecej jako bohaterki dwóch różnych opowieści męskich). Powieściowi protagoniści to z kolei uosobienie typowych (w założeniu autora) postaw męskich. Pisarz, Andrei Mavrodin, symbolizuje pychę artysty, ceniącego ponad wszystko własną wolność, zaś inżynier Barbu Hasnaș prezentuje typ mężczyzny-pięknoducha traktującego z rezerwą wszelkie zobowiązania uczuciowe; kiedy jednak zakocha się naprawdę, przeistacza się w bezkompromisowego „pana domu”, dla którego rodzina i dzieci są celem samym w sobie.

Obydwa rozstania są *de facto* spowodowane niemożnością pogodzenia kobiecej wizji miłości, zakładającej całkowite oddanie i szczególną absolutyzację uczucia, z męską próżnością, która nie pozawala zrezygnować ani z własnej wolności, ani z własnych priorytetów. Bohaterka Eliadego, podobnie jak balladowa Ana, poświęca się dla męża, tyle że składa w ofierze nie życie własne, ale nienarodzonego dziecka (którego Mavrodin nie chce), a kiedy okazuje się, że nie potrafi zapomnieć o swojej decyzji – odchodzi. W swojej drugiej odsłonie, Lena nie potrafi poradzić sobie z presją męża nalegającego, by urodziła dziecko (z powieściowej akcji wynikałoby, że nie może już mieć dzieci po przerwaniu ciąży), i również odchodzi.

Powieść Eliadego pełna jest tropów i sugestii interpretacyjnych, skojarzeń literackich i kulturowych (mit androgyniczny, relacja sacrum – profanum, mit o Orfeuszu i Eurydyce, itp.).

Odniesienie do legendy o Mistrzu Manolem nie stanowi więc żadnej dominanty tematycznej organizującej narrację, jest natomiast przykładem oryginalnego wykorzystania w literaturze pięknej ludowego wątku, który inspirował, nie służąc już wyłącznie jako materiał do imitacji.

Powieść wybitnego krytyka literackiego George'a Călinescu (1899–1965), *Bietul Ioanide* [Biedny Ioanide], chociaż wydana kilkanaście lat załedwie (1953) po *Weselu w niebie*, w istocie należy już do innej epoki historycznej i politycznej. Napisana w początkach dyktatury komunistycznej jest kroniką wydarzeń politycznych z lat innych dyktatur – kolejno królewskiej, żelaznogwardyjskiej i wojskowej (1938–1941). Tytułowy Ioanide jest sławnym architektem, członkiem bukaresztańskiej elity, ojcem dwójki prawie dorosłych dzieci (Pica i Tudorel), które ulegają młodzieńczej fascynacji ideologią Żelaznej Gwardii i przypłacają życiem tę fascynację (córnka zostaje zastrzelona przez agentów Sigurancy, zaś syn skazany na karę śmierci). Zanim dojdzie do tych tragicznych zdarzeń, Ioanide prowadzi życie, w którym najważniejsza jest zawodowa pasja dominująca nad zainteresowaniem rodziną, oraz sercowe podboje, traktowane jednak z chłodnym dystansem i nie wprowadzające chaosu w jego uporządkowane życie.

Ironia, z jaką autor traktuje swoich bohaterów ze stołecznej socjety²⁴, z pewnością pomogła mu wyminąć pułapki komunistycznej cenzury, dla której samo nawiązanie do czasów „burżuazyjno-obszarniczych” było najcięższym grzechem. Krytyka literacka dostrzega na ogół w tej powieści dwa główne wątki tematyczne: „ponadczasową kobiecość” (ten sam motyw, co u Eliadego) oraz „twórczość duchową” (Petrescu, 2000, s. 104; tłum. KJ). Zdecydowanie ważniejszym wydaje się ten drugi motyw, co sugeruje już sama konstrukcja postaci tytułowego bohatera (jego profesja, poglądy, zachowania). Ioanide dzieli ludzi twórczych na artystów „metafizycznych” (odrzucających przyziemność i przypadkowość) oraz przywiązanych do zjawiskowości, akceptujących logikę życia codziennego; sam zalicza się oczywiście do tych pierwszych (nie czyta codziennych gazet, uchodzi jego uwadze fakt wybuchu II wojny światowej, itp.). Călinescu nie unika przy tym sprzeczności; przy całej widocznej sympatii dla postawy głównego bohatera, ze względów ideologicznych jest zmuszony ją potępić: „zgodnie z obowiązującą ideologią, Historia w *Biednym Ioanide* potępia każdego, kto nie bierze jej pod uwagę” (Petrescu, 2000, s. 105; tłum. KJ).

²⁴ Opisana reakcja Ioanidego na wiadomość o śmierci córki jest w tym względzie więcej niż wymowna: „Ioanide słuchał tego ze smutkiem i obrzydzeniem. Uważał to za komedię w złym guście [...]. Architekt miał wzniosłe pojęcie o życiu i nie przyjmował do wiadomości jego ciemnych, absurdalnych stron. Uważał za «niepoważne», aby ktoś ukrywał się na cmentarzu albo żeby agenci strzelali do grobowca chcąc pochwycić rzezimieszka, który ubzdurzał sobie, że dokona przewrotu politycznego. Śmierć Piki w takich okolicznościach uważał Ioanide za chybiony finał. Podświadomie ulegając wpływowi romantyzmu [...] wolałby, aby Pika dogasała na łóżku wśród chryzantem, wycieńczona powolną gruźlicą (Călinescu, 1973, s. 325).

Śmierć córki, będąca w jego odczuciu ofiarą bezcelową i bezsensowną, zbiega się z propozycją władz miasta, by Ioanide zaprojektował nową cerkiew. Architekt, zdruzgotany odejściem dziecka, postanawia przechować jej pamięć, jeśli nie w sposób materialny to przynajmniej symboliczny (projektuje witraż ją przedstawiający), jednak wzniesiona budowla nie znajduje zrozumienia w środowisku: „Utrzymywano, że śmierć Piki potraktował jako ofiarę, której niebiosy zażądały od nowego Mistrza Manole, czyli od niego, i że miał zamiar pochować Pikę pod murem cerkwi. Bazylika była więc właściwie prywatną kaplicą. Inni twierdzili, że buduje się ją przy cichym poparciu Ruchu, do którego architekt od dawna należy” (Călinescu, 1973, s. 386).

Călinescu, podobnie jak wcześniej Eliade, nie uwspółcześnia balladowej narracji, wykorzystuje natomiast jej główne motywy do interpretacji dylematów współczesnego człowieka, sugerując ich uniwersalny, ponadczasowy walor. Przesłanie powieści zawiera rozszerzoną interpretację mitu ofiary z życia ludzkiego: jest ona ceną za talent i wierność sztuce, tyle że już nie tajemne siły ją wymuszają, ale słabość ludzkiego charakteru; śmierć traci charakter fatum, jest czystą przypadkowością, absurdem.

Powieść *Voievodul Albastru* [Melancholijny wojewoda] Florina Horvatha z 2001 roku ma za zadanie odtworzyć historyczne wydarzenia związane z budową monasteru Argeș, wpisuje się więc w długą tradycję odczytywania fikcji literackiej jako źródła historycznego, będącą efektem historyzacji wytworu kultury ludowej²⁵.

Głównymi bohaterami powieści są tytułowy wojewoda Neagoe Basarab (przedstawiony tu jako mądry, dobry, rozważny władca), mistrz Manole, Ana (pojawiająca się na początku powieści jako mniszka Teofana, którą Manole wyciąga z zakonu; później okazuje się, że Ana jest mleczną siostrą Basaraba), przepiękna Zorza (uroda jest uznawana za jej największy atut) – wielka miłość Manolego oraz logofet Horvath, jego największy rywal walczący również o względy Zorzy. Co ciekawe, Ana nie jest w tej historii największą miłością Mistrza – zdobywa jego uczucie podstępem, wlewając mu do wina eliksir miłosny przyrządzony przez wiedźmę z okolic Poienari. W ten sposób udaje jej się wyjść za niego za mąż i urodzić dziecko, które w wyniku nieszczęśliwego wypadku ginie w pożarze. Manole grzebie syna w fundamentach wieży monasteru z nadzieją, że taka ofiara wystarczy, by ukończyć pomyślnie budowę. Niestety, w wyniku licznych intryg ze strony niepokornych budowniczych, ale także zazdrosnej o Anę i zakochanej szaleńczo w Manolem Zorzy (Manole odwzajemnia to uczucie, a gdy siła magicznego eliksiru traci moc, zdradza Anę z Zorzą), budowli nie daje się ukończyć i

²⁵ Warto zauważyć, że historia opowiadana przez Horvatha jest tożsama z opowieścią cytowanego wcześniej Ștefana Dumitrache, lokalnego historyka z Curtea de Argeș.

majstrowie, na złość Manolemu, chcą zamurować cień jego żony Any. Gdy ta jednak się o tym dowiaduje, sama rzuca się z rusztowania i ginie na miejscu. W międzyczasie Zorza zamawia u wiedźmy dwa eliksiry – jeden to eliksir miłosny dla Manolego, drugi to trucizna dla Horvata, który pragnie poślubić Zorzę, ta jednak nie chce spędzić z nim reszty życia. Niestety, kobieta myli fiołki i Manole, wypiwszy podany mu przez posłańca trunek, umiera, ku rozpacz i przerażeniu kochanki. A w miejscu, w którym umarł, wytryskuje źródło – jedynie ten ostatni element fabuły jest zgodny z legendą.

Po lekturze powieści Horvata można odnieść wrażenie, że Manole padł ofiarą kobiecych intryg i że w tej historii to on poniósł największą ofiarę. Najlepszym podsumowaniem takiej wizji wyłaniającej się z książki, jest pochodzący z jej finału poniższy cytat:

[Neagoe Basarab do Manolego, po tym, jak mistrz przekazuje mu ukończony monastyr – OBN] – Rozumiem, mistrzu. I z tego co rozumiem, świątynia ta pozostanie wyjątkowa. Jeśli dla stworzenia musisz poświęcić uległość, cierpliwość oraz zaufanie psa [pies był pierwszą ofiarą złożoną w murach budowli, następnie było nią ciało zmarłego dziecka Manolego, a w końcu jego żona – Ana – przyp. OBN], świeże spojrzenie na życie pełnego nadziei potomka oraz, ponad wszystko, miłość matki, która posiada moc wydania dziecka na świat, to znaczy, że na koniec pozbawiony zostajesz wszystkiego: ograbiony jesteś z cierpliwości, nadziei, miłości i tęsknoty za stwarzaniem piękna. (Horvat, 2001, ss. 246-247; tłum. OBN)

Przekaz powieści nie różni się więc znacznie od klasycznych interpretacji legendy – to cierpienie Manolego wysuwa się na pierwszy plan, a istoty, które poświęciły swoje życie w imię stworzenia świątyni (pies-dziecko-kobieta), zostały uprzedmiotowione i sprowadzone do symboli utraconych wartości życiowych Mistrza (zauwanie-nadzieja-miłość), jest to więc strata postrzegana z jego perspektywy.

Kobiety są tu ukazane jako postaci niemyślące racjonalnie, zaślepione przez gwałtowne emocje, uciekające się do magii, by za wszelką cenę osiągnąć swój cel. Na pierwszym planie pozostają działania mężczyzn, to oni tworzą wielkie rzeczy (tutaj – świątynię w Curtea de Argeş) i podejmują kluczowe decyzje, również te dotyczące losów kobiet. Kobiety natomiast w tle męskich aktywności obmyślają zemstę, uciekają się do magii, klątw, bądź też tłumią złość i pogrążają się w smutku, niewysłuchane i niezrozumiane przez pozostałych członków społeczności.

Autorem kolejnej powieści z lat 2000, którą warto przywołać, jest Emil Rațiu, pisarz urodzony w Kiszyniowie w 1935 roku, a więc jeszcze w czasach Wielkiej Rumunii (to istotny aspekt w kontekście analizowanej książki), od roku 1940 mieszkający w Bukareszcie, a od 1969 – przebywający na emigracji we Włoszech. Twórczość Rațiu, chętnie odwołująca się do rumuńskich mitów założycielskich (jak w powieści *Miorița* [Jagniątko] czy *Dumnezeu s-a născut în Dacia* [Bóg narodził się w Dacji]), nie należy do rumuńskiego kanonu literackiego,

choć możemy podejrzewać, że ma ona całkiem spore grono czytelników – wydawnictwo Ideea Europeană, w której ukazują się książki pisarza, jest obecne na rumuńskim rynku od dwudziestu lat i cieszy się dobrą opinią. Powieść *Meșterul Manole* z 2014 roku pretenduje do miana powieści parabolicznej, tekst posiada cechy opowieści moralnej (a wręcz – moralizatorskiej) i dydaktycznej. Występujący tu w roli lejtmotywu mit poświęcenia dla twórczości ma na celu ukazanie archetypu człowieka (mężczyzny) poświęcającego swoje życie tworzonemu dziełu. Jednak, w odróżnieniu od Manolego, człowiek współczesny nie poświęca już bliskich ani samego siebie w imię Piękna oraz Boga, lecz w imię Wolności. Główny bohater książki, Virgil Nan, jest Rumunem mieszkającym na emigracji we Włoszech i robiącym tu obiecującą karierę lekarską. W pewnym momencie zostaje oskarżony o zamordowanie swojej żony Anny (która najpewniej, jak sugeruje fabuła, popełniła samobójstwo, nieszczęśliwa i osamotniona, gdyż jej mąż był zbyt poświęcony pracy i emocjonalnie nieobecny), a jego status emigranta czyni go w mniemaniu włoskich władz tym bardziej podejrzanym.

Odniesienia do Mistrza Manolego przewijają się przez całą powieść, do ich najpełniejszego rozwinięcia dochodzi jednak w rozdziale pierwszym czwartej księgi (powieść składa się z sześciu ksiąg), zatytułowanej *Judecata lui Manole* [Sąd nad Manolem], który możemy uznać za kulminacyjny moment fabuły. Poznajemy w nim treść rękopisu sporządzonego przez Nana w więziennej izolatce, najpewniej w przeddzień jego własnego procesu sądowego, którego dokładny przebieg poznajemy w następnym rozdziale, zatytułowanym po prostu *Procesul* [Proces]. Rękopis Nana stanowi wizję sądu nad Mistrzem Manolem, dokonywanym przez różne postaci historyczne (m.in. Machiavellego, Lenina, Nietzschego, Marxa, sofistów, dadaistów, Constantina Brâncoveanu) w ahistorycznej, atemporalnej, nieokreślonej przestrzeni. Poszczególne postaci wygłaszają mowy obronne bądź oskarżycielskie, odwołując się do reprezentowanych przez siebie systemów filozoficznych i religijnych.

Całość, utrzymana w charakterze dość niepokojącego marzenia sennego, jest gęsta od symbolicznych odniesień. Virgil Nan przygląda się procesowi, widząc oczywiście w Manolem własne odbicie. Najbardziej kłopotliwym pod względem interpretacyjnym akcentem opisywanej sceny jest jej zakończenie: oto ostatnie zdanie w procesie, które możemy interpretować jako wyrok, należy do Marszałka [rum. Mareșal]. Choć Rațiu nie podaje konkretnego nazwiska, to należy się domyślać, że chodzi o Iona Antonescu, rządzącego Rumunią w latach 1940–1944. Antonescu jest postacią kontrowersyjną, przez większość historyków uznany za zbrodniarza wojennego, przez wielu swoich rodaków – za bohatera narodowego, któremu ojczyzna zawdzięcza zachowanie suwerenności w czasie wojny

(Deletant, 2005, s. 15). Polityczne podłoże, z którego wyrasta rumuński osąd Antonescu, stanowi nacjonalizm rozpowszechniany przez antysowiecki reżim Ceașescu, który włączył postać marszałka do panteonu postaci z historii narodowej, czyniąc z niego symbol walki ze Związkiem Radzieckim, oraz ucieleśnienie powszechnych aspiracji odzyskania przez Rumunię Besarabii i północnej Bukowiny (Deletant, 2005, s. 15). Marszałek w wizji Nana wygłasza tyradę na temat „Prawa” będącego emanacją ducha rumuńskiego, obowiązującego na terenie od Dniestru po Cisę i Dunaj (granice Wielkiej Rumunii) i objawiającego się w przedkładaniu dobra „Narodu” nad własny interes, nieuleganiu „obcym wpływom”, wyzbyciu się chęci samostanowienia i stopieniu w jedno z „prawem”, co ma być najwyższą formą wolności:

Prawo, nasza specyfika narodowa, nasza dusza, której nie możemy zaprzedać! Ja walczyłem za to prawo, za jego kontynuację, a nie za mit wolności i nieistniejącej demokracji, barbaryzację i dyktaturę mas, która przemieniła nasz naród w motłoch! Walczyłem, żeby cudowne owoce tego prawa, Putna, Voronet, cerkiew z Argeș, mogły istnieć i się powielać, i żeby kolejny Manole, wykarmiony piersią tego narodu, mógł je wznieść na świętej ziemi wolnej Rumunii jutra! (Rațiu, 2014, s. 245; tłum. OBN)

Postaci Marszałka towarzyszą Ion Vodă, Michał Waleczny, Horia, Cloșca i Crișan, Tudor Vladimirescu i wiele innych, wpisanych do rumuńskiego panteonu bohaterów narodowych, a utożsamianych z walką o niepodległość. Scena ta w najbardziej jednoznaczny i bezpośredni sposób zdradza nacjonalistyczny i konserwatywny charakter literackiego projektu Rațiu. Zachód staje się w nim ucieleśnieniem „suwerennej głupoty”, mitu błędnie pojmowanej „wolności” i „rozwoju” (Rațiu, 2004, s. 244; tłum. OBN), a jedynym sposobem na przezwycięzenie marazmu współczesności, jest poświęcenie własnego życia w imię wartości narodowych.

Mamy tu więc do czynienia ze współczesnym ideologicznym wykorzystaniem mitu o Mistrzu Manolem: główny bohater powieści poświęca życie dla budowania wewnętrznej wolności, którą jego naród zatracił w wyniku wydarzeń historycznych (a którą on sam utracił w wyniku fałszywego oskarżenia oraz na skutek cywilizacyjnych przemian współczesności) – możliwą jednak do odzyskania, ponieważ jest ona wpisana w istotę ducha rumuńskiego. To naród rumuński jest bowiem depozytariuszem estetycznego i etycznego ideału wyrażonego najpełniej w balladzie o Monastyrze Argeș, to naród rumuński zdolny jest do tej najwyższej formy poświęcenia. Niestety, Virgil ponosi porażkę, którą uświadamia sobie, kiedy dochodzą do niego słowa zaprzyjaźnionego profesora wypowiedziane pod koniec książki: „Pan swój proces przegrałeś w Jalcie. To tam straciłeś godność, Ojczyznę” (Rațiu, 2004, s. 471; tłum. OBN).

Kolejną kontrowersyjną ideą zawartą w książce jest przekonanie, że za porażkę Virgila odpowiedzialna jest jego żona Anna; takie wyjaśnienie pojawia się w wygłoszonej podczas procesu sądowego mowie końcowej obrońcy głównego bohatera. Kobieta nazwana jest przez adwokata Nana „złym duchem”, „upiołem” [rum. *stihie*], który zniszczył życie i nie pozwolił zrealizować marzeń o wolności mężczyźnie – uciekinierowi z kraju totalitarnego. Winą za to obarcza również współczesne zachodnie społeczeństwo (którego rzekomym „wytworem” ma być Anna) – nie dość, że zsekularyzowane, to jeszcze wprowadzające równość kobiet i mężczyzn, co zaburza naturalną równowagę i harmonię panującą w kulturach tradycyjnych. Anna z powieści Rațiu jest zaprzeczeniem ideału kobiety z kanonicznych odczytań legendy: „na ofierze kobiety Manolego wznosi się piękno, forma; życie Anny Pascoli wprowadza zniszczenie i chaos” (Rațiu, 2014, s. 277; tłum. OBN). Co istotne, Anna jest Włoszką, symbolizuje więc zepsute społeczeństwo Zachodu, Ana zaś – Rumunką, należy więc do narodu, którego tożsamość ukonstytuowała się w oparciu o właściwą hierarchię wartości.

Nie mamy więc wątpliwości, że mit kreacyjny z ballady o Mistrzu Manolem stanowi dla Rațiu pewien etyczny ideał poświęcenia się Bogu utożsamianemu z Pięknem; ideał zdegradowany i niemożliwy do wypełnienia we współczesnym zdesakralizowanym świecie, zdominowanym przez narcyzm jednostki. Pełni on rolę struktury symbolicznej podtrzymującej tradycyjną wizję świata, jawiącą się jako bezpieczna, przewidywalna, budząca nadzieję i stojąca w opozycji do współczesności. Nie dziwi przywołanie Wielkiej Rumunii jako utopijnej przestrzeni narodowego spełnienia – do dziś wiele środowisk rumuńskich mitologizuje ten okres historii kraju. W tej przestrzeni nie ma również miejsca na emancypację kobiet, która według strażników patriarchy zagraża tradycyjnemu porządkowi.

Trudno o znalezienie we współczesnej prozie rumuńskiej kontrnarracji na temat „zamurowanej”. Można odnieść wrażenie, że motyw ten został „zagarnięty” przez środowiska działające na marginesie głównego obiegu literatury, promujące treści konserwatywne, ezoteryczne, rumuńskocentryczne, wciąż upatrujące istoty ducha rumuńskiego w dackiej prehistorii, rumuńskim prawosławiu oraz wyjątkowej misji dziejowej Rumunii. Konsekwentnie kontynuowana jest tu linia interpretacyjna w duchu Călinescu i Eliadego – męskocentryczna i gloryfikująca rumuński geniusz kreacyjny. Jest to pole tematyczne mało atrakcyjne dla prozy po roku 1989, dla której najważniejszym zadaniem literackim stało się rozliczenie ze społecznymi konsekwencjami reżimu Ceașescu oraz opis brutalnej rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych. Natomiast dla najmłodszego pokolenia pisarek i pisarzy, ballada o Mistrzu Manolem jest tekstem anachronicznym, kojarzonym (jeśli w ogóle) z latami edukacji wczesnoszkolnej i nieprzystającym do współczesnej rzeczywistości.

„Wmurowana” w centrum uwagi: odzyskiwanie postaci kobiecej w utworach poetyckich

Po roku 1989, najchętniej wykorzystywanym nośnikiem rewitalizacji mitu okazała się za to poezja – i to również tutaj postać Any najczęściej odzyskuje podmiotowość i głos. Wydaje nam się, że wyjaśnienie tego faktu jest dość banalne – poezja stanowi po prostu taką formę literackiej ekspresji, która sprzyja problematyce narzucanej przez balladę, pozwala wyrażać trudne uczucia i emocje, kwestionuje utarte schematy, nie wymaga konstruowania długich i skomplikowanych narracji. Należy również pamiętać, że pisanie poezji jest dużo powszechniejsze niż pisanie prozy (o dramatach nie wspominając) wśród autorów – amatorów / autorek – amatorów z regionu Argeș, którzy w dużej mierze przyczyniają się do stałej obecności motywu w literaturze, traktując go jako naturalne źródło inspiracji.

Do najbardziej intrygujących publikacji na tym polu należy antologia poezji rumuńskiej *Lacrima Anei* [Łza Any] z 2019 roku, która pomieściła wiersze 113 autorów i autorek poruszające wątek poświęcenia głównej bohaterki legendy. To lokalna inicjatywa wydawnicza z Curtea de Argeș, której pomysłodawcą jest Gheorghe Păun, również redaktor całego tomu oraz redaktor naczelny miesięcznika „Curtea de la Arges”, w którym wszystkie wiersze zostały wcześniej opublikowane w rubryce o tym samym tytule. W nocie wydawniczej Păun informuje, że „książka ta jest hołdem dla Any” (Păun, 2019, s. 5) oraz że „pół żartem, pół serio mówiłem/pisałem, że to Ana trzyma na swoich barkach mury Monastynu Argeș, a Manole zbiera wszystkie pochwały [...] podczas gdy w fontannie płyną łzy Any...” (Păun, 2019, s. 5; tłum. OBN).

Tom zawiera wiersze autorów i autorek zaliczanych do kanonu rumuńskiej poezji sprzed roku 1989 (jak Marin Sorescu, Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Nina Cassian, Ileana Mălăncioiu, Traian T. Coșovei), ale także wielu współczesnych poetów lokalnych, z okolic Curtea de Argeș, w tym samego Păuna. Kryterium wyboru wierszy było pojawienie się w nich postaci Any – nie znaczy to jednak, że zawsze będzie to poetyckie ujęcie kobiecej perspektywy; często „ja” liryczne utożsamiane jest z Manolem, a sam tekst przyjmuje (na przykład) formę wiersza miłosnego czy aktu skruchy po dokonanej zbrodni. Celem antologii nie jest bowiem „ponowna rewizjonistyczna lektura” ballady, a „oddanie hołdu kobiecie”, która dokonała godnego szacunku poświęcenia w ramach wzorowej realizacji swojej roli społecznej. Niektóre wiersze ze zbioru utrwalają wręcz stereotyp samopoświęcającej się kobiety, z którym gorliwie rozprawiały się rumuńskie feministki na czele z Mihaelą Miroiu (np. *Ana contra femeielor* [Ana przeciwko kobietom] Adriana Păunescu z 1996 roku). W licznych utworach (zwłaszcza

autorstwa poetek), pojawia się jednak mocno zaznaczony punkt widzenia Any, czasem w formie zuniwersalizowanego doświadczenia innych kobiet. Tutaj na uwagę zasługuje wiersz cytowanej już w naszym tekście Crisuli Ștefănescu *O țară aparte* [Osobliwy kraj], w którym autorka nadaje wszystkim kobietom ze swojego kraju imię „Ana”, a mężczyznom – „Manole”, sugerując tym samym, że opisane w balladzie hierarchiczne relacje nadrzędności-podrzędności są warunkowane kulturowo i systemowo, i są obecne w społeczeństwie do dziś.

Sam autor antologii zaznacza w przedmowie, że zebrał tylko „surowy materiał”, który może być poddany dalszej analizie literackiej. Utwory wprowadzone są w kolejności alfabetycznej, a więc według najbardziej neutralnego klucza, bez notek biograficznych autorów i autorek. Pochodzą z różnych zbiorów, z różnych lat (najwcześniejszy z roku 1964, najpóźniejszy – z 2018), niektóre nie były dotąd opublikowane. Zbiór ten bardzo wyraźnie ukazuje dysproporcję między obecnością toposu w poezji okresu komunizmu i poezji współczesnej, na (ilościową i jakościową) niekorzyść tej drugiej. Nawiązania do ballady o Mistrzu Manolem są obecne zwłaszcza w twórczości tzw. neomodernistów, tj. poetów i poetek debiutujących w latach sześćdziesiątych XX wieku w okresie względnej odwilży pierwszych lat reżimu Ceașescu; nawiązywali oni formalnie i estetycznie do poezji rumuńskiego modernizmu, by w wyraźny sposób oddzielić się od topornej i ideologicznie uwikłanej estetyki socrealizmu, nie dziwią więc próby ponownego odczytania tekstu uznanego w międzywojniu za jeden z fundamentalnych mitów rumuńskiej kultury. Dla neomodernistów rumuńskich tematycznie atrakcyjny jest również motyw „geniuszu kreacyjnego” oraz dochodzenia do istoty aktu twórczego.

Po roku 1989 i zniesieniu cenzury, poezja, tak jak proza i teatr, staje się dużo bardziej społecznie zaangażowana, a dosadny, często brutalny język, którym się posługuje, nie potrzebuje intertekstualnych nawiązań i rozbudowanych metafor do opisu wyzwań okresu transformacji. Ballada o Mistrzu Manolem, tak jak pozostałe trzy „wielkie mity” z klasyfikacji Călinescu, jest kojarzona z literaturą ludową, wykorzystaną instrumentalnie przez propagandę protochronizmu, w związku z czym przestaje być atrakcyjnym punktem odniesienia. Pozostaje jednak naturalnym motywem dla twórców i twórczyń pochodzących z okręgu Argeș. W tym miejscu można by wymienić, między innymi, następujące nazwiska, które pojawiły się w antologii *Łza Any*: George Baciu, Ion Ene Fripcia, Carolina Ilica, Alexandru Mărchidan, Gheorghe Păun, Paula Romanescu, Vasilichia Sinescu Tudose, Ion C. Ștefan, Ion Țoanță, Maria Mona Vâlceanu, Ilie Vodăian.

Motyw „wmurowanej” pojawia się również u twórców przebywających na emigracji (m. in. Crisula Ștefănescu, Eugenia Bulat, Emil Rațiu, Andrei Codrescu, Mihaela Moscaliuc), co

może być argumentem przemawiającym za stwierdzeniem, że ballada o Mistrzu Manolem wciąż rezonuje w zbiorowej świadomości kulturowej; literatura emigracyjna jest w takim wypadku dobrym papierkiem lakmusowym, często wykorzystuje bowiem tematy ważne dla kultury narodowej, rozbrajając je siłą nowej, świeżej perspektywy „z zewnątrz”. Wart uwagi jest tutaj z pewnością poetycki dialog, który przeprowadzili ze sobą Mihaela Moscaliuc i Andrei Codrescu, oboje pochodzący z Rumunii, żyjący w Stanach Zjednoczonych i piszący w języku angielskim²⁶. Codrescu opublikował w 2011 roku na łamach „Great River Review” wiersz *Master Manole to Ana. A retelling for Mihaela Moscaliuc* [Mistrz Manole do Any. Reinterpretacja dla Mihaeli Moscaliuc; tłum. OBN], w którym podmiot mówiący rozpacza nad decyzją, którą musiał podjąć, podkreśla jednak jej nieuchronność i konieczność poświęcenia tej, którą kochał najbardziej. Zdaje sobie jednocześnie sprawę z moralnej niejednoznaczności swojego czynu („I am a mason and a liar and I will always be one/ I am the wall that will not stand unless I build my love within” [Jestem murarzem i kłamcą i zawsze nim będę / Jestem murem, który nie przetrwa, jeśli nie zbuduję w nim swojej miłości; tłum. OBN], Codrescu, 2011, s. 33). Z drugiej strony, męczy go absurd tej sytuacji i przyznaje, że nie potrafi wyjaśnić swojego postępowania („Ana immured cries Why? /Ana immured makes no room for answers I don't have /Ana immured I have no answer to your Why”[Wmurowana Ana krzyczy: Dlaczego? / Wmurowana Ana nie pozostawia miejsca na odpowiedzi, których nie mam / Wmurowana Ano, nie znam odpowiedzi na twoje Dlaczego; tłum. OBN], Codrescu, 2011, s. 33). Moscaliuc odpowiedziała Codrescu w 2014 roku na łamach „The American Poetry Review” wierszem *Ana to Manole. A retelling of a Romanian folk ballad, for Andrei Codrescu, in response to his “Master Manole to Ana”* [Ana do Manolego. Reinterpretacja rumuńskiej ballady ludowej dla Andreia Codrescu, w odpowiedzi na jego “Mistrza Manole do Any”]. Monolog liryczny u Moscaliuc prowadzony jest z perspektywy Any, odsłaniając okrucieństwo i absurd ofiary zakładzinowej, nazywając po imieniu doświadczenie kobiecego cierpienia. W ostatniej strofie, która może być interpretowana w kategoriach mini-manifestu feministycznego, Ana pragnie nadać sens swojemu poświęceniu, oddając siebie nie murom cerkwi i trwałości świętej budowli, a swoim wykluczonym, niemyim siostram, którym patriarchat odebrał prawo głosu oraz widzialność:

Przyjmijcie mnie, nieme siostry, niemy blasku słońca.
Pozamiatam szafy, rozbiję szklany pantofelek, zwiążę nasze pępowiny w magiczną miotłę.
Ubijcie moją krew, połknijcie mnie, cała jestem wasza (Moscaliuc, 2014, s. 27; tłum. OBN).

²⁶ W celu zapoznania się ze szczegółową analizą omawianego wiersza, zob. (Bartosiewicz-Nikolaev, 2024a).

Podobne próby wykorzystania toposu „zamurowanej” ukazują, że posiada on ogromny potencjał emancypacyjny, który pozwala wyjść poza odczytywanie mitu przez pryzmat utrwalonej, dominującej w rumuńskiej kulturze interpretacji zorientowanej na twórczy wymiar obrzędu składania ofiary zakładzinowej.

Na koniec naszych rozważań należy przywołać najbardziej chyba przewrotne nawiązanie do analizowanego toposu, którego autorem jest Mircea Cărtărescu, uznawany za jednego z najwybitniejszych współczesnych prozaików oraz poetów rumuńskich. W swoim kongenialnym dziele *Levantul* [Lewant] z 1990 roku, określanym przez krytyków jako „postmodernistyczna epopeja” lub „pierwsza epopeja w dziejach literatury rumuńskiej”, które stanowi erudycyjną, mistrzowsko prowadzoną intertekstualną grę z rumuńską tradycją literacką, Cărtărescu przywołuje również legendę o Mistrzu Manolem. Nie jest to jednak oczywiste odwołanie, bowiem w tekście rolę Mistrza odgrywa Apollodoros z Damaszku, inżynier wojskowy w armii Trajana, który skonstruował most przez Dunaj podczas II wojny dackiej, by umożliwić przemarsz wojsk rzymskich. Jak informuje nas narrator *Lewantu*, dzięki temu, że Apollodoros z Damaszku poświęcił życie swojej żony i zamurował ją w fundamentach mostu, wojska rzymskie mogły podbić Dację, w konsekwencji czego powstał naród rumuński. Połączenie tekstu uznawanego za podwaliny literatury rumuńskiej i jeden z kulturowych mitów założycielskich z innym historycznym mitem fundacyjnym podkreślającym rzymskie pochodzenie Rumunów, stanowi naszym zdaniem ewidentnie ironiczne nawiązanie do XIX-wiecznych i późniejszych rumuńskich narracji narodowych poszukujących homogenicznej tożsamości narodowej budowanej na substracie rzymskim i (zwłaszcza) dackim. Cărtărescu odwołuje się do legendy jako pewnej struktury narracyjnej, a zabieg przeniesienia mitu ofiary zakładzinowej z początków państwa włoskiego do czasów podboju Dacji przez Rzymian, pozwala mu ukazać umowność i relatywność projektów zajmujących się budowaniem wyobrażeń o przeszłości. Jednocześnie zwraca uwagę na to, jak ważną pełnią rolę w kształtowaniu tożsamości współczesnego społeczeństwa, nieustannie rekonstruując i narratywizując przeszłość z punktu widzenia potrzeb teraźniejszości.

Klasyka narodowa i ideologiczne uwikłania. Topos w inscenizacjach teatralnych

Najczęściej wystawianą sztuką będącą artystyczną wizją legendy o Mistrzu Manolem jest, omawiany wcześniej, dramat Luciana Blagi pod tym samym tytułem, wydany drukiem w 1927 roku. Już dwa lata później, w kwietniu 1929 roku, ma miejsce premiera spektaklu *Mistrz*

Manole w Teatrze Narodowym w Bukareszcie w reżyserii Soare Z. Soare, a w kolejnym roku sztukę wystawia Teatr Narodowy z Cluj-Napoca (1930, reż. Ștefan Braborescu), który współcześnie nosi imię poety i filozofa²⁷. Zainteresowanie teatrów tekstem Blagi wcale nie było oczywiste, ponieważ jego *Mistrz Manole* należy do tzw. niescenicznych dramatów poetyckich (obok takich tytułów jak *Zamolxe*, *Krucjata dziecięca*, *Zmartwychwstanie*, *Zmącenie wód* i in.). Możemy jednak wytłumaczyć je ówczesną karierą ekspresjonizmu teatralnego, w który dobrze się wpisywały dramaty poetyckie Blagi, oraz popularnością tematów i wątków nawiązujących do narodowej historii i mitologii (ballada o Manolem z pewnością do tego obszaru należy). Na kolejną inscenizację sztuki przyjdzie czekać do roku 1968, kiedy wystawia ją teatr Odeon z Bukaresztu (reż. Dinu Cernescu). Następne dwa spektakle według utworu Blagi zawdzięczamy Teatrowi Narodowemu z Cluj-Napoca (1973, reż. Alexa Visarion) oraz Państwowemu Teatrowi Węgierskiemu z tegoż miasta (1983, reż. Tompa Gábor, przeł. Bela Marko). W roku 2006 sztukę wystawił Teatr Dramatyczny „Fani Tardini” z Gałaczu (reż. Cătălin Vasiliu), zaś ostatnia inscenizacja, to znów dzieło Teatru w Cluj-Napoca (2018, reż. Andrei Măjeri).

Intrygujący przypadek stanowi dramat Octaviana Gogi z 1928 roku, noszący wprawdzie ten sam tytuł co ballada, ale w rzeczywistości będący jedynie mechanicznym nawiązaniem do dylematu Mistrza Manolego. Goga, poeta niemal obsesyjnie skupiony na tematyce wsi i życia chłopskiego, napisał tym razem niemal klasyczną „sztukę mieszczańską”, która została wystawiona po raz pierwszy przez Teatr Narodowy w Cluj-Napoca (1932, reż. Zaharia Bârsan). Zaskakiwać może, że ten dramat zupełnie nieodpowiadający regułom estetycznym i tematycznym obowiązującym w Rumunii komunistycznej, wystawiony został przez Teatr „Constantin I. Nottara” w Bukareszcie (1967, reż. Ion Olteanu). Zmarłemu w 1938 roku autorowi władze komunistyczne wybaczyły profaszystowskie i antysemitowskie poglądy i włączyły do kanonu twórców opiewających wieś i przyrodę. Dodatkowym czynnikiem, który mógł umożliwić wystawienie jego sztuki, była panująca wówczas krótka odwilż ideologiczna po przejściu władzy przez Ceaușescu. Potem jednak utworu Gogi nigdy już nie wystawiano w teatrze, także po przełomie politycznym z roku 1989.

Dekadę wcześniej ten sam teatr wystawił sztukę Laurențiu Fulgi pod tytułem przejętym z ballady ludowej (1957, reż. Gheorghe Jora). Wyjątkowość tego tekstu dramatycznego polega na tym, że został napisany w okresie obowiązywania estetyki socrealistycznej (stosowanej literalnie), stanowi więc próbę artystycznej konfrontacji „pisarza socjalistycznego” z treściami metafizycznymi i fantastycznymi zawartymi w balladzie przy jednoczesnym zachowaniu reguł

²⁷ Te i pozostałe informacje dotyczące inscenizacji teatralnych pochodzą ze strony internetowej Narodowego Instytutu Dziedzictwa (Institutul Național al Patrimoniului), zob. <http://194.102.35.244/spectacole>.

narzuconych przez ideologię materialistyczną i doktrynę klasową. Innym istotnym aspektem tej sztuki jest fakt, że zyskała przywilej inscenizacji teatralnej wkrótce po powstaniu (skądinąd będzie to inscenizacja jedyna), podczas gdy wydany w tym samym czasie „poemat dramatyczny”, *Ja, Mistrz Manole* Gheorghe’a Magheru, takiego „zaszczytu” nie dostąpił ani wtedy, ani później. Charakterystyczna dla tamtego okresu i wielce wymowna jest recenzja ze spektaklu pióra Emila Mandrica (Mandric, 1958, ss. 27–31). Recenzent zaczyna od rytualnego ataku na przedwojennych dramaturgów, których oskarża o obskurantyzm, mistycyzm i fatalizm (Błaga, Maniu) bądź o mieszczańską zgniliznę moralną (Goga), po czym uznaje interpretację ballady Fulgi za „próbę przedstawienia zagadnień artystycznych w świetle ich związków z aspiracjami ludu jako podstawowego warunku, by te zagadnienia mogły zostać uznane za wartościowe i uczciwe w swym przekazie” (Mandric, 1958, s. 27; tłum. KJ).

Mandric docenia intencje autora, ale nie przekonuje go nowe odczytanie ludowej ballady, w którym Manole nie wznosi cerkwi dla zaspokojenia próżności jej fundatora-hospodara, ale dla realizacji artystycznego ideału, którego symbolicznym uosobieniem jest jego ukochana Ana, sam (nie zaś siła tajemna) burzy mury niezadowolony z rezultatu, w końcu zaś nie pozwala замуrować żony. Całość ma służyć sformułowaniu przesłania o „sztuce tworzonej w imię życia i miłości”, które recenzent uważa za bałamutne, zarzucając autorowi nieumiejętność rozwiązania dylematu ofiary, jakiej wymaga każda twórcza działalność. Trzeba przyznać, że recenzent (polemizujący ze sztuką, a nie z jej teatralną inscenizacją!) dosyć zręcznie punktuje niekonsekwencje ideowe i logiczne tekstu, ujawniając jednak, zapewne wbrew sobie, niewygodną prawdę, zgodnie z którą nie wystarczy „odczarować” balladę, pozbawiając ją wymiaru mistycznego, by cierpienia wyzyskiwanego ludu zajęły miejsce cierpień twórczych artysty. Zwraca także naszą uwagę sceptyczne podejście recenzenta do sposobu skonstruowania postaci kobiecej, która w wizji dramatopisarza pełni rolę estetycznego ideału dla artystycznych starań budowniczego. Tymczasem Ana, stwierdza kronikarz teatralny, „ofiaruje [Manolemu – przyp. KJ] miłość, ale nie jest w stanie dać mu siłę do dokończenia rozpoczętego dzieła” (Mandric, 1958, s. 28; tłum. KJ). W ówczesnej hierarchii wartości kobieta niebędąca skuteczną pomocą (nowe rozumienie inspiracji) dla mężczyzny – budowniczego nowego ładu najwyraźniej nie zasługiwała na uwagę.

Teatralnym przypadkiem szczególnym ze względu na osobę autora sztuki jest *Mistrz Manole* Valeriu Ananii (1921–2011), hierarchy Kościoła prawosławnego w Siedmiogrodzie, który swoją karierę eklezyjalną zakończył jako arcybiskup metropolita Klużu, Alby, Kriszany i Marmaroszu (w tym charakterze używał imienia Bartłomiej). Więziony przez komunistyczne władze w latach 1958–1964, swój „poemat dramatyczny” zapisał w pamięci w ostatnim roku

pobytu w zakładzie penitencjarnym w Aiud. Poemat w ośmiu odsłonach z epilogiem zostaje wydany w 1968 roku i prawie od razu (styczeń 1969) jest wystawiony w Teatrze Telewizji, po czym w marcu ma premierę w Teatrze „Alexandru Davila” w Pitești (reż. Marietta Sadova), i jeszcze w tym samym roku jest grany przez studentów Akademii Teatralnej i Filmowej z Bukaresztu (klasa prof. Iona Olteanu). Tę niebywałą jak na warunki lokalne, ale chwilową popularność sztuka zawdzięcza przede wszystkim odwilży politycznej (autor, do niedawna więzień polityczny skazany za sympatie faszystowskie z lat młodości, zostaje symbolicznie rehabilitowany). Jest jednak jeszcze jeden powód tej, powtórzmy, chwilowej popularności. Anania, pisząc poemat dramatyczny gęsty od znaczeń, z wieloma nowymi (w stosunku do ludowego oryginału) postaciami, prowadzi dialog ze wcześniejszymi dramaturgicznymi wersjami ballady (Nicolae Iorga, Lucian Blaga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Ion Luca), sugerując wprost inspirację koncepcjami mitu autorstwa Mircei Eliadego, przemycając akcenty biblijne (jest w końcu duchownym prawosławnym!), a nade wszystko uwypuklając postać hospodara Neagoe Basaraba – bohatera równorzędnego w strukturze znaczeniowej tekstu z Mistrzem Manole. Ten ostatni zabieg, doskonale współgrający z ówczesnym wzmożonym zapotrzebowaniem na symbolikę historyczno-narodową po stalinowskich latach jej deprecjacji, nie mógł przejść niezauważony.

W porównaniu do inscenizacji teatralnych utworów dramatycznych nawiązujących bezpośrednio do legendy o Mistrzu Manolem, lista przedstawień, w których ludowy topos jest wykorzystany jako pretekst jest bardzo skromna. Znajdzie się na niej jednoaktówka *List do Mistrza Manolego* mało komu znanego debiutanta, Hristu Limona, wystawiona w 1978 roku przez Teatr Państwowy w Konstancy (reż. Constantin Dinischiotu). Spośród zaledwie trzech postaci występujących w sztuce najważniejsza jest persona Inżyniera, budującego gdzieś w odległych od domu górach nowy, lepszy świat – z nazwy socjalistyczny, z natury zafascynowany techniką. Doktor, który zjawia się w jego samotni, przynosząc mu wieść o śmierci żony Any, zamienia się w psychoterapeutę usiłującego przekonać głównego bohatera, by nie tracił ducha i potraktował śmierć żony jak ofiarę złożoną na ołtarzu służbowego obowiązku. Sztuka nosi cechy typowego „produkcyjniaka” z lat stalinizmu, który nawet w konfrontacji z realiami „epoki Ceașescu” brzmi fałszywie i jest groteskową próbą przeniesienia dramatu Manolego i jego żony w czasy współczesne.

Zupełnie innym przypadkiem jest współczesna sztuka Viorela Cacoveanu, *Meșterul Manole sau drumul spre Europa* [Mistrz Manole albo droga do Europy], wystawiona w 2013 roku przez Teatr Północny z Satu-Mare (reż. Andrei Mihalache). Ta „komedia tragiczna”, jak ją określił sam autor, usiłuje przedstawić krętą drogę Rumunów do kapitalizmu, koncentruje

się jednak głównie na negatywnych doświadczeniach transformacji; Cacoveanu zdaje się mieć obsesję na punkcie prywatyzacji i restytucji majątku dawnym właścicielom, co skądinąd jest postawą podzielaną przez większość społeczeństwa. Mimo jednostronności ujęcia i dosłowności skojarzeń, jakie prezentuje sztuka, jednemu z recenzentów udało się jednak sugestywnie powiązać współczesny temat społeczny z ludową balladą, do której odsyła tytuł dramatu:

Mit zaklęty w zdaniu „co za dnia się wznosi, to w nocy się wali” w dzisiejszych czasach nie dotyczy losu genialnego budowniczego, ale całego społeczeństwa. Manole z przypiętymi drewnianymi skrzydłami spadając w dół z cerkiewnej wieży nie kojarzy się już nam z Ikarem a z upadłym aniołem. (...) [Manole – przyp. KJ] nie zamurówuje żony, lecz ją przekonuje. A w ogóle, to nie wznosi już wiekopomnych budowli, tylko zatrudnia się na czarno, za dniówkę na europejskich budowach (Mihalache, 2013, bez numeracji stron; tłum. KJ)

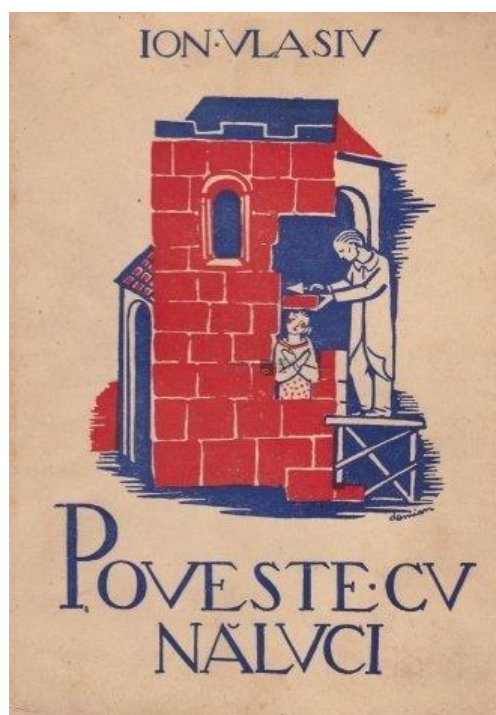
Współczesny teatr rumuński wydaje się tracić zainteresowanie klasycznymi tekstami literackimi o Mistrzu Manolem i zamurowanej żonie, a sam topos rzadko inspiruje dramaturgów.

Od ilustracji do fresków. Topos w malarstwie

Ilustracje książkowe, malarstwo artystyczne, w mniejszym stopniu rzeźba i sztuka użytkowa, to obszary sztuki, w których zostaje wykorzystany topos kobiety zamurowanej, w kulturze rumuńskiej nierozdzielnie związany z Legendą o Mistrzu Manolem – mitycznym budowniczym cerkwi w Curtea de Argeș. Wśród wybitnych malarzy przełomu XIX i XX wieku, zarówno tych związanych z neoklasycyzmem, akademizmem, jak i nurtami modernistycznymi (Grigorescu, Luchian, Aman, Tonitza, Petrașcu, Pallady i in.) nie dostrzegamy większego zainteresowania tym motywem tematycznym. Jednak w późnym okresie międzywojennym to zainteresowanie się pojawia, co może mieć związek z intensywnym wykorzystywaniem toposu w literaturze pięknej, zwłaszcza w dramacie oraz z badaniami nad nim w badaniach religioznawczych i antropologicznych (Mircea Eliade).

Wśród pierwszych, którzy sięgają po ten motyw znajduje się Ion Vlasiu (1908–1997), rzeźbiarz i pisarz, który na okładce swojej powieści *Poveste cu năluci* [Opowieść o zjawach] (1941) umieścił kolorowy rysunek ze sceną wmurowania kobiety (il. 9). Scena nawiązuje do sztuki naiwnej, operuje metaforyczną skrótowością i brakiem dbałości o szczegóły. Równocześnie zaś proponuje uwspółcześnioną i niejako ponadczasową wersję balladowego motywu, Manole nosi bowiem okrycie (rodzaj fartucha), które czyni z niego raczej artystę-

rzeźbiarza niż budowniczego, zaś jego długie włosy przypominają romantycznego twórcę. Podobnie potraktowana jest sama budowla, oszczędnie eksponująca swój sakralny charakter. Natomiast postać zamurowanej kobiety przedstawiona jest w sposób tradycyjny; skrzyżowane na piersiach dłonie sugerują pełne poświęcenie i oddanie Any mężowi.



Il. 9. Okładka powieści Iona Vlasiu, *Poveste cu năluci*, Bukareszt 1941. Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>

Związana ze środowiskiem modernistycznym, Micaela Eleutheriade (1900–1982), opracowuje graficznie wydaną w 1949 roku angielskojęzyczną wersję ballady o Mistrzu Manolem [*The Story of Manole – A Romanian Legend*]; jej ilustracje zawierają w sobie elementy typowe dla ówczesnych bajek dla dzieci, ale także inspiracje malarstwem naiwnym. Zwracają uwagę ludowe stroje, które noszą Manole i Ana, co sugeruje przyjęcie przez autorkę zasad estetyki folklorystycznej, rozpowszechnionej przez cały okres komunizmu (nieobcej również latom międzywojennym), i równoczesne podkreślenie autochtonicznego, swojskiego charakteru ballady. Może zaskakiwać sposób, w jaki przedstawione są dwie główne postacie: Manole ma odwróconą twarz, przez co staje się anonimowy – niby zdjęty wstydem bądź smutkiem z powodu własnego czynu – natomiast Ana wznosi swoją, wyraziście nakreśloną, twarz ku górze, jakby szukała tam pomocy bądź odpowiedzi na pytanie „dlaczego?”, przy czym jej sylwetka wyraża dumę i spokój. Sposób przedstawienia przez ilustratorkę kobiety

składanej w ofierze, która znajduje się centrum sceny, prawie w niej dominuje, jest czymś rzadkim dla rumuńskich artystycznych interpretacji toposu (il. 10).



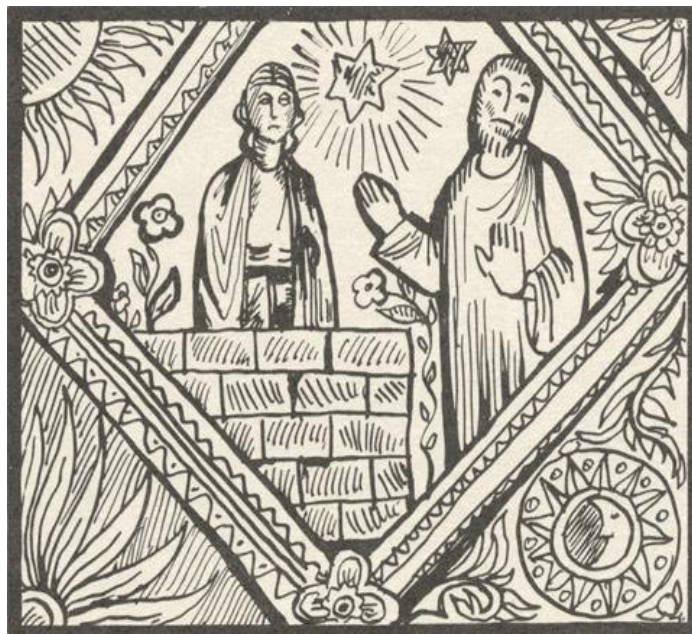
Il. 10. Ilustracja do angielskojęzycznej wersji ballady o Mistrzu Manolem [*The Story of Manole – A Romanian Legend*] autorstwa Micaeli Eleutheriade, Bukareszt 1949. Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>



Il. 11. Ilustracja Anastase Demiana do tomu *Balade populare ale rominilor* [Ballady ludowe Rumunów], Editura pentru literatură, Bukareszt 1966. Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>

Z kolei przedstawiona na ilustracji Anastase Demiana do tomu *Balade populare ale romînilor* [Ballady ludowe Rumunów] (1966) budowla jest pozbawiona jakichkolwiek elementów sakralności, będąc wyrazem swoistej uniwersalizacji stosowanej w estetyce okresu komunizmu, chociaż równocześnie Manole przypomina Chrystusa w chłopskim stroju, dwaj spośród murarzy kojarzą się z apostołami, zaś wizerunek Any nie odbiega dalece od cierpiącej Madonny (il. 11). Zwraca także uwagę ogólny nastrój przygnębienia i smutku, jakim emanują postacie budowniczych, dla których scena zamurowania najwyraźniej jest źródłem bólu; jest to niezbyt częsta interpretacja ballady o Manolem w czasach zdominowanych przez triumfalizm kreacyjny.

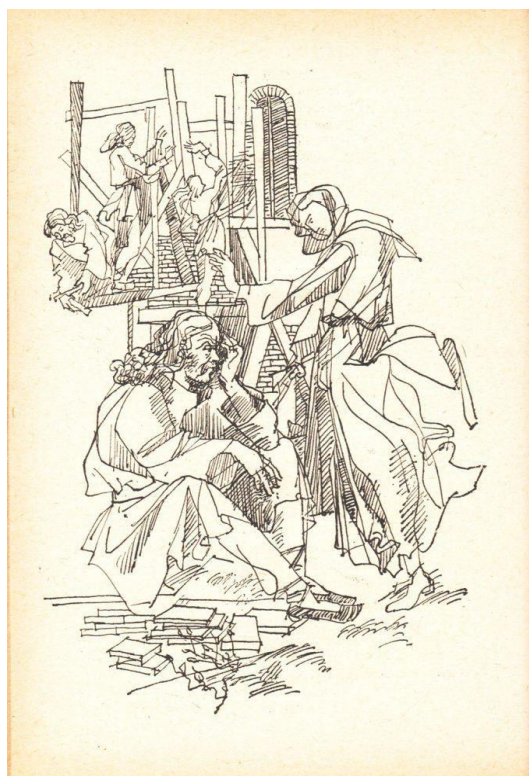
Sposobu przedstawienia sceny zamurowania w kolejnej edycji ballady o Manolem (il. 12) nie sposób nie skojarzyć z osobą redaktorki wydania. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, profesorka Uniwersytetu w Bukareszcie, uznana badaczka w zakresie literatury rumuńskiej i komparatystyki, była blisko związana z rumuńskim Kościołem prawosławnym (rzecz wyjątkowa w realiach rumuńskiego komunizmu), a swoją drogę życiową zakończyła jako mniszka Benedykta w monastyrze Văratec.



Il. 12. Ilustracja do wydania ballady *Meşterul Manole* z 1976 roku, opracowanie Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Editura Albatros, Bukareszt. Autor: Emil Chendea.
Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>

Autor ilustracji, inspirowany, jak należy sądzić, wrażliwością redaktorki, zastosował aż nazbyt wyrazisty klucz religijny do przedstawienia głównych postaci legendy. Hieratyczność sylwetek Manolego i Any, biblijna stylizacja obojga i niezbyt zrozumiała obecność gwiazd, z

których jedna przypomina wręcz betlejemską, czyni z ilustracji materiał na bożonarodzeniową pocztówkę. Dodatkowo, gest wyparcia Mistrza, który sprawia wrażenie, jakby odżegnywał się od odpowiedzialności za ofiarę z kobiety, oddala nas od dramaturgii tekstu oryginalnego. Kwiaty otaczające Anę, utrzymane w stylistyce kitschu, sugerują wprowadzić jej pośmiertne wywyższenie, ale nie ma to wiele wspólnego z ambiwalencją gestu ofiarnego i rozterkami balladowych bohaterów.



Il. 13. Ilustracja Teodora Bogoi`a *Monastirea Argeşului* w tomie *Balade populare româneşti*, Editura „Ion Creangă”, Bukareszt 1984. Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>

Na rysunku Teodora Bogoi`a do tomu *Monastirea Argeşului Balade populare româneşti* (1984) sposób ujęcia balladowego tematu jest syntetyczny, a nawet skrótowy i choć ilustruje zbiór tekstów ludowych, odbiega od tradycyjnych interpretacji folklorystycznych (il. 13). Całość przypomina renesansową scenę z Artystą (zamyślonym i zatroskanym) na pierwszym planie, z Aną w dynamicznej pozie sugerującej odmowę / brak zgody, oraz z trzecioplanowymi postaciami majstrów pracującymi na rusztowaniach. Każdy z trzech planów, naszkicowany wyrazistą kreską, zawiera w sobie jednoznaczny багаż symboliczny związany z mękami twórczymi Artysty, dramatem kobiety złożonej wbrew swojej woli w ofierze na ołtarzu sztuki oraz trudem budowniczych zmagających się z oporem materii.

Topos zamurowanej kobiety, zawsze kojarzony z legendą o Mistrzu Manolem, pojawia się też w malarstwie sztalugowym bądź innych formach plastycznych.



Il. 14. Brăduț Covaliu, *Meșterul Manole* (olej na płótnie), 1967.

Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>

Brăduț Covaliu (1924–1991), malarz, który przez całą twórczość flirtował z kubizmem, przez władze komunistycznej Rumunii był ceniony głównie za zaangażowanie artystyczne po stronie realizmu socjalistycznego. Jego pochodzący z 1967 roku olej na płótnie zatytułowany *Meșterul Manole*, zawiera podstawowe elementy właściwej dla niego estetyki artystycznej (il. 14). Przestrzeń, mocno zagęszczona, wypełniona jest postaciami ujętymi geometrycznie, w pozach sugerujących hieratyczność i zawierających duży ładunek dramatyzmu (przynajmniej w założeniu, bowiem realizacja technicznie schematyzmem). Zwraca uwagę sposób przedstawienia męskich sylwetek z Manolem na czele, zwróconych w stronę tkwiącej w murze kobiety. W męskich pozach dominuje smutek i prawie religijne skupienie, natomiast pełna ekspresji sylwetka kobiety sugeruje bunt wobec narzuconej, okrutnej konieczności. Zamiast wznoszonej przez Manolego budowli sakralnej mamy do czynienia z nowoczesną konstrukcją przypominającą blok mieszkalny, co odsyła do przyjętej w latach pięćdziesiątych XX wieku jednostronnej interpretacji balladowej sceny zamurowania jako ofiary koniecznej, poniesionej w imię wielkich konstrukcji socjalizmu; jest to zatem danina płacona przez artystę na rzecz narzuconej wizji ideologicznej.



Il. 15. Sabin Bălașa, *Legenda Meșterului Manole*, jeden z fresków wykonanych w latach 1968–1978 w Sali Zaginionych Kroków w głównym budynku Uniwersytetu im. Ioana Alexandra Cuzy w Jassach.

Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>

Sabin Bălașa (1932–2008), uważany niekiedy za nadwornego malarza dyktatora Ceaușescu, sam siebie określał jako twórcę kosmicznego romantyzmu. W takiej estetyce utrzymany jest też fresk, *Legenda o Mistrzu Manolem*, znajdujący się w Sali Zaginionych Kroków, na Uniwersytecie „Alexandru Ioana Cuzy” w Jassach (il. 15). Malowidło przedstawia zrozpaczonego Manolego zwróconego w stronę muru z wyobrażeniem wmurowanej weń ukochanej żony. Jest to zatem odejście od tradycyjnego ujęcia interpretacyjnego, które dosyć paradoksalnie godziło determinację architekta, by poświęcić żonę w imię osiągnięcia celu artystycznego, z jednoczesnym nieprzemijającym cierpieniem spowodowanym przez ten czyn. U Bălașy, cierpienie Manolego dominuje nad całą przedstawioną przestrzenią. Intrygują postaci zwieńczające tę przestrzeń, których gest wyciągniętej ku górze ręki (niby w rzymskim pozdrowieniu) tworzy sklepienie nad postacią Any, sugerując obietnicę wniebowstąpienia. Sama zaś kobieca postać, też wbrew tradycji, która zazwyczaj odbierała jej seksualność, tym razem przedstawiona jest w sposób niepozbawiony erotyzmu. To jednak tylko podkreśla romantyczny charakter relacji tych dwojga, niejako wypreparowany z fabuły ludowej ballady.



Il. 16. Ion Stendl, *Legende românești*, fresk w hotelu „București” (obecnie Radisson), 1982.

Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>

Inne malowidło z motywem zamurowanej kobiety, autorstwa Iona Stendla (ur. 1939), wykonane w technice tempery na murze, znajduje się w otwartym w 1982 roku hotelu București (obecnie Radisson) (il. 16). Całość jest zatytułowana *Legende românești* [*Legendy rumuńskie*], co jest nieco mylące, gdyż malowidło przedstawia również postaci historyczne (wojewodów, m.in. Stefana Wielkiego i Michała Walecznego). W części poświęconej legendom, po prawej stronie, istotnie widzimy postać Any, której wmurowanie jest jedynie sygnalizowane, umowne, symboliczne, oraz leżącego u jej stóp Mistrza Manolego z resztkami drewnianych skrzydeł przypiętych do ramion. Scena, utrzymana w estetyce klasyczno-romantycznej, odwołuje się więc do dwóch wątków balladowej narracji, jednak to nie wmurowanie kobiety jest w niej najbardziej dramatyczne, ale upadek i śmierć Artysty.



Il. 17. Znaczek wydany przez Pocztcę Republiki Mołdawii, 1997. Autor: Iasai Carmu.

Źródło: <https://www.postmodernism.ro/mesterul-manole/>

Mistrz Manole, tym razem jako samotny Ikar, trafił też na znaczek pocztowy wyemitowany przez Pocztcę Republiki Mołdawii w 1997 roku (il. 17). Jest rzeczą zastanawiającą, że z całej ludowej opowieści wybrano właśnie ten jej epizod z Mistrzem Manolem w roli głównej, bez Any i sceny замуrowania. Może to oczywiście oznaczać (po)nowoczesną dekonstrukcję tradycyjnych motywów, po które sięga się bez dbałości o przesłanie znaczeniowe ludowego oryginału, ale może też być jedynie przejawem „długiego trwania” męskocentrycznej interpretacji tegoż oryginału, w którym замуrowana kobieta najczęściej była postacią drugoplanową, zaledwie statystką w dramacie aktu twórczego.

Od słuchowisk radiowych po internetowe żarty. Popkulturowe odczytania toposu po roku 1965

Mnogość i bogactwo przekształceń mitu o „kobiecie wmurowanej” poza sztukami tradycyjnymi (za jakie w niniejszym tomie uznajemy literaturę, sztuki wizualne, teatr, muzykę poważną, operę, film) może zaskakiwać. Przedstawimy tutaj pokrótce różne praktyki rewitalizacji mitu, zarówno z epoki Ceașescu (teatr radiowy, muzyka rockowa, festiwalowa poezja śpiewana), jak i z okresu po roku 1989, które w większości są obecnie do odnalezienia w Internecie, a którą tworzą współczesna muzyka, humorystyczne skecze, rysunki i odwołania

w prasie, gry planszowe dla dzieci, a nawet kreowanie spójnego wizerunku marki wykorzystującej postać Mistrza Manolego.

Należy zaznaczyć, że nie można jednakowo definiować popkultury w społeczeństwach komunistycznych i kapitalistycznych, w obu jednak przypadkach zależy nam na podejściu dalekim od hierarchizacji, wykorzystywania dychotomii „kultura wysoka (elitarna, kanoniczna) – kultura niska” oraz postaw wartościujących. W związku z tym, że próba zdefiniowania pojęcia „kultury popularnej” stanowi spore wyzwanie dla antropologów kultury i pozostaje przedmiotem nierozstrzygniętych wciąż debat naukowych²⁸, nie będziemy proponowali teoretycznej syntezy zjawiska, byłoby to bowiem zadanie merytorycznie oraz objętościowo wykraczające poza założenia niniejszego tekstu, powołamy się natomiast na definicję, która jest najbliższa przyjętej przez nas perspektywie badawczej. Zaproponował ją Wojciech Burszta, odwołując się do autora klasycznych już badań z tego zakresu, Johna Fiske, który podkreśla antropologiczny wymiar pojęcia: „Kultura popularna, to nie tyle kultura przedmiotów artystycznych i obrazów, ile zespół czynności kulturowych, dzięki którym sztuka przenika do obyczaju i warunków codziennego życia” (Fiske, 1997, s. 175; cyt. za Bursztą, 2004, s. 46). Dalej Burszta dodaje:

Kultura popularna jest formą praxis, wszelako jednak podobną praxis jest działalność polegająca na próbie jej opisu i interpretacji. Odwołuję się tutaj do rozumienia tego pojęcia jako całości kulturowych działań indywidualnych i grupowych, które tworzą społeczną egzystencję człowieka [...] kultura z przymiotnikiem „popularna” nie jest żadną całością, którą można obiektywnie rozkładać na poszczególne dziedziny. Stanowi ona zbiór wydarzeń i procesów dających się ujmować w trybie dyskursywnym. [...] Kultura popularna nie jest systemem, zbiorem przekonań albo zespołem wartości; nie jest też zwartym „stylem życia”, a co najwyżej elementem takiego stylu (Burszta, 2004, ss. 47–48).

Dzięki przyjęciu takiej perspektywy unikniemy jednoznacznego utożsamiania kultury popularnej z konkretnymi gatunkami, co może okazać się zadaniem karkołomnym, a na pewno problematycznym (zob. Krajewski, 2005, ss. 23–24), pozwoli nam to również nie traktować popkultury tylko i wyłącznie jako produktu przemysłu kulturowego (co nie zawsze jest zgodne z prawdą, a często – krzywdzące, zakłada bowiem jej masowość, dążenie do maksymalizowania zysków i traktowania odbiorców w kategoriach konsumentów), a tym samym unikniemy zrównania pojęć „kultury popularnej” i „kultury masowej”. Spojrzenie na kulturę popularną jako na pewną formę działań kulturowych wpisanych w społeczną egzystencję sprawi, że wszystkie badane w niniejszym tekście praktyki artystyczne, wykorzystujące do swojego przekazu konkretne media, będą widziane jako odbicie gustów i

²⁸ Zob. m.in. (Fiske, 1997); (Burszta, 2004); (Krajewski, 2005).

zainteresowań samych odbiorców kultury, którzy w podejściu cytowanych wyżej antropologów są jednocześnie jej twórcami. Wybraliśmy takie przejawy czynności artystycznych, które są najbliższe codziennych doświadczeń ludzkich i które są dystrybuowane za pośrednictwem najbardziej powszechnych i dostępnych środków komunikacji jak radio, telewizja, prasa oraz Internet (ten ostatni zawierający dzisiaj w sobie trzy pierwsze). Przyjrzymy się strategiom przyjętym przez twórców i twórczynie kultury popularnej zadając sobie pytanie, na ile popkultura powieliła wzorce wypracowane przez tzw. elity, a na ile stworzyła własne? Na ile jest narzucana przez instytucje, media, a na ile jest wytworem oddolnych inicjatyw opartych na konkretnych gustach, obyczajach, przyzwyczajeniach? W jaki sposób (i czy w ogóle) wchodzi w dialog ze społeczno- kulturowym *imaginarium*, w którym legenda o monasterze w Argeș pełni określoną rolę i posiada jedną dominującą interpretację?

Mimo że będziemy rozpatrywać kulturę popularną w kategoriach autonomicznego bytu, nie możemy zapominać, że ona również może być używana jako narzędzie ideologicznej dominacji, co jest najlepiej widoczne na przykładzie okresu rządów Ceașescu²⁹. Dla naszego opracowania istotny jest zwłaszcza okres po roku 1971, czyli po wprowadzeniu przez dyktatora po kilku latach względnej odwilży tzw. „tez lipcowych”, które zapowiadały wzmożoną kontrolę państwa nad kulturą, początek epoki tzw. narodowego komunizmu i izolacjonizmu Rumunii. Co istotne dla kontekstu naszych badań, tezy lipcowe narzuciły „nacjonalistyczną postawę ideologiczną w sztuce i promocji kultury masowej, realizowaną zwłaszcza w formie festiwalowych form ekspresji, takich jak zideologizowany folklor³⁰ czy muzyka lekka” (Preda, 2017, par. 1; tłum. OBN). Artystyczne reprezentacje mitów narodowych zawierających się według kanonicznej *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [Historii literatury rumuńskiej od jej początków do teraźniejszości] George Călinescu w czterech

²⁹ W naszym opracowaniu zdecydowaliśmy się na cezurę roku 1965, tj. moment objęcia władzy przez Ceașescu, ponieważ uważamy, że we wcześniejszym okresie stalinowskim, dominującą formą kultury była kultura masowa, wykorzystywana przez reżim totalitarny do szerzenia ideologii. Dopiero odwilż początku lat sześćdziesiątych otworzyła społeczeństwo rumuńskie na trendy zachodnie, pozwoliła również na oddolne inicjatywy i swobodniejsze krążenie popularnych treści wśród odbiorców. Wszystko to oczywiście w warunkach cenzury i odgórnej polityki kulturalnej, które jednak w pewnym zakresie tolerowały działania artystyczne uznawane w powszechnej opinii za bardziej autonomiczne.

³⁰ Chodzi tutaj głównie o festiwal narodowy *Cântarea României* (Opiewanie Rumunii), który debiutował w 1976 roku (istniał do roku 1989) na podstawie decyzji Rady Kultury i Edukacji Socjalistycznej i miał na celu otwarcie masom pracującym Rumunii drogi do twórczości artystycznej. Na scenie festiwalowej występowali przedstawiciele różnych dziedzin artystycznych (malarze, rzeźbiarze, poeci, twórcy ludowi, muzycy, pisarze, zespoły tańca sportowego itd.), zarówno profesjonalści, jak i amatorzy (miało to podkreślać egalitarny charakter wydarzenia), spośród których wyłaniano najlepszych twórców kraju. Wszystko to zaś miało odzwierciedlać bogactwo i postęp Rumunii rządzonej przez Ceașescu i było sumiennie wyreżyserowanym spektaklem ku czci wodza i reżimu.

fundamentalnych tekstach: *Trajan i Dochia*, *Zburătorul*, *Miorița* i *Monaster w Argeș*, okazały się spójne z linią ideologiczną partii, chętnie zaczęto więc wykorzystywać ich potencjał.

Komunistyczne mass-media, znajdujące się pod całkowitą kontrolą cenzury, proponowały przekaz kulturowo oswojony i zinstytucjonalizowany. Niekiedy przejawy tej „masowości” (rozumianej po prostu jako „upowszechnianie”) były pozytywnym zjawiskiem, jak np. w przypadku słuchowisk teatralnych. I choć trudno taką działalność artystyczną zaliczyć jednoznacznie do kultury popularnej, poświęcimy im jednak nieco uwagi ze względu na rodzaj medium, dzięki któremu zyskiwały dużą popularność i dostępność nawet na prowincji, w odróżnieniu od tradycyjnych przedstawień teatralnych, omówionych w innym miejscu.

Słuchowiska teatralne, które po raz pierwszy pojawiły się w Rumunii międzywojennej, nie straciły na popularności po II wojnie światowej. Dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych miejsce radia zaczęła zajmować coraz prężniej rozwijająca się telewizja. Od samego początku miały pełnić funkcję rozrywkową oraz edukacyjną. Działania te można więc wpisać w instytucjonalne próby wykorzystania mechanizmów kultury masowej do upowszechniania kultury wysokiej i udostępniania odpowiednich treści masowemu odbiorcy. W słuchowiskach brali udział znani i cenieni aktorzy, były przygotowywane profesjonalnie, charakteryzowały się wysokim poziomem wykonania, a repertuar składał się głównie z adaptacji klasycznych dramatów teatralnych. Jeśli chodzi o legendę o Mistrzu Manolem, to zrealizowano słuchowiska trzech najbardziej znanych tekstów dramatycznych: *Mistrz Manol* Luciana Blagi (1967, reż. Dan Nasta), *Mistrz Adriana Maniu* (1973, adaptacja i reż. Constantin Moruzan) i *Mistrz Manole* Octaviana Gogi (1981, adaptacja radiowa – Leonid Efremov, reż. Cristian Munteanu). W 1970 roku Titel Constantinescu dokonał również adaptacji radiowej samej ballady ze zbioru Alecsandriego. Adaptacje dramatów nie wzbudzały kontrowersji, proponowały wierne odwzorowanie treści literackich; oczywiście ze względu na ograniczony czas trwania słuchowiska radiowego, tekst musiał być odpowiednio okrojony, nie odbywało się to jednak ze szkodą dla literackiego oryginału, np. w adaptacji *Mistrza Manolego* Gogi akcja skupia się na relacji dwojga głównych bohaterów, zakochanych w sobie: Any i rzeźbiarza Andreia Galea, zrezygnowano z mniej istotnych dla rozwoju wydarzeń dialogów.

Najważniejszym i cieszącym się największym zasięgiem fenomenem kultury popularnej w czasach reżimu Ceaușescu było bez wątpienia Koło Literackie „Flacăra” [Płomień], istniejące w latach 1973–1985. Powołał je do życia poeta Adrian Păunescu, który po mianowaniu na szefa tygodnika „Flacăra”, zaczął organizować w teatrze „Ion Creangă” serię spektakli z poezją śpiewaną. Można stwierdzić, że była to inicjatywa odwołująca się do

mechanizmów oddolnych³¹, wynikająca z potrzeb młodych artystów i odbiorców ich twórczości, tłumnie przybywających na koncerty. Poza repertuarem sięgającym do klasyków rumuńskiej poezji (zwłaszcza Mihaia Eminescu czy Nicolae Labișa)³², znaczną część repertuarową spektakli stanowiła poezja samego założyciela, tj. Adriana Păunescu. Jednym z jego wierszy, który cieszy(ł) się dużą popularnością, był utwór *Ana lui Manole* [Ana Manolego] z 1980 roku z muzyką i w wykonaniu Mireli Atudorei.

Podmiotem lirycznym wiersza jest Ana z legendy. Skarży się Manolemu oraz pozostałym majstrom, którzy ją wmurowali w ściany monastynu, że wprowadzie się napracowali, ale to ona ponosi najwyższą ofiarę („To ja tutaj umieram / To ja jestem waszą ofiarą, ja zginę” [Păunescu, 1980, s. 158; tłum. OBN]). Gdy oni wyruszają w podróż do raju, ona zostaje na wieki uwięziona w murach cerkwi („A ja zostaję tu na wieki/Uwięziona pomiędzy zimnymi cegłami, w rozpacz” [Păunescu, 1980, s. 158; tłum. OBN]). Dodaje, że jej śmierć jest wynikiem „głupiego zakładu” („Wy nie wiecie, że ja wiem/Że umrę z powodu głupiego zakładu” Păunescu, 1980, s. 159; tłum. OBN) i wyśmiewa pomysł Manolego strugającego drewniane skrzydła. Aranżacja muzyczna Atudorei jest spójna z tekstem, molowe harmonie, rzewny kobiecy wokół i prostota wykonania (akompaniament muzyczny stanowi tu tylko gitara) dodają całości dramatyzmu i autentyczności.

Ujęcie Păunescu nie jest bynajmniej nowatorskie, wpisuje się w dłuższy trend funkcjonowania toposu w poezji – perspektywa Any zaczęła pojawiać już u neomodernistów. Co jednak istotne, nie należy tego wiązać ze zwrotem feministycznym w rumuńskiej literaturze (ten miał miejsce dopiero po roku 1989), a raczej z pewnym przesunięciem interpretacyjnym, na które pozwoliło poetyckie otwarcie lat sześćdziesiątych, ukierunkowane na większą emocjonalność, na niemiłe widziane w okresie socrealizmu pisanie o trudnych doświadczeniach, dylematach moralnych, cierpieniu, absurdałnych wyborach egzystencjalnych. Ponadto, w okresie komunizmu pojawiło się więcej kobiet-auterek, które niejako w naturalny sposób wybierały figurę Any, by opowiedzieć o nieszczęśliwej miłości lub cierpieniu wynikającym z poświęcenia, co było odwołaniem do znanej w rumuńskiej

³¹ Zob. (Bogusławska & Grębecka, 2010). By zobaczyć, jakie tłumy i emocje generowały koncerty „Płomienia” w całej Rumunii, warto obejrzeć materiał filmowy realizowany w latach 1982–1983 na prośbę Komitetu Centralnego Komunistycznego Związku Młodzieży przez reżysera Cornela Diaconu, a finalnie zakazany przez władze, zmontowany w ukryciu przez reżysera w 1985 roku ujrzał światło dzienne dopiero w roku 2008.

³² Na odrębną analizę zasługiwałby ten proceder przejęcia wzorców wypracowanych przez elity i dostosowania ich do wrażliwości masowego odbiorcy; w społeczeństwie rumuńskim do dziś funkcjonuje ślepy kult Eminescu kojarzony z najcenniejszymi, najbardziej wysublimowanymi wartościami narodowymi; „Płomień” najprawdopodobniej przyczynił się do utrwalenia pewnych wzorców kulturowych w rumuńskim społeczeństwie.

przestrzeni kulturowej symboliki mitu „twórczego poświęcenia”, pozwalało na stworzenie czytelnego i wyrazistego przekazu poetyckiego.

Muzyka rockowa

Własną interpretację legendy o Mistrzu Manole postanowili zaproponować członkowie legendarnej rockowej formacji Phoenix³³, założonej w Timiszoarze w roku 1962, a więc w początkach względnej odwilży, która otworzyła na chwilę Rumunię na wpływy zachodnie, w tym na muzykę rockową. Bardzo szybko jednak rock, ze swojej natury subwersywny, przez co podejrzliwie traktowany przez organy cenzury, znalazł się na celowniku rumuńskich służb. Zwłaszcza po roku 1971, kiedy polityka kulturalna obrała nacjonalistyczny kurs i wzmocniła instytucje kontroli. Nicu Covaci, lider i gitarzysta zespołu Phoenix, wyznaje w swojej autobiograficznej książce, że „tezy lipcowe” wpłynęły na jego wybory artystyczne: „«Chce [Ceașescu] folkloru? Będzie miał folklor!». Od tamtej chwili pochłonęło mnie studiowanie autentycznego, tradycyjnego folkloru, muzyki rytualnej, przedchrześcijańskiej, muzyki, która porządkowała kiedyś czas i życie” (Covaci, 1994, s. 219; tłum. OBN). W ten sposób w 1972 roku światło dzienne ujrzała płyta *Cei ce n-au dat nume* [Ci, którzy nadali nam imię], inspirowana rumuńską muzyką tradycyjną oraz narodowymi mitami (jeden z utworów nosił np. tytuł *Negru-Vodă*), a Phoenix stał się prekursorem rumuńskiego etno-rocka. W tym samym czasie członkowie zespołu wpadli na pomysł dużo bardziej ambitny, a mianowicie – stworzyli projekt opery rockowej inspirowanej legendą o Mistrzu Manole. Inicjatywa została jednak zduszona w zarodku, a libretto autorstwa Victora Cârцу zagubiło się wedle oficjalnego komunikatu cenzury Wojewódzkiego Komitetu Kultury i Edukacji Socjalistycznej w Timiszoarze. Najprawdopodobniej służby nie wiedziały, co zrobić z tekstem – z jednej strony wpisywał się on bowiem w linię ideologiczną partii (Victor Cârцу wspominał, że starał się okroić libretto z wszelkich potencjalnych nawiązań religijnych, zob. [Cârцу, 2014, s. 11]), z drugiej – forma „oper rockowej” mogła wzbudzać niepokój. Rock kojarzył się bowiem ze „zgniłym Zachodem”, poza tym taka forma muzyczno-tekstowa mogła stać się pretekstem dla strategii subwersywnych, które wpłynęłyby na treść przekazu, oddziałując tym samym na zachowania potencjalnych (z pewnością licznych). Zespół Phoenix musiał zarzucić projekt operowy, zdecydował się jednak wydać utwór *Mesterul Manole, uvertură* (za tekst służą tutaj pierwsze wersy ballady w wersji Alecsandriego) w 1973 roku na płycie krótkogrającej, wraz z

³³ W celu zapoznania się ze szczegółową analizą omawianej tutaj opery rockowej zob. (Bartosiewicz-Nikolaev, 2023b).

dwoma innymi, starszymi utworami. Dziwnym (i niewyjaśnionym dotąd) trafem, rękopis libretta odnalazł się u Mircei Baniciu (wokalisty) na początku lat dziewięćdziesiątych (Covaci, 1994, s. 237).

Do pomysłu opery rockowej powrócił w 2013 roku Josef Kappl, były basista grupy Phoenix, który stworzył muzykę do libretta Victora Cârцу, angażując w cały projekt orkiestrę symfoniczną Filharmonii Banatu oraz chór „Ion Românul”. Realizacja projektu została wpisana w strategię promującą Timiszoarę jako kandydatkę do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury (co ostatecznie się udało), a premiera symfonicznej opery rockowej miała miejsce 30 listopada 2013 roku w Filharmonii Banatu. Na scenie wystąpiło prawie czterdziestu muzyków, chór „Ion Românul” i Orkiestra Symfoniczna pod batutą Radu Popy, oraz goście specjalni, tj. Mircea Baniciu, Ovidiu Lipan Țândărică (były perkusista Phoenix), mezzosopranistka Mihaela Ișpan (w roli Miruny) i baryton Dan Patacă (w roli Manolego). Co istotne, wydarzenie miało charakter koncertu (z orkiestrą na scenie), a nie klasycznego przedstawienia operowego, nie było więc dokładnym odwzorowaniem projektu z lat siedemdziesiątych. Na scenie nie było aktorów i tancerzy, scenografii czy gry świateł – tak więc didaskalia z libretta nie zostały wykorzystane jako wskazówki sceniczne, tworząc tym samym dodatkową przestrzeń działań wyobrażonych, nigdy niezrealizowanych, ale współtworzących atmosferę tekstu.

Libretto Cârцу było inspirowane tekstem ballady w kanonicznej / literackiej wersji Alecsandrieo oraz nieco mniej znanej wersji Gheorghe Dem Teodorescu z 1883, która, pozyskana ponoć od pieśniarza z okolic Braiły, ma być bliższa ludowej wersji legendy. Pojawiają się w nim również odniesienia do klasycznego dramatu Błagi: bohaterka Miruna (nawiązanie do „niosącej pokój” Miry), postać Trzech Zjaw (Trei Stihii), czyli sił pozaziemskich, które namawiają Manolego do złożenia ofiary (u Błagi taką postacią jest Bogumił). Najważniejszą różnicą, która pojawia się u Cârцу w stosunku do tekstu oryginalnego, jest brak sceny finałowej, nie ma tutaj konfliktu wojewody Negru-Vodă z majstrami ani lotu Manolego z dachu świątyni. Śmierć mistrza jest tu jednak zasugerowana w końcowych partiach libretta. Tekst został wydany w formacie dwujęzycznym, rumuńsko-niemieckim, w niemieckim wydawnictwie WaRo-Verlag z Heidelbergu.

Ogólny przekaz tekstu nie różni się od tradycyjnych interpretacji legendy – tutaj również podkreślony jest tragiczny wymiar aktu tworzenia, który wymaga poświęcenia, a centralnym tematem libretta pozostają wewnętrzne dylematy Manolego. Mężczyzna postrzegany jest jako istota twórcza, zaś rola kobiety polega na okazywaniu wsparcia i poświęcaniu się. Również warstwa muzyczna czerpie z przewidywalnych inspiracji – liczne muzyczne nawiązania do folkloru przypominają o ludowym rodowodzie ballady, a fragmenty rockowe przywodzą na

myśl harmonie obecne w metalu symfonicznym – gatunku muzycznym, dla którego ważny jest tekst, opowieść, a który – tak samo jak opera rockowa – wpisuje się w tradycję albumów konceptualnych. Największa rewitalizacyjna siła projektu tkwi w stworzonej przez niego przestrzeni intermedialnej, w której oddziałują na siebie literatura, muzyka klasyczna i rockowa, śpiew operowy i wokół rockowy. Wszystko to złożyło się w spójną całość. Koncert spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności zgromadzonej w Filharmonii Banatu (Varga, 2014, para. 2). Od chwili premiery, koncert zagrano jeszcze trzykrotnie – ponownie w Timiszoarze, w 2018 roku, w ramach obchodów Wielkiego Zjednoczenia Rumunii (wystawienie opery wpisywało się w ideologiczne ramy wydarzenia), podczas festiwalu TAMTAM w Braszowie w roku 2022, oraz w Filharmonii Ploiești w czerwcu 2023 roku.

Innym zespołem rockowym, który zainteresował się legendą o Monasterze w Argeș, jest grupa Ceelalte Cuvinte [Pozostałe słowa], założona w 1981 roku w Timiszoarze. Na ich pierwszej płycie z 1987 roku widnieje utwór *Fântâna suspinelor* [Fontanna szlochów]. Utwór gatunkowo można zakwalifikować do rocka progresywnego – jest bardzo długi (trwa prawie dziesięć minut), stylistycznie zróżnicowany, ze zmieniającymi się schematami rytmicznymi i harmonicznymi, instrumentom elektrycznym towarzyszą akustyczne fujarki. Te ostatnie wprowadzają do utworu „ludowy” klimat, korespondując tym samym z muzycznymi rozwiązaniami zaproponowanymi przez grupę Phoenix. Rock progresywny często sięga po złożone teksty, najczęściej o tematyce filozoficznej, religijnej, mistycznej, i tak dzieje się również w tym przypadku; tytułowa fontanna, to źródło, które wytrysnęło w miejscu upadku Manolego. Tekst opowiada o „źródle, które nosi w sobie ciężkie doświadczenie, które zawiera słoń (w domyśle – od łez), ciepłą i złą wodę”. Utwór zaczyna się od melorecytacji, która ma nas wprowadzić w klimat złowroziej, niepokojącej opowieści o miejscu, w którym bije źródło wody przypominające tragiczną historię sprzed wieków, natomiast kolejny fragment wokalny jest już wykonywany w innej poetyce, lirycznie i rzewnie, wokół męski jest bardzo wysoki, czasem ociera się wręcz o falset. W tekście jest już wprost mowa o „murze, który pojawił się w świetle dziennym” i o „płacz i szlochu, które wciąż dochodzą z monastynu, którego pragnął Manole, a koło wzniesionego przezeń muru bije fontanna szlochów”, „przepełniona łzami” (tłum. OBN).

Muzycy formacji Ceelalte Cuvinte sugerują jedynie inspirację balladą, nigdzie bowiem nie pada imię Manolego ani Any, ani nazwa Curtea de Argeș; centralną metaforą pozostaje tu metafora źródła, przedstawionego jako materialne świadectwo poświęcenia i związanego z nim cierpienia. Jest to przede wszystkim utwór udany z muzycznego punktu widzenia,

rozbudowany instrumentalnie, zaskakujący, trzymający w napięciu, czerpiący z najlepszych rockowych wzorców.

Po roku 1990 muzyka pozostaje bez wątpienia popkulturowym medium, które najchętniej sięga po topos замуrowanej. I to nie tylko muzyka ludowa³⁴, która stanowi tło dla wciąż bardzo często spotykanego sposobu prezentacji ballady (pieśniarz / pieśniarka w stroju ludowym melorecytuje tekst ballady przy akompaniamencie tradycyjnych instrumentów, najczęściej cymbałów – jeden z elementów muzyki tradycyjnej), ale również muzyka rockowa, alternatywna, popowa, tzw. *muzică lăutărească* czy nawet muzyka *manele* (rumuński odpowiednik kulturowy bułgarskiej *czalgi* czy polskiego *disco-polo*). Najpewniej sama forma ballady i jej wyeksponowane cechy prozodyczne predestynują ją do wykorzystania w muzyce, podobnie jak jej gatunkowa zbieżność z tragedią ma wyjaśniać, dlaczego bywała inspiracją dla dramatów literackich i wystawień scenicznych (Bădescu, 1986, s. 103). Forma tego utworu literackiego wydaje się symbiotycznie związana z muzyką.

Połączenie słowa z muzyką sprawia, że każdy z utworów oddziałuje na odbiorcę w sposób zarówno afektywny, jak i retoryczny. Medium dominującym jest w tym wypadku muzyka, która adaptuje tekst literacki przy pomocy właściwych sobie narzędzi. W pierwszym albumie grupy Supermarket, pod znamienym tytułem *Oferta specială* [Oferta specjalna], który miał premierę w roku 2000, pojawił się utwór *Mănăstirea Argeşului*. Tak jak łatwo wyjaśnić źródło nazwy zespołu (ironiczne nawiązanie do wolnego rynku i rozwijającej się w Rumunii gospodarki kapitalistycznej), tak trudno o przekonujące wyjaśnienie inspiracji balladą – może miał to być przewrotny chwyt marketingowy? Nawiązanie do legendarnego tekstu w zaskakującej formie muzycznej? Pojedyncze wersy ballady są tu bowiem wyśpiewane (a w jednym miejscu nawet rapowane) na tle żywiołowej, radosnej muzyki funkowej, bez żadnych odniesień do rumuńskiej muzyki tradycyjnej. Być może jednak jest to rodzaj nawiązania do rockowego utworu kultowej grupy Phoenix z 1973 roku.

Muzyka alternatywna/jazzowa

³⁴ Można ją uznać za część kultury popularnej, jak pisze Simona Ştefănescu, badająca przejawy „kultury tradycyjnej” w Rumunii okresu komunizmu: „W niniejszej pracy używamy terminu ‘kultura tradycyjna’ jako ekwiwalentu angielskiego terminu ‘folk culture’ W brytyjskich studiach kulturowych, które stanowią ramę dla naszych badań, ‘folk culture’ odnosi się do odrębnej i ważnej części konceptu „kultury popularnej” (popular culture – ang.), podkreślona jest tutaj ciągłość pomiędzy ‘kulturą tradycyjną’ (folk culture) a kulturą popularną. Pojęcie ‘kultury popularnej’ w szerszym rozumieniu stosowanym w studiach kulturowych oznacza nie ‘to, co znajduje się’ poza zasięgiem ‘kultury elit’, ale to, co jest produkowane przez i dla ludzi, włączając w to produkty, artefakty i praktyki kultury tradycyjnej, stanowiące uznane formy ludzkiej ekspresji. Z takiego punktu widzenia, kultura tradycyjna jest częścią ‘kultury popularnej’” (Ştefănescu, 2010, ss. 235–236).

Projekt muzyczny *Ana & Rozafa* (kuratorka projektu – Diana Gheorghiu) jest inicjatywą, w ramach której odbywają się koncerty organizowane przez Związek Twórczości Interpretacyjnej Muzyków w Rumunii (Uniunea de Creație Interpretativă a Muzicienilor din România) oraz Administrację Narodowego Funduszu Kultury (Administrația Fondului Cultural Național), a ich partnerami są - Stowarzyszenie „Rrok JAKAJ” z Albanii, Muzeum Miejskie z Curtea de Argeș, Narodowy Kompleks Muzealny „Curtea Domnească” z Târgoviște, Stowarzyszenie „Mioritics”. W ramach projektu odbyło się sześć festiwalowych koncertów w Rumunii (lipiec-sierpień 2022) oraz dwa koncerty w Albanii (wrzesień 2022).

Pomysł na projekt powstał w 2021 roku, podczas wizyty rumuńskich organizatorów życia muzycznego na Zamku w Szkodrze, gdzie poznali legendę o Rozafie, która kojarzy się z wariantem rumuńskim (jego tytuł, w przeciwieństwie do wersji albańskiej, kładzie akcent na mężczyznę albo na akt wzniesienia cerkwi). Dlatego też UCIMR uznało, że realizacja takiego projektu może być inspirującym zadaniem, poszerzającym świadomość odbiorców na temat treści ballady. Istotnym aspektem dla jego wykonawców było zwrócenie uwagi na postacie kobiet i ich miejsce w narracji o wmurowaniu.

Warto w tym miejscu dodać, że dla wszystkich członków i członkiń tego muzycznego projektu legenda zawierająca topos ofiary zakładzinowej była pretekstem do sięgnięcia do muzyki tradycyjnej Rumunii i krajów bałkańskich – interpretowanej w nowatorski sposób, jednak z zachowaniem ram narzuconych przez tekst kojarzony z kulturą ludową. Nikt z nich nie sięgnął też po sam tekst ballady, choć wydawałoby się, że właśnie taka strategia artystyczna otworzyłaby najciekawszą, inspirującą przestrzeń na polemikę, na nowe odczytania, na dialog między wariantem rumuńskim i albańskim, na różnice i podobieństwa między obiema legendami.

Innym ciekawym projektem muzycznym jest dwujęzyczny, rumuńsko-angielski, album koncepcyjny *The Immured Woman* [Wmurowana kobieta] z 2018 roku, autorstwa Franceski Jandasek, opracowany we współpracy z Danem Istrate i Jessiką Soza. Na czterdziestominutową płytę składa się osiem utworów, które powinny być słuchane w zaproponowanej przez twórczynię kolejności, tylko tak bowiem prezentują spójną całość. Jak wskazuje tytuł, akcent został przeniesiony z postaci Manolego na postać zamurowanej Any. Centralną kompozycją jest utwór *The Legend of the Immured Woman* [Legenda o wmurowanej kobiecie], którego tytuł dokonuje przesunięcia znaczeniowego i pokazuje, jak prosta w gruncie rzeczy zmiana jest w stanie wpłynąć na jego percepcję. Utwór trwa aż 11 minut – męski głos opowiada po angielsku, własnymi słowami, legendę, a opowieści towarzyszy adekwatne tło muzyczne. Na koniec narrator zadaje pytanie: „W jaki sposób powinniśmy zapamiętać tę legendę? Czy powinniśmy

zapamiętać twórcę monastynu, czy kobietę, której życie zostało poświęcone? Legendę o Mistrzu Manolem i monastyrze w Argeș, czy legendę o zamurowanej kobiecie?” (tłum. OBN). Tak postawione pytania każą zastanowić się nad sposobami funkcjonowania pamięci zbiorowej, nad tym, jak narracja dominująca może narzucić całym pokoleniom konkretne odczytanie historii – najczęściej takie, które wyklucza słabszych, będących w mniejszości, pozbawionych prawa głosu w patriarchalnym układzie społecznym.

Kolejny utwór, *Shadow* [Cień], w którym recytowany jest jako lejtmotyw wiersz autorstwa Jandasek (Jandasek, 2018), także odwołuje się do tradycji obecnej w rumuńskiej pamięci kulturowej. Opowieść o wmurowaniu cienia człowieka w budowlę w celu zapewnienia jej trwałości zainspirowała artystkę do refleksji nad własnymi możliwościami i lękami, które nazywa swoimi „cieniami” i którym musi stawiać czoło, bo – tak jak cienie z ludowych wierzeń służą podtrzymaniu budowli, tak jej cienie służą podtrzymaniu architektury ciała i ducha, składają się na trwałość jej egzystencji. Próbuje więc je nazwać, ustalić ich pochodzenie, zastanawia się, czy sama też je tworzy i czy to one będą tym, co po niej pozostanie, czy zapewnią jej swego rodzaju nieśmiertelność.

Francesca Jandasek, pochodząca z Czech interdyscyplinarna artystka tworząca głównie w USA, ale współpracująca z twórcami z całego świata (zafascynowana zwłaszcza kulturą Europy Wschodniej), dokonała bardzo nowoczesnej i przejmującej reinterpretacji toposu ofiary zakładzinowej. Choć wybrała wariant rumuński i legendę o monastyrze w Argeș, to sama koncepcja albumu może stanowić uniwersalną ilustrację toposu wmurowanej kobiety, jest bowiem zorientowana na ukazanie kobiecego cierpienia, lęku i absurdałności rytuału. Wykazuje przy tym znajomość mechanizmów wpływających na tworzenie się wspólnej przestrzeni kulturowej, wielokrotnie przywołując problem pamięci i utrwalonego w niej przekazu kulturowego.

Rozważania Jandasek mogą być inspirujące, zdają się bowiem odkrywać niewykorzystany dotąd potencjał rumuńskiego „mitu kreacyjnego” – ten dotyczący kondycji kobiety, kobiety-twórczyni, kobiety-artystki i jej dylematów twórczych. Dotychczasowe interpretacje koncentrowały się na Manole-twórcy, tutaj akt poświęcenia się Any zyskuje moc kreacyjną (kobieta zdaje się odzyskiwać sprawczość). Czy kobieta może osiągnąć nieśmiertelność jedynie przez prokreację, czy również przez swoją twórczość artystyczną? Czy można zrównać te dwie płaszczyzny, czy można je wartościować? U Jandasek znika pojęcie „cierpienia” i „poświęcenia” dla tworzonego dzieła, a zostaje zaakcentowana witalność tego, co stwarzane. Pobrmiewają tu echa horacjańskiego „non omnis moriar”, wewnętrznego imperatywu pozostawienia czegoś po sobie w świecie doczesnym.

Przypadek Jandasek jest interesujący również ze względu na fakt, że pozostaje ona w gronie prezentowanych tutaj działań artystycznych jedyną twórczynią z zagranicy, a więc niewikłaną w struktury symboliczne rumuńskiej kultury, co pozwala przyjąć jej świeżą, oryginalną perspektywę.

Muzyka pop

Pozostałe utwory muzyczne, do których udało nam się dotrzeć, nie tworzą już spójnych projektów muzycznych, są to pojedyncze piosenki wykorzystujące motywy obecne w legendzie. Jak nietrudno się domyślić, w muzyce popowej oraz w *manele* często pojawia się motyw nieszczęśliwej miłości i związanego z nią cierpienia, te utwory muzyczne z założenia budują bowiem swój przekaz na jak najprostszych skojarzeniach. W utworze *Ana și Manole* [Ana i Manole] z 2016 roku, popularna wykonawczyni muzyki dance i pop, Caitlyn, śpiewa o swojej „zniewolonej miłości”, porównując siebie do Any, a swojego ukochanego do Manolego, który „zamurował lata, dni i godziny”, oraz miłość swojej ukochanej, czyniąc z niej zranioną „więźniarkę miłości”. W komentarzach pod teledyskiem na platformie YouTube (wideo ma prawie 3 miliony wyświetleń) pojawia się dużo słów uznania, również dla głębi użytej metafory (jasnej dla wszystkich odbiorców), sporo jest też jednak głosów zarzucających tekstowi brak logiki i poprawności gramatycznej.

Wykonawca muzyki *manele*, Cocos de la Călărași [Kogut z Călărași], w utworze z 2022 roku *Męștera Manole* [Mistrzyni Manole], dokonuje znaczącego przesunięcia interpretacyjnego – miejsce Manolego zajmuje kobieta – Mistrzyni Manole (zmianie ulega tylko pierwszy rzeczownik, nazwa własna pozostaje ta sama). Zabieg ten nie ma jednak na celu, jak można by oczekiwać, upodmiotowienia kobiety, a jest jedynie pretekstem do oskarżenia jej o niszczenie związku, kłamstwa i materializm („Ja buduję, a ty burzysz / To, co kochałem przez tyle lat / Zburzyłaś dla pieniędzy”; tłum. OBN).

Krytycy muzyki *manele*, która wzbudza wiele kontrowersji w społeczeństwie rumuńskim, zarzucają jej wykonawcom m.in. mizoginizm i przedmiotowe przedstawianie kobiet (zarówno w tekstach, jak i w teledyskach). Powyższy tekst nie jest wyjątkiem i wpisuje się w powszechny dla tego gatunku trend, by śpiewać o niewiernych i wyrachowanych kobietach, o zdradach i cierpiących z tego powodu mężczyznach. Autor utworu posłużył się metaforą z ballady o Mistrzu Manolem tylko po to, by podkreślić destrukcyjny wpływ kobiety na związek – i nie ma tu znaczenia, że to nie Manole burzył mury cerkwi, i że jest on symbolem najwyższego poświęcenia w imię trwałości dzieła. Kiedy Manole staje się kobietą, nabywa cech

kojarzonych z figurą *femme fatale*. Dochodzi tu więc do uproszczenia przekazu legendy, kontaminacji pojawiających się w niej wątków, uwypuklenia opozycji: budowanie – burzenie i zastosowania mizoginistycznego klucza interpretacyjnego.

Muzyka „lăutărească”

Kolejne zaskakujące wykorzystanie motywu z legendy proponuje zespół Taraf de Haidouks, w utworze *Mesteru Manole* z płyty *Dumbala dumba* z 1998 roku. Zespół ten wykonuje tzw. muzica lăutărească³⁵, pochodzi z miejscowości Clejani na południu Rumunii i został odkryty dla szerszej (zwłaszcza zachodniej) publiczności przez szwajcarskiego muzykologa Lurenta Auberta, a następnie przez muzyków belgijskich Stephane’a Karo i Michela Wintera. Utwór *Meșteru Manole* śpiewany jest przez romską pieśniarkę Viorikę, występującą gościnnie na płycie i jest niezwykle przejmujący w warstwie muzycznej, zwłaszcza ze względu na wokale. Rozpoznawalna jest tu maniera romskiego, rzewnego śpiewu, niekiedy wręcz zawodzącego, sugerującego smutny, trudny temat utworu. Nie inaczej jest w tym przypadku – podmiot mówiący, to zamuroywana kobieta, matka syna o imieniu Ivanică, który płacze krwawymi łzami na myśl o losie matki, śpiewająca o Manolem i murarzach z Poienari (miejscowość niedaleko Curtea de Argeș), którzy zamurowują w fundamentach wszystko, co żywe. Kobieta pozostaje jednak w tym utworze sprawcza, ponieważ na koniec prosi Boga, którego nazywa swoim bratem, by zabrał murarzom drabinę i zmusił ich tym samym do śmiertelnego skoku z dachu cerkwi. Kłątwa rzucana przez wmurowaną występuje w lokalnych wariantach ballady z okolic Drăgășani-Argeș i Gura Teghii (Taloș, 1973, s. 243), nie jest jednak znana przeciętnemu rumuńskiemu odbiorcy.

Satyra i skecze kabaretowe

Legenda o Mistrzu Manole ma również duży potencjał satyryczny. Był on już wykorzystywany w latach dziewięćdziesiątych, m.in. przez kabaret Divertis, który w roku 1998 zaprezentował skecz pt. *Legenda Meșterului Manole* [Legenda Mistrza Manole]. Nie jest to w żadnym stopniu

³⁵ Lautarzy (rum. lăutari) – niegdyś nazywano tak wędrownych muzyków ludowych, dziś pojęciem tym określa się zawodowych muzyków grających na żywo na imprezach (weselach, chrzcinach, pogrzebach) oraz w restauracjach; muzyka lauteriaska (rum. muzică lăutărească) jest grana zwykle przez wykonawców pochodzenia romskiego. Tradycyjnie wykorzystywane instrumenty, to m.in. skrzypce, akordeon, cymbały, klarnet; obecnie muzycy sięgają również po syntezator. Ważnym elementem koncertów są tzw. dedykacje – mężczyźni obdarowują instrumentalistów jakąś kwotą, zamawiając w ten sposób konkretny utwór z dedykacją dla konkretnej osoby (ukochanej, kogoś z rodziny, itp.).

adaptacja czy reinterpretacja samej ballady, a raczej wykorzystanie jej elementów w celu wywołania efektu komicznego. Skecz jest satyrą na politykę i społeczeństwo rumuńskie lat dziewięćdziesiątych, pojawiają się w nim nazwiska polityków i przedsiębiorców, którzy dorobili się majątku w warunkach „dzikiego kapitalizmu”, wyśmiewana jest korupcja, nieudolność rządzących, brak efektywnych reform politycznych, upadek przemysłu, handlu i rolnictwa, bezrobocie i bieda, a do tego reklamy, pożyczki i kredyty stwarzające iluzję lepszego życia. W skeczu Manole „zamurowuje bank za bankiem”, żeby zdobyć pieniądze na nowe place budowy, o co w latach dziewięćdziesiątych nietrudno, bowiem rynek budowlany jest nieuregulowany, króluje samowolka budowlana i korupcja. Zrozumienie wszystkich żartów i ironicznych nawiązań wymaga dokładnej znajomości ówczesnego kontekstu polityczno-społecznego.

W podobny sposób postać Mistrza Manolego wykorzystywana jest we współczesnej prasie satyrycznej; często przywoływana jest w sytuacjach, gdy mowa o jakiejś nieukończonych, sprawiającej problemy lub sypiącej się budowie (co w warunkach rumuńskiej infrastruktury nie jest rzadkim zjawiskiem)³⁶, czy konstrukcyjnych niedociągnięciach. Z drugiej strony, symbol Mistrza Manolego bywa również używany w branży budowlanej (tutaj funkcjonuje jako synonim dobrego majstra i trwałości wykonania) – wiele firm o takim profilu ma w swojej nazwie imię legendarnego mistrza.

Niekiedy legenda staje się pretekstem dla internetowych kawałów („Ana: Jak dziś wyglądam, kochanie? /Manole: Z takim wyglądem sukces murowany!” [Smarandache, 2015, s. 116; tłum. OBN]) czy rysunków humorystycznych:



Il. 18. [Mistrzu Manole, Ana napisała ci coś na wallu/ścianie!].
Autor: Ovidiu Nedelcu, źródło: timesnewroman.ro

³⁶ Zob. np. (TNR, 2023)

Komizm rysunkowej sytuacji jest wynikiem prostego zabiegu – na portalu społecznościowym Facebook każdy z użytkowników ma swój „wall” (pol. ściana), na którym publikuje różne treści; portal umożliwia również publikowanie treści na ścianach innych użytkowników - w tym kontekście „ściana” kojarzy się jednoznacznie z legendą i Aną zamurowaną w ścianach monastynu (il. 18). Zestawienie tych dwóch, pozornie jednakowych, a jednak nieprzystających do siebie pojęć, dezintegracja znaczącego i znaczonego, wywołują efekt komiczny. Jest on dodatkowo wzmocniony przez wywołujące zgrzyt połączenie tradycji z nowoczesnością (laptop i świat wirtualny vs. materialna ściana cerkwi). Z genologicznego punktu widzenia cytowana ilustracja może nas natomiast odesłać do sztuki murali, która często jest nośnikiem treści społecznych bądź upamiętniających konkretne wydarzenia czy osoby. Taka interpretacja zachęca do zastanowienia się nad treścią wpisu Any i upolitycznia z pozoru niewinny rysunek.

Ballada posłużyła również popularnemu komikowi Sorinowi Tănase jako pretekst do sparodiowania akcentu węgierskiego w języku rumuńskim. Artysta pochodzi z Baia Mare i jest użytkownikiem języka węgierskiego, więc ten rodzaj stylizacji brzmi w jego ustach wiarygodnie. Parodia nie polega jedynie na przeczytaniu ballady z odpowiednim akcentem – Tănase opowiada legendę własnymi słowami, mówi po rumuńsku, ale używa regionalizmów pochodzących z węgierskiego, by jak najlepiej oddać sposób mówienia kojarzony w Rumunii z Węgrami czy z dialektami z rumuńsko-węgierskich regionów; używa również fragmentów muzycznych kojarzonych z regionem. Wykorzystuje więc klasyczny humor oparty na komizmie językowym oraz na grze ze stereotypami kulturowymi. Jednocześnie w monologu zawarty jest pewien element zaskoczenia, bo nie wiemy, w jaki sposób tekst zostanie zmodyfikowany, a odwoływanie się do pewnych utrwalonych stereotypów językowych i wyobrażeń kulturowych wywołuje śmiech. Należy podkreślić, że parodia ta nie jest skierowana przeciwko Węgrom, wpisuje się raczej w popularne i często wykorzystywane w rumuńskich mediach strategie humorystyczne polegające na uwypuklaniu (auto)stereotypów kojarzonych z poszczególnymi regionami Transylwanii, Mołdawii i Wołoszczyzny.

Fakt, że ballada o Mistrzu Manolem jest wykorzystywana w skeczach kabaretowych, prasie i rysunkach satyrycznych dowodzi, że legenda jest powszechnie znana, czyli spełnia istotny warunek wywołania efektu komicznego. Autorzy prac odwołują się do wspólnego kodu kulturowego, wykształconego przez lata edukacji i narzuconego instytucjonalnie kanonu. Tekst oryginalny nie jest tu traktowany w kategoriach mitu narodowego czy depozytariusza tradycyjnych wartości narodowych, lecz jako źródło postaci symbolizujących jednoznaczne postawy i dobrze zachowanych w kulturowym imaginariu, co umożliwia ich wykorzystanie

bez zbędnego komentarza w celu wyśmiania jakiegoś zjawiska, zwrócenia uwagi na pewne jego aspekty czy, po prostu, w celu zbudowania żartu sytuacyjnego.

Gry planszowe

Ostatnim przykładem możliwości wykorzystania legendy o Mistrzu Manole przez kulturę popularną, który chcielibyśmy przywołać w niniejszym tekście, jest gra planszowa dla dzieci firmy D-TOYS³⁷. Jak pisze producent, jednym z powodów, dla których warto kupić dzieciom tę grę, jest „możliwość opowiedzenia dziecku legendy o Mistrzu Manolem i porozmawiania zgodnie z jego możliwościami poznawczymi o takich wartościach jak miłość, rodzina, poświęcenie i doskonałość” (tłum. OBN). Celem gry jest uwolnienie Any z cerkiewnego muru – każdy gracz dostaje specjalny młoteczek i wciela się w rolę Manolego, który – inaczej niż w balladzie – pragnie uratować swoją żonę. Dzięki temu możemy „nadać szczęśliwe zakończenie tej smutnej historii” (tłum. OBN).

Ta, trzeba przyznać, dość kontrowersyjna rozrywka dla najmłodszych zdaje się nie tylko wspierać funkcjonujące w kulturze szkodliwe stereotypy (kobieta – ofiara, mężczyzna – wybawca / kobieta – bierna, bezsilna, mężczyzna – sprawczy, dzielny), ale także utrwała niebezpieczne schematy myślowe, sugerujące z jednej strony, że prawdziwa miłość wymaga największych poświęceń, a z drugiej, że wyjątkowe dzieło wymaga najwyższej ofiary, jest to zatem akt generujący cierpienie. Naszej uwadze nie powinien też umknąć fakt, że sam opis gry skierowany jest raczej do chłopców, jest to więc zabawka promująca mało elastyczne przypisywanie dzieci do odgrywania konkretnych ról społecznych.

*

Po roku 1990, kiedy to paradygmat postmodernistyczny na dobre zagościł w kulturze rumuńskiej, narzucając jej zdecentralizowany, sfragmentaryzowany i niekoherentny obraz świata, uwidoczniło się coraz większe zróżnicowanie w sposobach wykorzystania legendy, wielość środków przekazu i zmiana rejestrów jej funkcjonowania. W czasach komunizmu nie było miejsca na humor, żarty, parodię – media przekazywały spójną, podniosłą interpretację ballady jako „skarbu kultury narodowej”, opowieści o poświęceniu dla tworzonego dzieła, poświęceniu dla miłości, o swoistym „usposobieniu filozoficznym” Rumunów. Dodatkowo,

³⁷ Zob. <https://business.roovi.com/romanian-game-the-manole-master/p/> i <https://www.roovi.ro/joc-romanesc-mesterul-manole/p/>

wszystkie media poddane były cenzurze, więc trudno w tym wypadku mówić o autonomii podmiotów artystycznych.

Porewolucyjne rozprężenie pozwoliło na zmianę podejścia do mitów i tekstów kanonicznych – stopniowo możliwa staje się swobodna gra tradycją, mieszanie stylów i strategii artystycznych. Doszło też do medialnego rozproszenia toposu – i nie chodzi tylko o jego wykorzystanie w przytoczonych wcześniej, różniących się od siebie, działaniach artystycznych, ale także o dziesiątki inicjatyw oddolnych, na które pozwala współczesna technologia; na platformie YouTube można znaleźć dziesiątki filmików wykorzystujących legendę (animowane kolaże, zdjęcia czy nagrania wideo z wizyty w monastyrze Curtea de Argeș), opowieści o historii świątyni, nagrania przedstawień szkolnych czy występów zespołów folklorystycznych rekonstruujących treść ballady.

Analizując przejawy obecności ballady o Mistrzu Manolem we współczesnej rumuńskiej popkulturze można odnieść wrażenie, że w większości przypadków jej przekaz został strywalizowany, sprowadzony do niekiedy strasznej, a niekiedy śmiesznej i absurdalnej „opowieści o замуrowaniu”. Częstym zjawiskiem jest też instrumentalne używanie tekstu uznawanego za „esencję duszy rumuńskiej”, bez krytycznego komentarza, który próbowałby wyjaśnić, w jaki sposób doszło do transformacji wytworu kultury ludowej w mit narodowy. Najpoważniej do tematu zdają się podchodzić gatunki muzyczne, które uznawane są za trudniejsze w odbiorze i bardziej ambitne z formalnego punktu widzenia (jak przytoczona w tekście rockowa opera symfoniczna, muzyka jazzowa czy alternatywna), tak jakby uznawana za bardziej skomplikowaną forma muzyczna wymagała bardziej wysublimowanych treści.

W rzeczywistości kapitalistycznej dostrzeżono również potencjał komercyjny symboliki obecnej w tekście – marki „Mistrz Manole” nie trzeba budować od podstaw, można wykorzystać za darmo jej symboliczny kapitał, co może ułatwić start biznesu i może przekładać się na lepszą sprzedaż produktu.

Topos jako element kanonu: ballada w podręcznikach szkolnych (1863–1948)³⁸

Ballada o Mistrzu Manolem jest obecna w rumuńskich programach nauczania od samego początku, za który uznajemy (za Aliną Pamfil i Ioană Tămăian) rok 1864, tj. rok, w którym pojawiły się pierwsze programy szkolne zapisane wyłącznie w alfabecie łacińskim (Pamfil & Tămăian, 2005, s. 12).

³⁸ Zob. również (Bartosiewicz-Nikolaev, 2024b).

Tekst pt. *Negru Vodă si Mannoale seaŭ Mînaestirea Argeşului (băladă)* [Negru Vodă i Manole albo Monastyr w Argeş (ballada)] w wariacie Alecsandriego widnieje już w pierwszej antologii tekstów rumuńskich (*Lepturariŭ rumînesc*, tom II, 1863) opracowanej przez Arona Pumnulę i wydanej w Wiedniu w latach 1863–1865 w tzw. alfabecie przejściowym (*alfabet de tranziție*). Część tekstów pomieszczonych w zbiorze jest jeszcze w cyrylicy, część zapisana jest już alfabetem łacińskim. Antologia Pumnulę stała się podstawą do tworzenia programów szkolnych oraz podręczników używanych później w najważniejszych ośrodkach szkolnych przełomu XIX i XX wieku, zarówno w Zjednoczonych Księstwach Rumunii (późniejszym Królestwie Rumunii), jak i w Transylwanii należącej wówczas do Monarchii Austro-Węgierskiej (m.in. w gimnazjum greko-katolickim w Blaju, centralnym ośrodku siedmiogrodzkim kształtującym tożsamość rumuńską, a także w gimnazjum greko-katolickim w Beiuş, w kolegium św. Sawy w Bukareszcie, centralnej szkole dla dziewcząt w Bukareszcie czy gimnazjum greko-katolickim w Braszowie) i stanowiła pierwszą próbę ustalenia swoistego kanonu literatury rumuńskiej.

Vasile Alecsandri i jego opracowania twórczości ludowej stanowią znaczącą część tekstów publikowanych w pierwszych podręcznikach, w tzw. *cărți de citire* [czytankach]³⁹. Świadczy to o wysokiej pozycji autora w tworzącym się kanonie literackim. Najczęściej przedrukowywanymi tekstami Alecsandriego są te, które mogą kształtować postawy patriotyczne oraz tożsamość narodową uczniów, są to więc utwory zawierające idylliczne opisy przyrody rumuńskiej, a także odwołania do bohaterskich czynów mołdawskich i wołoskich gospodarów (m.in. Stefana Walecznego, Constantina Brâncoveanu, Michała Walecznego), hajduków (Bujor, Corbea, Pinte) i postaci baśniowych (Zmeii, Zînele, Făt-frumos). Istotna jest również biografia samego Alecsandriego oraz jego patriotyczna postawa podczas Wiosny Ludów 1848 roku. Ballada o Monasterze w Argeş, jeśli już pojawia się w czytankach, to jest najczęściej przywoływana właśnie w kontekście historycznym (zob. Adamescu, 1899, s. 91). Według programu szkolnego ułożonego w roku 1895 przez Virgilă Onițiu, autora powszechnie używanych podręczników do nauki języka i literatury na przełomie wieków (zob. Ghibu, 1913), ballada widnieje w programie utworów do recytacji dla klasy II gimnazjum, pojawia się jako lektura również w klasie IV i VIII (w tej ostatniej jako zadanie pisemne pojawia się polecenie opracowania motywu ofiary zakładzinowej w trzech rumuńskich balladach ludowych:

³⁹ Oprócz *cărți de citire* w wieku XIX uczniowie mają również do dyspozycji na wcześniejszych etapach edukacji tzw. *bucvare* i *abecedare* (elementarze), które służą głównie nauce czytania.

Monasterze w Arges, Mistrzu Manolem i Zidirea podului dela Narta [Budowie mostu w Narcie] (wariant arumuński)⁴⁰.

Rozwój rumuńskiej literatury dydaktycznej w XIX wieku jest nierozzerwalnie związany z kontekstem historyczno-politycznym epoki – bazę do nauki pisania i czytania stanowiły teksty religijne, zaś następnym krokiem była analiza tekstów literackich, których treść miała kształtować postawy patriotyczne i moralne uczniów. W takich warunkach ballada o Monasterze w Argeş musiała być odczytywana z perspektywy historycznej jako dowód ciągłości i wielkości Księstwa Wołoskiego, oraz z perspektywy duchowej i estetycznej jako dowód na „specyfikę” oraz wyjątkowość ducha rumuńskiego, zdolnego do poświęceń w imię wyższych ideałów.

Takie podejście do nauczania literatury było kontynuowane również w okresie międzywojennym, na co wskazuje analiza głównych podręczników używanych wówczas na różnych poziomach edukacji (zob. Adamescu 1921–1929, Selăgian 1914, Bogdan-Duică 1924). Dobrym punktem odniesienia są popularne w tamtym czasie podręczniki Gheorghe’a Adamescu dla klas III–VI koedukacyjnych szkół ponadpodstawowych. Podręczniki te mają charakter deskryptywny, odpowiadający metodyce nauczania tamtego okresu, swoją formą przypominają właściwie połączenie historii literatury z podręcznikiem do poetyki. Program dla każdej z klas przewidywał lekturę tekstów należących do literatury ludowej (określanej jako „literatura poporană”) i piśmiennictwa dawnego („literatura veche”), są to jednak głównie utwory poetyckie: dumki, pastele i pieśni. Co istotne, podział stosowany przez Adamescu sygnalizuje funkcjonujące w rumuńskim literaturoznawstwie do dziś rozróżnienie na literaturę ludową („literatura populară”) i literaturę piękną („literatura cultă”), uwzględniane w podstawie programowej zarówno przed, jak i po roku 1989.

Na podstawie przeanalizowanych materiałów wiemy, że w międzywojniu ballada o Monasterze w Argeş widniała również na liście lektur maturalnych, pojawia się bowiem w podręczniku Mihaila Dragomirescu z 1927 roku przygotowywującym do egzaminu dojrzałości według obowiązującego programu. Możemy tam przeczytać interpretację, która właściwie jest powielana na różne sposoby do chwili obecnej: „Za pośrednictwem monasteru w Argeş poeta potrafił przekazać jedną z najwznioślejszych idei literatury pięknej. Aby osiągnąć swego artystycznego ideału, Mistrz Manole poświęca z czystym sumieniem wszystko to, co ma w

⁴⁰ Do dzisiaj w niektórych antologiach rumuńskich ballad ludowych publikowane są warianty tekstów pod różnymi tytułami, zob. np. *Balade populare românești*, Litera, Bukareszt 2018, gdzie *Monastyr w Argeş* to wariant Alecsandriego, *Mistrz Manole* to utwór z okolic Făgăraş, zapisany przez Iona Taloşu, a *Most w Arcie* pochodzi z *Antologii liryki arumuńskiej* sporządzonej przez Hristu Căndroveanu.

życiu najdroższego (żonę i dziecko), a jednocześnie ten sam artystyczny ideał skazuje go na śmierć” (Dragomirescu, 1927, s. 25; tłum. OBN).

Od samego początku egzegezi narzucają więc dwa główne kierunki interpretacyjne: kontekst historyczny oraz motyw ofiary zakładzinowej, który łączony jest z postacią Mistrza Manolego, zdolnego do największych poświęceń w imię realizacji ideału artystycznego.

Podręczniki w okresie stalinizmu i narodowego komunizmu: w służbie ideologii

W okresie stalinizmu nazwisko Alecsandriego znalazło się na liście autorów zakazanych, tak samo zresztą jak twórczość Eliadego czy Blagi. Promowano wówczas literaturę sławiącą wielkość Związku Radzieckiego, ideały międzynarodowego komunizmu i nowego człowieka. Po roku 1953, w okresie tzw. destalinizacji i pozornej odwilży, zrehabilitowano niektórych klasyków, w tym Alecsandriego, i powrócono do ludowej literatury rumuńskiej, wybierając utwory, które można było wpisać w tzw. „nurt waleczny”. Były to głównie teksty opisujące czyny wielkich bohaterów rumuńskich buntujących się przeciwko wyzyskującym ich bojarom (zob. podręcznik 1956)⁴¹. I tak na przykład program szkolny z 1953 roku przewidywał omawianie ballady w VII klasie, zwracając uwagę na jej kontekst historyczny, talenty twórcze ludu rumuńskiego, jego pracowitość oraz skłonność do poświęceń. Figura Mistrza Manolego ma symbolizować naród rumuński i jego umiłowanie pracy, a przeciwstawiona mu zostaje postać władcy Negru-Vody, który wzbudza nienawiść ludu. Ballada jest więc interpretowana w kategoriach walki klas, odpowiadając tym samym ideologicznym wymogom epoki.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych ponownie dużą wagę zaczęto przywiązywać do postaci samego Alecsandriego. Tak np. w podręczniku dla klasy X z 1968 roku (Viorel, 1968, ss. 91–95) znajdujemy obszerną biografię poety w kontekście Wiosny Ludów i dążeń do zjednoczenia rumuńskich księstw, w której podkreślony jest patriotyczny wymiar jego działalności i twórczości. We wspomnianym podręczniku nie pojawia się ballada o monastyrze w Argeş, za to wiele miejsca zajmuje poezja o charakterze społecznym i patriotycznym, legendy (ze szczególnym uwzględnieniem tych, które opowiadają o heroicznych walkach Rumunów z różnych okresów historii) oraz proza; na koniec zamieszczono fragment opowiadania opisującego piękno przyrody Mołdawii (*O plimbare la munți* [Przechadzka w górach]). Zaczynają być widoczne zmiany zachodzące w oficjalnej ideologii państwa, kierującej się, odkąd władzę przejął Ceauşescu, w stronę narodowego

⁴¹ Podręczniki z tamtego okresu nie są podpisywane nazwiskiem autorów.

komunizmu. Ustawa o edukacji i szkolnictwie (nr 28) z 21 grudnia 1978 dodała do ustawy z 1968 roku hierarchizację dyscyplin oraz obowiązkową zasadę integracji szkolnictwa i produkcji, prowadząc do jeszcze większego upolitycznienia procesu nauczania, bezsprzecznie realizującego idee i dyrektywy partii. Podkreślana jest misja szkoły w kształceniu młodzieży w duchu materializmu dialektycznego oraz w tworzeniu „nowego człowieka”, oddanego ojczyźnie i ideologii komunizmu.

W podręcznikach akredytowanych na podstawie programów wprowadzanych przez Ministerstwo Edukacji i Szkolnictwa w połowie lat siedemdziesiątych.⁴², ballada o Mistrzu Manolem zaczyna zajmować miejsce ważniejsze niż dotychczas na liście lektur, o czym świadczy obszerność towarzyszącego jej materiału dydaktycznego. Wynika to ze wzmożonego zainteresowania rumuńską twórczością ludową zgodnie z tezami lipcowymi z 1971 roku, które dokonały radykalnego upolitycznienia folkloru. W programie z 1972 roku po raz pierwszy pojawia się również dramat *Mistrz Manole* Luciana Błagi z 1927 roku (autor został zrehabilitowany po swojej śmierci w 1965 roku), od tej pory będzie już stale obecny w rumuńskich programach nauczania. Kształtuje się wówczas pewien model nauczania stosowany do dziś – ballada w wariancie Alecsandriego omawiana jest w kontekście literatury ludowej, natomiast dramat Błagi przedstawiany jest jako najdoskonalsza w literaturze pięknej realizacja mitu „poświęcenia dla sztuki”. Pojęcie to („mitul jertfei creatoare”), stworzone i wprowadzone do obiegu przez G. Călinescu za pośrednictwem jego *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [Historii literatury rumuńskiej od jej początków do teraźniejszości] (1944), do dziś pozostaje centralną ideą w interpretacji ballady. Oba teksty omawiane są na dość późnym etapie edukacji, tj. w liceum (najpierw ballada ludowa, a później jej literackie reinterpretacje na przykładzie Błagi) i towarzyszy im pogłębiona analiza tekstu i kontekstu historycznego. Poniżej prezentujemy centralne zagadnienia poruszane w podręcznikach z lat 70. i 80.:

- ballada służy do omówienia zagadnień z zakresu poetyki (cechy gatunkowe tekstu) oraz historii literatury (ogromna wartość estetyczno-moralna literatury ludowej); dramat Błagi natomiast stanowi przykład ekspresjonizmu w literaturze;

- umiejscowienie ballady w kontekście historycznym – dużą wagę przykładą się do postaci Neagoe Basaraba i ufundowanej przez niego cerkwi w Curtea de Argeș; widać to nie tylko w materiałach pomocniczych do analizy ballady, ale również w materiałach

⁴² Podręczniki z lat osiemdziesiątych, które stanowią materiał źródłowy dla niniejszego opracowania, zostały stworzone w oparciu o programy nauczania z lat siedemdziesiątych; kolejne wydania właściwie powielają treści opublikowane pierwotnie.

ilustracyjnych zamieszczanych w podręcznikach – często są to zdjęcia monasteru lub portrety historyczne Neagoe Basaraba i jego rodziny;

- wspomnienie o ofierze zakładzinowej jako prastarym obyczaju, obecnym na całych Bałkanach, który na terenie Rumunii wyewoluował do postaci mitu o spełnieniu artystycznym, który podkreśla wyjątkowość wariantu rumuńskiego ballady;

- wprowadzenie jako centralnego odniesienia interpretacyjnego klasyfikacji mitów narodowych George Călinescu: tekst ballady staje się „nowym mitem estetycznym”, podkreślony zostaje motyw poświęcenia oraz ludzkiego cierpienia, których wymaga kreacja artystyczna;

- w centrum wszystkich interpretacji pozostają wewnętrzne rozterki Manolego, który prezentowany jest niekiedy jako archetyp „człowieka z ludu”.

Wszystkie polecenia dla uczniów (przygotowanie pracy pisemnej) oscylują wokół tematów podanych powyżej. Głównym zadaniem uczniów pozostaje zwykle refleksja nad etycznymi dylematami Manolego i nad jego wewnętrznym konfliktem polegającym na wyborze pomiędzy miłością a poświęceniem dla tworzonego dzieła.

Topos wmurowanej kobiety jest właściwie nieobecny w rumuńskich podręcznikach. Wszystkie bowiem podkreślają perspektywę głównego bohatera, a postać Any opisywana jest za pośrednictwem wyrażen, które wskazują na jej oddanie mężczyźnie: „iubirea curată a Anei” (czysta miłość Any), „devotamentul neîntărmuit” (niezachwiane oddanie), „simplicitatea” (prostolinijność). Podobnie przedstawiana jest Mira z dramatu Błagi – jako ucieleśnienie piękna i czystości. Manole zmuszony jest przez przewrotny los wybrać pomiędzy świątynią – symbolem artystycznego spełnienia oraz Mirą – symbolem życia, miłości i czystości moralnej. W ten sposób „cerkiew oraz Mira stają się dwiema nieodłącznymi połówkami bohatera. Pozbawiony którejkolwiek z nich, mistrz traci swoje człowieczeństwo” (Olteanu, 1983, s. 22; tłum. OBN). Kobieta jest tu przedstawiana nie jako osobny byt, lecz jako symbol wartości życiowych, które uszlachetniają postać Manolego. Mężczyzna natomiast jest porównywany do bohatera tragicznego, który stoi przed nierozwiązywalnym dylematem.

W połowie lat siedemdziesiątych powstają również opowieści z ilustracjami dla uczniów w postaci filmów na taśmie wyświetlanych z rzutnika, realizowane przez studio AnimaFilm w cyklu *Baśnie, opowieści i legendy* przy wsparciu Ministerstwa Edukacji i Szkolnictwa – Centralnego Biura ds. Pomocy Dydaktycznych. Inicjatywę tę możemy zatem potraktować jako część szeroko pojętego programu nauczania. Interpretacja zaproponowana w diafilmach nie odbiega od propozycji zawartych w podręcznikach – tutaj również akcentuje się głównie

historyczny wymiar ballady oraz jej status „bezcennego skarbu narodu rumuńskiego”, doskonałego wytworu literatury ludowej.

Podręczniki po roku 1989: stara treść w nowym opakowaniu

Pierwsze programy szkolne po roku 1989 informują o konieczności rewizji dotychczasowych treści, ze względów organizacyjnych nie da się jednak tego procesu przeprowadzić od razu i całościowo na początku lat dziewięćdziesiątych. Dlatego w pierwszych latach transformacji uczniowie korzystali jeszcze z podręczników pisanych na podstawie programów z lat osiemdziesiątych. Stopniowo sytuacja ta ulega zmianie, zwiększa się oferta podręczników, stają się one również bogatsze w treści oraz materiały wizualne, są bardziej kolorowe. Podręczniki do nauki języka i literatury opracowują czołowi rumuńscy literaturoznawcy (Eugen Simion, Mircea Martin, Eugen Negrici, Nicolae Manolescu). Interpretacja ballady o Monastyrze w Argeș nie odbiega jednak znacząco od tej proponowanej w podręcznikach z lat 70. i 80. Z merytorycznego punktu widzenia głównym motywem ballady omawianym w szkole pozostaje motyw „poświęcenia dla realizacji dzieła”; topos kobiety wmurowanej jest wątkiem pobocznym – jej ofiara nadal odczytana jest w relacji do dylematów męskiego bohatera oraz w kontekście cnót moralnych Any. Wciąż tekstem komplementarnym wobec ballady pozostaje dramat Błagi.

W porównaniu do podręczników komunistycznych, nowe materiały dydaktyczne proponują jednak bardziej skrupulatne ustrukturyzowanie wiedzy, przy jednoczesnym przekazywaniu większej ilości informacji i sugestii interpretacyjnych. Już w pierwszych podręcznikach z lat dziewięćdziesiątych opracowywanych według nowego programu, pojawia się pewien klucz interpretacyjny, który będzie powielany (w różnych konfiguracjach i z modyfikacjami) w kolejnych latach, właściwie do dzisiaj. W pierwszej kolejności ballada służy do ćwiczeń z zakresu słownictwa, gramatyki, ortografii i stylistyki, na jej przykładzie omawia się również cechy ballady ludowej jako gatunku literackiego. Analiza interpretacyjna, to drugi krok pracy z tekstem, polega na dyskusji wokół ośmiu centralnych motywów wyróżnionych w balladzie (Anghelescu, 1996, ss. 121–125):

- motyw pustych murów (rum. *motivul zidului părăsit*), który wskazuje na pokoleniowy wymiar poświęcenia dla sztuki; majstrowie odnajdują ruiny starej cerkwi, na miejscu których, w ramach kontynuacji, ma powstać nowa budowla;

- motyw walących się murów (rom. *motivul surpării zidurilor*), który stanowi główną oś fabuły. Podkreślona jest jednocześnie wyjątkowość wariantów rumuńskich, które uwypuklają

psychologiczny wymiar konfliktu – nie tyle istotny jest fakt samoistnej destrukcji, ile wewnętrznych dylematów Manolego, który musi złożyć ofiarę z ukochanej oraz samego siebie, by zatrzymać ten proces;

- motyw snu (rum. *motivul visului*), który przynosi rozwiązanie problemu i wskazuje na konieczność złożenia ofiary zakładzinowej;

- motyw kobiety wmurowanej (rum. *motivul femeii destinate zidirii*) nazwany jest motywem o największych „implikacjach estetycznych”, za pośrednictwem których ukazano dwie najważniejsze postaci ballady – Manolego, który jest poddany wielkiej próbie oraz Anę, która pokonuje przeciwności losu, by dotrzeć na miejsce budowy z jedzeniem dla męża (wyjaśnienie tego motywu jest dość niejasne i skupione wokół postaci mężczyzny i tragicznej w skutkach decyzji, jaką zmuszony był podjąć);

- motyw замуrowania (rum. *motivul zidirii treptate*), który odkrywa wewnętrzny dramat Manolego i cierpienie Any. Podczas aktu замуrowywania, które dokonuje się stopniowo, odkrywane są „profile moralne” obu postaci. Ana definiowana jest przez swoją „duchową delikatność” i swoistą „naiwność” wynikającą z przyjęcia „postawy abnegacji”, wyrzeczenia się siebie na rzecz Manolego i jego ideału artystycznego. Manole opisany jest jako „pewien siebie” mężczyzna o silnym charakterze;

- motyw konfliktu feudalnego (rum. *motivul conflictului feudal*) podkreślający wymiar etyczny, ukazujący opozycję między ideałami artysty a egoizmem i małością średniowiecznego władcy;

- motyw Ikara (rum. *motivul lui Icar*), który „zwiększa współczynnik poświęcenia” (wszyscy majstrowie giną) i proponuje mityczne zakończenie wątku miłosnego, sprawiając, że Ana i Manole pozostają razem na wieczność, połączeni w murach cerkwi;

- motyw źródła (rum. *motivul fântâniei*) – raz jeszcze podkreśla osobowość Mistrza, może też być interpretowany jako symbol wiecznego, niewyczerpanego źródła inspiracji twórczej.

Bez względu na modyfikacje wprowadzane do powyższej klasyfikacji przez kolejne podręczniki, główne przesłanie nie ulega zmianie – postacią centralną wszelkich analiz pozostaje Manole, podczas gdy Ana ma być uosobieniem stereotypowych cech kobiecych: delikatności, czystości moralnej, poświęcenia i wyrzeczenia się siebie w imię wyższych celów realizowanych przez mężczyznę. Zadania dla uczniów nawiązują do problemów zidentyfikowanych w wyżej wymienionych motywach; mają się oni zastanowić m.in. nad relacjami pomiędzy postaciami, nad konfliktem wewnętrznym Manolego, nad znaczeniem dla fabuły snu głównego bohatera itd. Pytania dotyczące postaci Any oscylują albo wokół jej

fizyczności („Znajdź metaforę, która określa fizyczne piękno Any”), albo jej wyjątkowych zalet moralnych („Jakich cech charakteru dowodzi Ana, kiedy pokazuje, że nie boi się złych duchów i nie zawraca z drogi?”).

Centralnym kluczem interpretacyjnym we wszystkich podręcznikach pozostaje wielokrotnie tu przywoływany mit poświęcenia dla tworzonego dzieła. Kobieta funkcjonuje jako figura poświęcająca się dla mężczyzny i jego ideałów.

Taki wzorzec interpretacyjny, który wpisuje się w ramy patriarchalnego porządku, realizującego fantazje o uległości kobiecej wspierającej rozwój męskiego geniuszu, wydaje się coraz powszechniejszy w podręcznikach z początku XXI wieku. We wczesnych latach 2000. interpretacje ballady zdają się zachęcać do odnajdywania cech „idealnego związku” na podstawie relacji Any i Manolego, jednocześnie opierając się na utrwalonych kulturowo wzorcach „kobiecości” i „męskości”.

Ana przedstawiana jest zwykle jako „istota obdarzona inteligencją, hardym duchem oraz szczodrością kochającej kobiety, która nie sprzeciwia się decyzji swojego męża” (Simion, 2001, s. 81; tłum. OBN). Choć natura obdarzyła ją wspaniałymi darami – młodością, urodą, szczęśliwym związkiem oraz macierzyństwem – nie powstrzymało jej to przed „dobrowolnym aktem ofiary” (Simion, 2001, s. 81; tłum. OBN). Kulminacją tej interpretacji powielającej bezkrytycznie kulturowe stereotypy związane z postrzeganiem biernej kobiecości (kojarzonej obowiązkowo z młodością, atrakcyjnością fizyczną, realizowaniem się w związku z mężczyzną oraz płodnością – wszystko to „dary” ofiarowane przez siłę wyższą) oraz aktywnej męskości (mimo ingerencji siły wyższej, Manole jest wewnątrzsterowny), zdaje się jedno z zadań pisemnych dla uczniów: „Pomnik trwalszy od spiżu – ambiwalentna historia męskiego geniuszu i kobiecego oddania; zredaguj pracę pisemną na temat idealnego związku (Manole – Ana)”.

Analiza pozostałych podręczników z lat 2000 ukazuje, że powielają one ten sam schemat interpretacyjny, najczęściej również w perspektywie porównawczej: ballada – dramat Błagi (dla klas o profilu rozszerzonym). Najczęściej analizowanym wariantem jest ten autorstwa Vasile Alecsandrieo, niekiedy analizie poddawany jest również wariant autorstwa Gheorghe Dem Teodorescu, uznany za bardziej zbliżony do oryginału (np. w podręczniku wydawnictwa BIC ALL z 2006 roku czy wydawnictwa Art również z roku 2006), nie wpływa to jednak na sposób interpretacji treści tekstu, oba warianty nie różnią się w zasadzie fabułą i głównym przesłaniem.

Współczesne podręczniki starają się niekiedy dostosować interpretację do aktualnych realiów, nie czynią tego jednak w przekonujący sposób. Ciekawym przykładem jest podręcznik

dla VIII klasy szkoły podstawowej z 2020 roku, który analizuje dramat *Blagi* w rozdziale poświęconym powołaniu, wyborowi zawodu i pracy. Propozycje interpretacyjne skupiają się na problematyce zawartej w tytułowym temacie lekcji, tj. pasji zawodowej oraz konieczności poświęcenia czegoś w imię realizacji swoich celów. Moduł zawiera propozycje licznych prac w grupach (co jest zgodne z zasadami współczesnej metodyki nauczania), jednym z zadań jest np. przygotowanie prezentacji, która zachęci turystów do wizyty w monasterze w Curtea de Argeș. I choć podręcznik z 2020 roku stara się jak najbardziej uwspółcześnić tekst ballady, próbując dopasować go do zasad panujących na dzisiejszym rynku pracy (sic!), to w gruncie rzeczy nie odbiega daleko od tradycyjnej wykładni.

Jedyna w istocie rzeczy znacząca różnica interpretacyjna, jaką udało nam się zaobserwować podczas analizy podręczników z okresu komunistycznego i z lat po roku 1989, dotyczyła kwestii postrzegania pozostałych dziewięciu majstrów. W podręcznikach komunistycznych ich nieudany lot i śmierć są zwykle widziane z punktu widzenia kolektywu, wspólnoty, a ich los porównany jest do losu Mistrza Manolego (niejednokrotnie przedstawianego jako archetyp chłopu rumuńskiego). Ich tragiczna, ale jednocześnie heroiczna śmierć jest przeciwstawiona postaci wojewody, którego mściwość i małostkowość doprowadziły do tragedii. Możemy tutaj zauważyć konflikt rysujący się pomiędzy właścicielem, moźnym, przedstawicielem elity a wyzyskiwanym robotnikiem, który przewyższa tego pierwszego moralnie. W podręcznikach współczesnych natomiast podkreślona jest wyjątkowość jednostki, czyli Manolego, a pozostali majstrowie ukazani są jako zdrajcy (nie dotrzymali przysięgi, uprzedzając swoje żony), bądź też ci, którzy nie są prawdziwymi artystami, nie są bowiem skłonni do tak wielkich poświęceń jak Mistrz. Ich lot, zakończony śmiercią, interpretowany jest w kategoriach kary za zdradę, lot Manolego natomiast, zakończony upadkiem i transubstancjacją (przeobrażeniem mężczyzny w źródło), postrzegany jest jako symboliczne osiągnięcie nieśmiertelności przez mistrza. Zdaje się więc, że przemiany ustrojowe i związane z nimi pojawienie się kultu indywidualizmu oraz odpowiedzialności i suwerenności jednostki (charakterystycznych dla społeczeństw kapitalistycznych), wpłynęły również na kierunek interpretacji ballady.

Zakończenie

Przeprowadzone w tym opracowaniu analizy interesującego nas toposu w kulturze rumuńskiej dają obraz typowych tendencji. Ofiara z życia kobiety konieczna dla ukończenia wznoszonej budowli była elementem ludowej wyobraźni, przez długi czas (nie sposób ustalić

jak długi) zasilającym folklor oralny obszaru leżącego na północ od linii Dunaju (Wołoszczyzna), zatem sąsiadującego z Bałkanami. Legenda o Mistrzu Manolem, mitycznym budowniczym monasteru w Curtea de Argeș, zaczęła swoją niezwykłą karierę w nowoczesnej kulturze rumuńskiej z chwilą, gdy dziewiętnastowieczny poeta flirtujący z romantyzmem nadał jej własną, artystyczną formę i wprowadził do kanonu literatury wysokiej *ergo* narodowej. Ten ostatni mechanizm, bynajmniej nieoczywisty, był konsekwencją późnych narodzin rumuńskiej literatury pięknej, której początki przypadają na późne Oświecenie. Trudno się więc dziwić ówczesnym twórcom kultury, że uznali folklor za część (dla niektórych uprzywilejowaną, wręcz najważniejszą) dziedzictwa narodowego.

Ballada o mistrzu Manolem nie od razu stała się częścią kultury oficjalnej i źródłem inspiracji dla literatów i ludzi sztuki. Spóźniony romantyzm rumuński (lata siedemdziesiąte XIX wieku) reprezentowany przez narodowego poetę Mihaila Eminescu, doceniał twórczość ludową, a mimo to nie nadał balladom *Miorița* i *Meșterul Manole* statusu utworów fundujących kulturę narodową; to nastąpiło dopiero w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Równocześnie zaś, pierwsze artystyczne wykorzystanie ballady o Manolem i jego zamurowanej żonie (lata dziewięćdziesiąte XIX wieku), autorstwa Carmen Sylvy (Niemki i królewskiej małżonki), stawia na pierwszym planie dramat kobiety a nie zmagania artysty z oporną materią; nie jest też eksponowany wątek samej budowli, która wkrótce stanie się tyleż częścią narodowej historii, co mitologii narodowo-religijnej Rumunów. Utwór dramatyczny Carmen Sylvy, akcentujący wymiar indywidualny złożonej ofiary i czerpiący z wzorców artystycznych literatury powszechnej, pomniejsza znaczenie męskich zmagania twórczych i wyrzeczeń Artysty, oraz właściwie pomija symbolikę wspólnotową (budowla sakralna będąca wyrazem narodowego geniuszu), dlatego spotkał się z niechętnym a nawet wrogim przyjęciem krytyki. To zaś oznacza, że już na przełomie XIX i XX wieku mieliśmy do czynienia z lekturą ballady wedle klucza interpretacyjnego narodowo-religijnego, który pozwala doszukiwać się wszędzie dowodów na rumuńską wyjątkowość w kontekście bałkańskim. Jest to interpretacja narzucona przez pokolenie twórców państwa rumuńskiego, przejęta i „twórczo” rozwinięta przez ich następców.

Interpretacja ta zostaje ostatecznie uznana za kanoniczną w okresie międzywojennym i chociaż wydać się to może paradoksalne, jest to głównie zasługa rumuńskich modernistów (Adrain Maniu, Lucian Blaga i in.), którzy poszukując nowoczesnych środków wyrazu artystycznego, jednocześnie przestrzegają tradycyjnej hierarchii wartości i znaczeń wyrażonej w triadzie: Artysta, Dzieło, Ofiara. W dramatach modernistycznych postać kobiety jest

przedstawiana pozytywnie, ale wciąż pozbawia się ją podmiotowości: jest łagodna, wierna, oddana i bierna.

Ludowej balladzie zostaje więc narzucony status tekstu założycielskiego literatury narodowej, do którego można się odwoływać, ale nie należy modyfikować jego przesłania. Stanie się tak zwłaszcza od chwili, gdy George Călinescu uzna balladę za jeden z czterech rumuńskich mitów kulturowych (Jurczak, 2023). Ideologia komunizmu narodowego przejmie te założenia i jeszcze bardziej ograniczy możliwości nowych odczytań tekstu, zwłaszcza w odniesieniu do postaci kobiecej, której obecność jest nie do zastąpienia w konstrukcji dramaturgicznej ballady a którą jednocześnie uznano za drugoplanową. Męskocentryczny z elementami mizoginii sposób interpretacji ludowej ballady stał się standardem przez ponad sto pięćdziesiąt lat jej obecności w kulturze rumuńskiej. Ballada o mistrzu Manolem, monasterze w Curtea de Argeș i ofierze Any nie była przyczyną tej kulturowej mizoginii, tylko jej wytworem.

Postscriptum. Od-murowana? Pozycja kobiety w rumuńskim polu literackim po roku 1989

W rumuńskiej literaturze (również tej wywodzącej się z tradycji oralnej) i szerzej, w kulturze, nie brakuje silnych postaci kobiecych – ich obecność nie jest jednak wyraziście zaznaczona w tak zwanym kanonie, ten bowiem kształtował się w warunkach patriarchatu, który programowo nie dopuszczał kobiet do eksponowanych stanowisk, jednocześnie często negatywnie stereotypizując wyobrażenia kobiecości lub kreując je na wzór męskich fantazji. Próbę wprowadzenia zmian systemowych w rumuńskim polu literackim (i szerzej – w rumuńskim społeczeństwie) umożliwiły dopiero przemiany ustrojowe po roku 1989. Wtedy też zaczęły działać pierwsze rumuńskie ruchy feministyczne, zainicjowane przez cytowaną wcześniej Mihaelę Miroiu⁴³. Znamienne, że postacią literacką, która została pierwszym symbolem walki z uciskiem kobiet i z utrwalonym w rumuńskiej kulturze wyobrażeniem kobiety jako poświęcającej się dla innych i stawiającej swoje potrzeby na ostatnim miejscu, jest właśnie „wmurowana” – Ana z *Legandy o Mistrzu Manolem*. Użyczyła ona nawet swego imienia pierwszej rumuńskiej organizacji feministycznej, *AnA – Societatea de Analize Feministe (AnA – Stowarzyszenie Analiz Feministycznych)*, założonej przez Miroiu, Laurę Grünberg oraz

⁴³ Więcej o historii ruchów feministycznych w Rumunii, zob. m.in.: (Mihăilescu, 2002, 2006), (Pasti, 2003), (Miroiu, 2015).

dziewiętnaście innych działaczek. Jak zapewniała Miroiu w założycielskim numerze czasopisma „Revista Ana”, w tekście noszącym znamiona manifestu:

[Współczesne Any – przyp. OBN] nie dają się już zwodzić na manowce. Nie dają się już prowadzić między mury. Widzą różnicę między grą a aktem wmurowania. Nie próbują już nawet kusić Manolego i nie stosują babskiego podstępu, by to jego zamurować na ich miejscu. Zamiast tego zachęcają do tworzenia wspólnych planów, by wspólnymi siłami nie ulegać pokusie posłuszeństwa i dominacji (Miroiu, 2006 [1998], s. 100; tłum. OBN).

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku i na początku wieku XXI krajobraz ideologiczny i literacki ulegał powolnym przemianom, co widać również w dziedzinie literaturoznawstwa. Wówczas światło dzienne ujrzały m.in. opracowania Liany Cozea (1996; monografia na temat rumuńskich autorek prozy), Eleny Zaharia-Filipaș (2004; studia na temat literatury kobiecej) czy Bianki Burța-Cernat (2011; monografia poświęcona pisarkom międzywojennym), które podjęły wysiłki, aby przywrócić historii ignorowaną przez dekady literaturę pisaną przez kobiety, pomagając wszystkim zapomnianym Anom odzyskać głos i podmiotowość. Od tamtego czasu studia genderowe cieszą się coraz większą popularnością, rośnie grono badaczy i badaczek zajmujących się tą problematyką, powstają także liczne organizacje pozarządowe⁴⁴.

Lata 2000 są również ważne dla samej literatury pisanej przez kobiety – wówczas debiutują poetki z tzw. pokolenia 2000 (m.in. uznawana za liderkę nowego ruchu Elena Vlădăreanu, Miruna Vlăda, Ruxandra Novac). I choć doceniają one spuściznę poetek z okresu komunizmu (powołując się m.in. na twórczość Angeli Marinescu czy Nory Iugi), to proponują własną, odważną estetykę – poezję koncentrującą się na relacji psychiki z ciałem kobiecym na różnych etapach życia, sięgającą nieraz po brutalną metaforę bazującą na doświadczeniach autobiograficznych. Bezkompromisowa twórczość poetek młodego pokolenia otwiera nową epokę dla pisarstwa kobiet w Rumunii, zwieńczoną gestem symbolicznym – z inicjatywy Eleny Vlădăreanu w 2018 roku powstaje Nagroda Literacka im. Sofii Nădejde⁴⁵ przyznawana literaturze pisanej przez kobiety. Współczesne autorki (m.in. Medeea Iancu, Cătălina Stanislav) kontynuują dzieło swoich poprzedniczek, proponując bardziej radykalny dyskurs poetycki, pozostający pod wpływem najnowszych trendów zachodniej myśli feministycznej oraz środowisk lewicowych, skłaniający się ku ekofeminizmowi, feminizmowi queerowemu oraz

⁴⁴ Najważniejsze to: Asociația FRONT (www.feminism-romania.ro), Centrul de Dezvoltare Curriculară și Studii de Gen – FILIA (www.centrulfilia.ro), Fundația Centrul Parteneriat pentru Egalitate (CPE) (www.cpe.ro), Asociația pentru Șanse Egale (www.sanseegale.eu), Fundația Pro Women (www.prowomen.ro), Asociația Femeilor din Romania (www.afr.ro).

⁴⁵ Sofia Nădejde (1856–1946) była rumuńską powieściopisarką i publicystką, jedną z pierwszych rumuńskich feministek, znaną ze swojej działalności na rzecz emancypacji kobiet.

odslaniający patriarchalne schematy i podziały klasowe wciąż mocno rezonujące w rumuńskim społeczeństwie.

Pomimo licznych przemian światopoglądowych, pozycja kobiet w rumuńskim świecie literackim wciąż jest jednak słabsza i mniej widoczna niż pozycja mężczyzn, na co wskazują chociażby gorzkie wnioski po lekturze ankiety przeprowadzonej przez poetkę Ruxandrę Cesereanu wśród autorek, pisarek, krytyczek literackich na łamach czasopisma „Steaua” w 2017 roku⁴⁶. U większości ankietowanych przeważał ton pesymistyczny, jednogłośnie wskazujący na praktyki dyskryminacyjne ze względu na płeć, na problemy z brakiem uznania i szacunku w środowisku. W ankiecie, co warto zaznaczyć, wypowiadały się kobiety z pokaźnym kapitałem symbolicznym i wysoką pozycją zawodową. Pozwala to wysnuć wniosek, że autorki debiutujące startują z jeszcze trudniejszej pozycji. Z kolei analiza programów szkolnych ukazuje, że w kanonie nadal brakuje postaci kobiecych, a podręczniki na wszystkich poziomach edukacji reprodukuja stereotypowe przedstawienia płci, wpływając niekorzystnie na proces socjalizacji najmłodszych⁴⁷.

Mihaela Ursa widzi źródło problemu w tym, że w rumuńskiej debacie publicznej „wciąż brakuje swoistej świadomości politycznego charakteru produkcji artystycznej [...]. Pisarze, pisarki, krytycy literaccy, podmioty działające pola literackiego nie zawsze reagują [...] na ideologiczne zabarwienie [obecnych w tekście] przedstawień” (Ursa, 2019, s. 43; tłum. OBN). Zmianę, która mogłaby przynieść jakieś realne efekty społeczne, należałoby zacząć od wprowadzenia w szkołach nowej metodyki nauczania języka i literatury rumuńskiej, bazującej na świadomości, że literatura jest nośnikiem ideologii, a fikcja literacka często kształtuje zachowania społeczne. Tutaj mogłyby pomóc m.in.: kontekstualizacja lektur szkolnych, interpretowanie ich z zastosowaniem kategorii polityk tożsamościowych, odkrywanie strategii instrumentalizacji, jakim została poddana konkretna lektura, otwarcie na kanon europejski i światowy, kształtowanie w uczniach empatii oraz wrażliwości na postaci oraz problemy opisane w tekście (zob. Ursa, 2019, ss. 49–64).

W roku 2019 Mihaela Michailov i Laura Sandu założyły platformę *Literatură și feminism* [Literatura i feminizm], której zespół, składający się z pisarek, wydawczyń, tłumaczek, artystek i pracowniczek kultury ma na celu wspieranie feministycznego aktywizmu. Działania platformy korespondują ze współczesnymi wyzwaniem, jakie stawiają przed sobą organizacje

⁴⁶ Dyskusję na ten sam temat podjęły również inne czasopisma rumuńskie, m.in. „Observator cultural”, „Scena 9” czy „DLITE. Blog de literatură german-român”. Jest to więc problem obecny w rumuńskiej przestrzeni debaty publicznej.

⁴⁷ Zob. m.in. (Rughiniș, Grünberg & Popescu, 2015).

walczące z wszelkimi objawami dyskryminacji. Aktywistki określają swój feminizm mianem intersekcyjnego, queerowego, dekolonialnego, antyrasistowskiego i antykapitalistycznego. W ramach projektu działa również wydawnictwo wspierające literaturę queerową i feministyczną. W 2020 roku opublikowano w nim podręcznik dla osób podchodzących do matury, w którym pomieszczono feministyczne analizy kanonicznych (tj. omawianych w liceum) powieści rumuńskich, stwarzając tym samym przestrzeń do nowych, alternatywnych odczytań dzieł funkcjonujących od lat w rumuńskim uniwersum kulturowym w ramach tej samej, męskocentrycznej interpretacji. Projekt ten odpowiada zatem postulatowi Mihaeli Ursy, traktując literaturę jednocześnie jako zjawisko kulturowe i społeczne. Niestety, podobne inicjatywy wciąż posiadają status marginalny i nie wpływają na zmianę podejścia w systemie edukacji.

Można jednak odnieść wrażenie, że Rumunia jest na drodze do zmiany tradycyjnego paradygmatu patriarchalnej dominacji, co widoczne jest już we wspomnianych inicjatywach literackich i wydawniczych, wspartych przez dokonujący się zwrot socjologiczny w badaniach literackich. Debiutujące w latach dwutysięcznych nowe pokolenie teoretyczek i teoretyków (m.in. Mihai Iovănel, Adriana Stan, Ioana Macrea-Toma) odeszło od utrwalonego w rumuńskim literaturoznawstwie formalizmu estetycznego i skupiło się na społecznych kontekstach literatury. Prace naukowe tej grupy stopniowo zwiększają świadomość politycznego charakteru produkcji artystycznej, co, jeśli znajdzie swoje odzwierciedlenie również w programach szkolnych, być może w dłuższej perspektywie stanie się katalizatorem głębszych przemian. Być może.

BIBLIOGRAFIA

Alecsandri, V. (1908). *Poezii populare ale românilor*. Minerva.

Anania, V. (1968), *Meşterul Manole*. Cartea Românească.

Bartosiewicz-Nikolaev, O. (2023a). Revision of the Legend of Master Manole in Romanian Feminist Discourse after 1989, *Romanica Cracoviensia*, 23, Numéro spécial (2), 231–239. DOI 10.4467/20843917RC.23.025.18519.

Bartosiewicz-Nikolaev, O. (2023b). Mitul jertfei creatoare din balada Mănăstirea Argeşului reinterpretat în opera rock-sinfonică „Meşterul Manole” (2013) – o analiză din perspectivă socio-istorică şi intermedială, *Studia Romanica Posnaniensia*, 50(4), 55–70. DOI 10.14746/strop.2023.50.4.4.

- Bartosiewicz-Nikolaev, O. (2024a). The Topos of the “Immured Woman” or the Myth of the Construction Sacrifice? The Rehabilitation of the Corporeal Subject in Mihaela Moscaliuc’s Poetic Reinterpretation of the Romanian Folk Ballad “The Argeș Monastery”, *Slavia Meridionalis*, 24, 1-19, DOI 10.11649/sm.321.
- Bartosiewicz-Nikolaev, O. (2024b). The margins "versus" the centre of the national literary canon : the reception of ‘The Legend of Master Manole’ in Romanian education, *Colloquia*, 53, 105-120, DOI 10.51554/Coll.24.53.06.
- Bădescu, H. (1986). *Meșterul Manole sau imanența tragicului*. Cartea Românească.
- Bănică, M. & Mihăilescu, V. (2017). Secularizarea, un „decalaj” religios al societății noastre? Cazul Bisericii Ortodoxe Române. In V. Mihăilescu (red.), *De ce este România astfel? Avatarurile excepționalismului românesc* (ss. 126–164). Polirom.
- Bauman, Z. (2018). *Retrotopia: jak rządzi nami przeszłość* (K. Lebek, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Beniuc, M. (1934). Meșterul Manole. *Pagini literare*, 1.
- Blaga, L. (1969). *Trilogia culturii*. Editura pentru literatura universal.
- Blaga, L. (1970). *Meșterul Manole*. Dacia.
- Blaga, L. (2011). *Trilogia culturii*. Humanitas.
- Bogusławska M. & Grębecka Z. (Red.). (2010). *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*. Libron.
- Boia, L. (2003). *Rumuni: świadomość, mity, historia* (K. Jurczak, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Botta, D. (1968). *Unduire și moarte. Scrieri*. Editura ESPLA.
- Burszta, W. J. (2004). *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Wydawnictwo Poznańskie.
- Burța-Cernat, B. (2011). *Fotografii de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*. Cartea Românească.
- Caracostea, D. (1969). *Poezia tradițională română*, vol. I-II. Ed. E.P.L.
- Caraman, P. (1934). Considerații critice asupra genezie și răspândirii baladei Meșterului Manole în Balcani, *Buletinul Institutului de filologie română Alexandru Philippide*, vol. I, 63–102.
- Călinescu, G. (1973). *Biedny Ioanide* (D. Bieńkowska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Cărtărescu, M. (2012). *Levantul*. Humanitas.
- Cârcu, V. (2014). *Libretto biling pentru opera rock-simfonică de Josef Kappl în traducerea germană a lui Walter Roth*. Ed. WaRo.
- Cernea, E., L. Pătrășcanu (Red.). (2019). *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului*. Editura Muzeul Național de Artă al României.
- Ciompec, Gh. (1979). *Motivul creației în literatura română*. Minerva.
- Ciorănescu, A. (1944). *Literatură comparată Studii și schițe*. Ed. Casa Școalelor.
- Cocca, C. (2015). Întemeierea Țării Românești prin Arta Masonică. *Curtea de la Argeș*, 2(51), 15.
- Codrescu, A. (2011). Master Manole to Ana, *Great River Review*, FallWinter, 55, 31–33.
- Cordoneanu, M. (Red.). (1980) *Meșterul Manole*. Minerva.

- Corobca, L. (2014). *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist din România*. Cartea Românească.
- Covaci, N. (1994). *Phoenix, însă eu*. Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Costel Postolache. Nemira.
- Cozea, L. (1994). *Prozatoare ale literaturii române moderne*. Biblioteca Revistei Familia.
- Deletant, D. (2005). *Rumunia. Zapomniany sojusznik Hitlera* (M. Baranowski, Tłum.). Bellona.
- Domańska, E. (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Eftimiu, V. (1925). *Meșterul Manole*. Renașterea
- Eliade, M. (1943). *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, Editura Publicom.
- Eliade, M. (1970). *De Zalmoxis à Gengis-Khan*. Ed. Payot.
- Eliade, M. (1995). *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Humanitas
- Eliade, M. (2002). *Od Zalmoksis do Czyngis-chana* (K. Kocjan, Tłum. i Przedmowa). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Eliade, M. (2004). *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*. Humanitas.
- Eliade, M. (1977). *Wesele w niebie*. (R. Florans, Tłum.). Czytelnik.
- Fiske, J. (2010). *Zrozumieć kulturę popularną* (K. Sawicka, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ficowski, J. (1962). *Mistrz Manole. Rumuńska poezja ludowa* (J. Ficowski, Tłum., D. Czara-Stec, Wstęp). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Ficowski, J. (2004). *Mistrz Manole i inne przekłady*. Pogranicze.
- Fochi, A. (1966). Versiuni extrabalcanice ale legendei despre 'jertfa zidirii', *Limbă și literatură*, an XII, 413–418.
- Ghibu, O. (1975). *Din istoria literaturii didactice românești*. Editura didactică și pedagogică.
- Ghinoiu, I. (1999). *Lumea de aici, lumea de dincolo*. Editura Fundatiei Culturale Romane.
- Hașdeu, B. P. (1970). Argeș. In A. Rusu (Red.), *Etymologicum Magnum Romaniae* (ss. 88-97). Minerva.
- Horvath, F. (2001). *Voievodul albastru*. Editura Caiete Silvane.
- Iancovescu, I. (2019). O nouă față a bisericii Mănăstirii Argeșului. In E. Cernea, L. Pătrășcanu (Red.), *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului* (ss. 40–45), Editura Muzeul Național de Artă al României.
- Iovănel, M. (2021). *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020*. Polirom.
- Jurczak, K. (2023). Între un topos folcloric și un mit cultural. Câteva glose pe marginea baladei „Meșterul Manole”, *Romanica Cracoviensia*, 23, Numéro spécial (2), 223–230. DOI 10.4467/20843917RC.23.024.18518.
- Krajewski, M. (2005). *Kultury kultury popularnej*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Mandric, E. (1958). Meșterul Manole, *Teatru*, 7, 27–31.
- Maniu, A. (1922). *Meșterul*. Editura Cartea Românească.
- Mihăilescu, Ș. (2002). *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838– 1929)*. Polirom.
- Mihăilescu, Ș. (2006). *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1929– 1948)*. Polirom.

- Miroiu, M. (2018 [1997]). Ana's Land. The Right to Be Sacrificed. T. Renne (red.), *Ana's Land: Sisterhood in Eastern Europe (Women in Central & Eastern Europe)* (ss. 136–140). Routledge.
- Miroiu, M. (1998). Editori Ana sau despre înțelegerea de sine. *Revista AnaLize*, 1–2.
- Miroiu, M. (2006). Editori Ana sau despre înțelegerea de sine, *Revista AnaLize*, 1998/1– 2. M. Miroiu, *Neprețuitele femei* (ss. 93– 99). Polirom.
- Miroiu, M. (2006). *Neprețuitele femei*. Polirom.
- Miroiu, M. (2015). On Women, Feminism, and Democracy. L. Stan, D. Vancea (red.), *Post-Communist Romania at Twenty-Five: Linking Past, Present, and Future* (ss. 87– 105). Lexington Books.
- Miroiu, M. (2015). On Women, Feminism, and Democracy. In L. Stan, D. Vancea (Red.). *Post-Communist Romania at Twenty-Five: Linking Past, Present, and Future* (ss. 87– 105). Lexington Books.
- Miroiu, M. (2018). Ana's Land. The Right to Be Sacrificed. In T. Renne (Red.). *Ana's Land: Sisterhood in Eastern Europe (Women in Central & Eastern Europe)* (ss. 136–140). Routledge.
- Miroiu, M. (2020). *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofie*, ed. a II-a revăzută. Polirom.
- Miroiu, M. & Popescu L. (2004). Post-Totalitarian Pre-Feminism. In H. F. Carey (Red.). *Romania since 1989: Politics, Economics, and Society* (ss. 297–314). Lexington Books.
- Moldovan, H. (2019). Arhitectura bisericii lui Neagoe Basarab. In E. Cernea, L. Pătrășcanu (Red.), *Mărturii. Frescele Mănăstirii Argeșului* (ss. 18- 39). Editura Muzeul Național de Artă al României.
- Moscaliuc, M. (2014). Ana to Manole, *The American Poetry Review*, March–April, 43(2), 26–27.
- Odobescu, A. (1887). *Scrieri literare și istorice*. Ed. Librăriei Socec & comp.
- Pamfil, A. & Tămăian, I. (2005). *Studiul limbii și literaturii române în secolul XX. Paradigme didactice*. Casa Cărții de Știință.
- Papadima, O. (1968). *Literatura populară română (Din istoria și poetica ei)*. Ed. E.P.L.
- Pasti, V. (2003). *Ultima inegalitate. Relațiile de gen în România*. Polirom.
- Păun, G. (Red.). (2019). *Lacrima Anei. Antologie*. Tiparg.
- Păunescu, A. (1980). Ana lui Manole. In G. Păun (Red.), *Lacrima Anei. Antologie* (ss. 158-159). Tiparg.
- Petrescu, L. (2000). Bietul Ioanide. In *Dicționar analitic de opere literare românești*, ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, pp. 104-105.
- Pop, M. (1963). Nouvelles variantes roumaines du chant du maître Manole (Le sacrifice de l'emmurement), *Romanoslavica*, IX, 63–102.
- Preda, C. (2017, marzec 23–29). Proiectul cultural ceaușist și tezele din iulie 1971, *Dilema Veche*, 683. <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/proiectul-cultural-ceausist-si-tezele-din-iulie-621141.html>
- Quispel, G. (1988). *Gnoza* (B. Kita, Tłum.). Instytut Wydawniczy PAX.
- Rațiu, E. (2014). *Meșterul Manole. Ideea Europeană*.
- Rughiniș, C., Grünberg, L. & Popescu, R. (Red.). (2015). *Alice în Țara Manualelor. O explorare a personajelor care îi inspiră pe copii în școală*. Universitatea din București.

- Skok, P. (1929). Iz balkanske komparativne literature. Rumunske paralele “zidanju Skadra”, *Glasnik skopskog naučnog društva (Bulletin de la Société scientifique)*, Skoplje, V, 221–142.
- Șăineanu, L. (1896). *Studii folclorice. Cercetări în domeniul literaturii populare*. Ed. Socec & Comp.
- Șeitan, G. (2022). „Meșterul Manole” – o creație criptată. *Sensul figurat al jertfei zidirii și Zalmoxis, ctitor al unei case de cult*. Ex Ponto.
- Smarandache, F. (2015). *Există o lume mai bună, dar este foarte scumpă. Folclor umoristic internetist (XIII)*. Editura Ferestre.
- Ștefănescu, C. (1999). *Ana și Satana. Piesa în cinci acte*, Ed. „Jurnalul Literar”.
- Ștefănescu, S. (2010). „Cultura tradițională” în România în perioada comunistă. O analiză din perspectiva studiilor culturale, *Revista Română de Sociologie*, serie nouă, anul XXI, nr. 3–4, 234–259.
- Taloș, I. (1973). *Meșterul Manole*. Minerva.
- Taloș, I. (1997). *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european, II – Corpusul variantelor românești*. Editura „Grai și suflet – cultura națională”.
- Ursa, M. (2019). Studiile literare românești și codurile de gen. M. Ursa, A. Tătăran, A. Turcu (coord.), *Zoe, fii bărbată! Coduri de gen în cultura României contemporane* (ss. 41–65). Editura Paralela 45.
- Varga, Z. (2014, listopad 22). Josef Kappl, nemulțumit de dezinteresul autorităților locale față de opera rock Meșterul Manole. <http://www.pressalert.ro/2014/11/exclusiv-josef-kappl-nemulțumit-de-dezinteresul-autoritatile-locale-fata-de-opera-rock-mesterul-manole-vezi-care-este-mesajul-sau-pentru-edili/>.
- Verdery, K. (2015). Zwłoki ożywiają analizę polityczną (B. Pawiński, Tłum.). A. E. Kubiak, M. Zawila (Red.). *Společne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów* (ss. 37–73). Nomos.
- Vrabie, Gh. (1966). *Balada populară română*. Editura Academiei Republicii Socialiste.
- Zaharia-Filipaș, E. (2004). *Studii de literatură feminină*. Editura Paideia.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- Caitlyn. (2016). *AnașiManole* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HKb_iMWKNdM
- Celelalte Cuvinte. (1987). *Fântânasuspinelor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3cS9zYsb3LM>
- Cocoșdela Călărași. (2022). *MeșteraManole* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YmHUow5OqsA>
- Diaconu, Cornel (Rež.), 2008 (1985). *Cenacul Flacăra - Te salut, generație-n blugi!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pIJrjn54Oh0>
- Dumitrache, Ș. (2021). *Prelegerea Povestea Mănăstirii Curtea de Argeș cu Stefan Dumitrache*. <https://www.youtube.com/watch?v=my22HLw08d8>.
- Grupul Divertis. (1998). *LegendaMeșteruluiManole* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4NEbU5HItyo>

- Ionut (2023, styczeń 21). Expert constructor: Băluță trebuie zidit în Pasajul Unirii, ca să nu mai fie accidente, Times New Roman. https://www.timesnewroman.ro/politic/expert-constructor-baluta-trebuie-zidit-in-pasajul-unirii-ca-sa-nu-mai-fie-accidente/?fbclid=IwAR1qnIjprXx34xgQHRxnH14NPcAoiFEX_e4cmcxSU7aWStsvTTezOtIcO4
- Jandasek, F. (2018). *The Immured Woman* [Audio]. Spotify. <https://open.spotify.com/album/5HGsnXD9WMxtTVSXY9IgY2>
- Locuri, oameni și comori: Adevărul despre Meșterul Manole. (2016). TVR 3. <https://www.youtube.com/watch?v=Cy0X1eXEOc4>.
- Mihalache, A. (2013). *Din Jurnalul unui Manole contemporan*, theatre leaflet <https://www.teatruldenord.ro/spectacol/278/MESTERUL-MANOLE-sau-Drumul-spre-Europa>
- Meșterul Manole - parodie maghiarizată cu Sorin Tănase. (2014) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CTgg4IbgvmQ>
- Pe urmele Meșterului Manole. Starețul Mănăstirii Curtea de Argeș: Legenda nu are valoare religioasă. (2019). Antena 1. <https://www.youtube.com/watch?v=3wF30C6a4DE>.
- Phoenix. (1973). *Meșterul Manole uvertură*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=E6c_MKQIKag
- Primăria Municipiului Curtea de Argeș. (2011). Curtea Domneasca de Argeș – capitala a turismului românesc. <https://www.primariacurteadearges.ro/portal/arges/cda/portalcda.nsf/AllByUNID/000DA1E?OpenDocument>.
- Supermarket. (2000). Mănăstirea Argeșului [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=02W8oHteX2I>
- Taraf de Haïdouks. (1998). *Meșteru Manole* [Audio]. Spotify. <https://open.spotify.com/track/165DIDdaZtAFzsxcZ1M8Qy>

PODREČZNIKI:

- Adamescu, Gh. (1899). *Istoria limbii și a literaturii românești conform programi oficiale pentru învățământul secundar și special*. Socec.
- Adamescu, Gh. (1921). *Manual de limba română pentru clasa a III-a*. Editura Librăriei Socec & Comp. Soc. Anon.
- Adamescu, Gh. (1925). *Manual de limba română pentru clasa a IV-a*. Editura Librăriei Socec & Comp. Soc. Anon.
- Adamescu, Gh. (1929a). *Manual de limba română pentru clasa a V-a*. Editura Librăriei Socec & Comp. Soc. Anon.
- Adamescu, Gh. (1929b). *Manual de limba română pentru clasa a VI-a*. Editura Librăriei Socec & Comp. Soc. Anon.

- Adamescu, Gh., Dragomirescu M. (1906). *Literatura română modernă conform programei clasei VII*, Ed. a II-a. Ed. Librăriei H. Steinberg.
- Angelescu G. (2002). *Istoria literaturii române din perspectiva didactică: clasa a XI-a, dramaturgia*
- Angelescu, S., Nicolae, N.I., Ionescu, E. (1999). *Limba și literatura română pentru clasa a IX-a*. All Educational.
- Angelescu, M., Lăzărescu, Gh., Nicolaie, N.I., Bărboi, C., Olteanu, A. Gh., Stoica, C., Gheorghiu, Vl., Otobăcu, C., Berea-Găgeanu, E. (1989, 1991, 1993, 1994, 1996). *Limba și literatura română: manual pentru clasa a IX-a*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Bogdan-Duică, Gh. (1924). *Carte de citire pentru clasa a II-a primară urbană*. Editura Librăriei „Universala”.
- Bogdan-Duică, Gh. (1924). *Carte de citire pentru clasa a IV-a primară urbană*. Editura Librăriei „Universala”.
- Boiu, Z. (1869). *Carte de citire pentru scolele populare române greco-orientale*. Editur’a și tipariulu tipografiei arhidieceșiane.
- Boiu, Z. (1871). *Carte de citire pentru scolele poporale romane*. Sabiiu
- Carp, M. (1928). *Limba română. Manualul bacalaureatului după programul oficial*. Viața Românească.
- Carp, M. (1929). *Citire literatură și stil compoziție, clasa IV a școalelor secundare de băieți și de fete*. Viața Românească.
- Călinescu, G.; Vitner I.; Crohmălniceanu Ov. S. (Red.). (1954). *Istoria literaturii române pentru învățământul mediu*. Institutul de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R..
- Călinescu, G. (1973). *Biedny Ioanide*. (D. Bieńkowska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Constantinescu N., Olteanu, A. Gh., Teodorescu, V. (2007). *Limba și literatura română pentru clasa a X-a*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Costache A. (2006). *Limba și literatura română pentru clasa a XI-a*. Ed. Art.
- Crișan, A. (2006). *Limba și literatura română pentru clasa a XI-a*. Ed. Humanitas.
- Dinu, C. (1925–1926). *Carte de citire și gramatică*. Editura „Ancora”.
- Dobra, S. (Red.). (2004, 2008). *Limba și literatura română pentru clasa a XI-a*. Ed. Corint.
- Dragomirescu, M. (1927). *Limba și literatura română. Schiță pentru examenul de bacalaureat după programa oficială*. Ed. I. Socec.
- Gheorghiu, V., Manolescu, N., Nicolaie I. N., Otobăcu, C. (Red.). (1978, 1979, 1980, 1982, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988). *Literatura română pentru clasa a IX-a*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Hodoș, E. (1896). *Manual de istoria literaturii române*, Ed. II. Editura Autorului, Tiparul Tipografiei Dieceșiane din Arad.
- Hodoș, E. (1900). *Manual de limba română. Gramatică și carte de citire pentru preparandii, școale medii și civile*. Tipografia dieceșiană.
- Iancu, M., Olteanu, A. Gh., Tulbă, A. (1999). *Limba română: manual pentru clasa a VII-a*. Editura Corint.
- Ionescu, E., Lișman V. (2006). *Limba și literatura română pentru clasa a XI-a*. Ed. BIC ALL.
- Literatura română. Manual pentru clasa a V-a*. (1956). Editura de Stat Didactică și

- Pedagogică. Literatura română. Manual pentru clasa a VII-a. (1956). Editura de Stat Didactică și Pedagogică.
- Martin, M. (2006). *Limba și literatura română pentru clasa a XI-a*. Ed. Art.
- Negruțiu, I. F., Ungurean, P. (1903, 1905). *Carte de citire pentru clasa: II, III și a IV primară*. Tipografia Seminarului Arhidiececesan
- Norel, M., Bucurenciu, P., Dragu, M. (2020). *Limba și literatura română pentru clasa a VIII-a*. Ed. Aramis
- Olteanu, A. Gh.; Pavnotescu M.; Micu D. (Red.). (1983). *Limba și literatura română, Manual pentru clasa a XI-a*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Popu, Ș. (1872). *Legendariu și exercițiu de limba pentru clasa a II. a școlilor populare*. Cu tipăriul seminarului arhidiececesan.
- Popu, Ș. (1894). *Carte de citire pentru școlile populare române*, ed. a VI-a. Tipografia Seminarului gr.-cat.
- Pumnul, A. (1862–1865). *Lepturariu rumînesc cules de'n scriitori rumîni pre'n Comisiunea denumitoe de coetoe naltul Ministeriu all învoetioemîntului, asioediat spre folosînția invoetioecele*, 6 volume.
- Volumul I - de'n clasa I și II. a gimnasiului de jos, de Arune Pumnul, Profesoriu de limba și literoetura rumînoe în gimnasiu plenariu de'n Cernoesti, Tomul I. Vienna, La c.r. edoeturoe a coetilor scolastice (Tipoeit în c.r. tipografie a curții și a statului), 1862, 271 p.
 - Volumul II - de'n clasa III a gimnasiului de jos, de Arune Pumnul, Profesoriu de limba și literoetura rumînoe în gimnasiul plenariu de'n Cernoesti. Tomul II. Partea 1. Vienna, La c.r. edoeturoe a coetilor scolastice (Tipoeit în c.r. tipografie a curții și a statului), 1863, 202 p.
 - Volumul III - de'n clasa IV a gimnasiului de jos, de Arune Pumnul, Profesoriu de limba și literatura rumînoe în gimnasiul plenariu de'n Cernoesti. Tomul II. Partea 2. Vienna, La c.r. edoeturoe a coetilor scolastice (Tipoeit în c.r. tipografie a curții și a statului), 1863, 274 p.
 - Volumul IV - de'n clasa V și VI. a gimnasiului de sus, de Arune Pumnul, Profesoriu de limba și literoetura rumînoe în gimnasiul plenariu de'n Cernoesti. Tomul III. Vienna, La c.r. edoeturoe a coetilor scolastice (Tipoeit în c.r. tipografie a curții și a statului), 1862, 532 p.
 - Volumul V - de'n clasa VII a gimnasiului de sus, de Arune Pumnul, Profesoriu de limba și literoetura rumînoe în gimnasiul plenariu de'n Cernoesti. Tomul IV. Partea I. Pe koeltuialoe fondusului religionar g.o.a. Bukovinei. Vienna, La c.r. edoeturoe a coetilor scolastice (In c.r. tipografie a curții și a statului), 1864, 416 p.
 - Volumul VI - de'n clasa VIII a gimnasiului de sus, de Arune Pumnul, Profesoriu de limba și literoetura rumînoe în gimnasiul plenariu de'n Cernoesti. Tomul IV, Partea 2. Cu cieltueala Fundului relegiunariu all bisericeii drept credincioase roesoeritene de'n Bucovina. Vienna, La c.r. edoeturoe a coetilor scolastece (In c.r. tipografie a curții și a statului), 1865, 324 p.
- Selăgian A., Bologa V., Precup E. (1914). *Carte de citire. Manual de învățământ pentru clasa I și II-a dela școale civile de fete, gimnazii, ș.a. conform noului program de studii*. Tipografia Poporului.

- Simion E., Rogalski, Fl., Hărtescu, D. (2004). *Limba și literatura română pentru clasa a XI-a*. Editura Corint.
- Stoenescu A., Preda, L., Nistor, A., Șerban, A., Nistor, C., Minchevici, L. (2020). *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a VIII-a*. Ed. Corint.
- Stroia, I. (1908). *Carte de citire pentru al treilea an de școală*. Tiparul Tipografiei Arhidiecezane.
- Toma, M. (1976, 1977, 1979, 1980, 1981, 1983, 1984, 1986, 1987, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996). *Limba română: lecturi literare. Manual pentru clasa a VII-a*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Viorel, A. (1968). *Literatura română: manual pentru clasa a X-a liceu*. Editura Didactică și Pedagogică.

PROGRAMY SZKOLNE:

- Carp, M. (1934?). *Programa de limba română: pentru gimnazii și licee. Viața românească*.
- Ghibu, O. (1913). *Chestiunea manualelor în școlile noastre secundare*. Tiparul tipografiei arhidiecezane.
- Ministerul Educației Naționale. (1999). *Programa de limba și literatura română, clasele a X-a – a XII-a*.
- Ministerul Educației Naționale. (2017). *Programa școlară pentru disciplina limba și literatura română, clasele a V-a – a VIII-a*.
- Ministerul Educației și Cercetării, Consiliul Național pentru Curriculum. (2006). *Programe școlare ciclul superior al liceului limba și literatura română clasa a XI-a*.
- Ministerul Educației și Învățământului. (1972). *Programa de literatură română pentru anii I-IV ai liceului de cultura generală (învățământul de zi, seral și fără frecvență) și anii I-V ai liceului pedagogic de învățători, educatoare și învățătoare-maistre*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Ministerul Educației și Învățământului. (1977). *Programele de literatura română, universală, limba română, pentru învățământul liceal (zi și seral) valabile în anul școlar 1977-1978*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Ministerul Educației și Învățământului. (1981). *Programele de limba și literatura română pentru învățământul liceal de zi și seral*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Ministerul Educației și Învățământului. (1985). *Programa de limba și literatura română pentru învățământul liceal de zi și seral, clasa a IX-a, aprobată cu nr. 36444/1985*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Ministerul Educației și Învățământului. (1987). *Programa de limba și literatura română pentru învățământul liceal de zi și seral, clasele IX-XII (XIII seral), aprobată cu nr. 39732/1987*. Editura Didactică și Pedagogică.
- Ministerul Educației, Cercetării Și Inovării. (2009). *Programe școlare, limba și literatura română clasele a V-a – VIII-a*.
- Ministerul Învățământului și Științei, Departamentul învățământului preuniversitar. (1991). *Programa de limba și literatura română pentru învățământul liceal, școlile normale de*

învățători și educatoare, școlile profesionale și complementare sau de ucenici, aprobată cu nr. M.I. 38567/1991.

Ministerul Învățământului. (1993). *Programa de limba și literatura română pentru învățământul liceal, școlile normale de învățători și educatoare, școlile profesionale și complementare sau de ucenici, aprobată cu nr. 38665/1993.* Editura Didactică și Pedagogică.

Onițiu, V. (1895–96). *XXII Programa a gimnasiului mare public român de religiunea gr. orientală din Brașov, a școlei comerciale și reale și a școlilor centrale primare pe anul școlar 1895-96.* Tipografia A. Mureșianu.

R.P.R, Ministerul Învățământului Public, Institutul de Științe Pedagogice. (1953). *Programa de limba și lectură literară pentru clasele V-VII, aprobată de M.I.P. cu nr. 9021/1953.*

R.P.R, Ministerul Învățământului și Culturii. (1960). *Programa de noțiuni de teoria literaturii, clasa a VIII-a, aprobată cu nr. 71828/1959.*

DIAFILMY:

Legenda Mănăstirii Argeșului - culeasă de Vasile Alecsandri. (1975) [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=2grSpm6KOPQ&t=179s>

Meșterul Manole Baladă populară [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=QgohTctMbgA>

SERBIA. DYNASTIA W ROLI GŁÓWNEJ

Zainteresowanie twórczością ludową na obszarze Bałkanów sięga XIX wieku. Tendencje kolekcjonerskie wpisywały się wówczas w ogólnoeuropejskie trendy romantyzmu, nie bez znaczenia było również zainteresowanie ze strony zagranicznych autorytetów w dziedzinie folklorystyki. W wyniku rozpowszechnionego zbieractwa twórczość ludowa, wcześniej funkcjonująca w obiegu oralnym, utrwalana była na piśmie. Kontekst społeczno-kulturowy, meandry modernizacji i polityki, stanowią okoliczności, które trzeba uwzględnić, by zrozumieć status twórczości ludowej na tym obszarze kulturowym.

Niewątpliwie wiek XIX był okresem ogromnych przemian polityczno-społecznych wynikających ze zmian układu sił i stopniowego wycofywania się Imperium Osmańskiego z Półwyspu Bałkańskiego. Kulturotwórcze aspiracje działaczy na rzecz państw narodowych wyrażały się m.in. w sferze kształtowania literatur narodowych oraz absorpcji twórczości ustnej danego obszaru jako własnej. Można zaobserwować zależność między walką o państwo narodowe (a tym samym procesami tworzenia czy redefiniowania tożsamości kulturowej) a zainteresowaniem badaniami nad twórczością ustną. Mówią o tym m.in. daty publikacji kluczowych zbiorów pieśni ludowych, poczynając od *Mala prostonarodna slaveno-serbska pesnarica* (1814) Vuka Karadžicia, a kończąc na *Narodne pjesne Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini* (1888) Konstantina Hörmanna.

Dla naszych rozważań istotny jest więc fakt, że na przełomie XIX i XX wieku Serbia i Czarnogóra (w odróżnieniu od Bośni i Hercegowiny) posiadały już swoją państwowość. Ich walka o niezależność i terytorium odbywała się najpierw pod znakiem wojen z Imperium Osmańskim, a po jego pokonaniu – z nowo powstałymi lub dopiero kształtującymi się sąsiednimi państwami (Jelavich, 2005, ss. 16–21) i miała również wymiar kulturowy. W działania propagandowe wpisywały się inicjatywy związane z gromadzeniem twórczości kulturowej i systematyzacją języków narodowych. Świadczy o tym choćby burzliwa dyskusja uczonych na temat pochodzenia pieśni *Zidanje Skadra* [Budowy Szkodry] w zbiorze Vuka

Karadžicia, zainicjowana artykułem Nikoli Andrić pt. *Otkud Vuku 'Zidanje Skadra'?* [Skąd u Vuka „Zidanje Skadra”?] (zob. rozdział o Chorwacji).

Wiek XIX to na półwyspie czas modernizacji o różnych prędkościach (Жанин-Чалић, 2004), uznawanej za konieczną, ale wywołującej też wewnętrzne spory i lęk przed utratą własnej tożsamości kulturowej. Towarzyszyły temu procesy urbanizacji, co rzutowało na sposób postrzegania obszarów miejskich przez ludność wiejską. W czasach osmańskich na Bałkanach wybudowano wiele miast, w których dominowali muzułmanie, podczas gdy wioski były zamieszkiwane głównie przez chrześcijan. Miasta mogły więc być postrzegane jako symbol zawłaszczania kulturowego najpierw przez islam (Jawoszek, 2018, ss. 202–206), a potem przez tzw. zepsuty Zachód. Wraz z rozwojem idei narodowych obszary wiejskie łączono z pojęciami „czystości narodowej” i tradycji, podczas gdy miasta z obcością i uciskiem (por. Konstantinović, 1981).

Wszystko to powoduje, że na omawianym obszarze mamy do czynienia nie tylko z fascynacją twórczością ludu, ale wręcz z wyniesieniem jej do rangi kluczowego komponentu tradycji narodowej. Pozycja folkloru i tradycji epickiej pieśni ludowej stanowiąca, obok tradycji religijnej, jeden z podstawowych komponentów tożsamości Serbów (Gil, 2005, s. 47), w XIX wieku zostaje umocniona na niekorzyść tradycji cerkiewnej (Gil, 2005, s. 150). Powstaje nowa wizja kultury Vuka Karadžicia opartej na tradycji ludowej (Gil, 2005, s. 35), a folklor jako podstawa transferu dziedzictwa zostaje wywyższony do roli klasyki narodowej (Rapacka, 1995, s. 13). Rapacka podkreśla, że miejsce folkloru, mimo kolejnych buntów intelektualistów serbskich o okcydentalistycznej orientacji, do dziś nie zostało podważone, a w pewnych środowiskach przekaz ustny pełni istotną rolę jako źródło informacji (Rapacka 1995, s. 13).

Folklor postrzegano jako zjawisko o długiej tradycji, cementujące wspólnotę wokół „mądrości wieków”, które należy ochronić w warunkach dynamicznie rozwijającego się świata. Vuk Karadžić (1787–1864), postulując zbieranie twórczości ludowej, ostrzegał przed zagrożeniem dla niej ze strony nowych trendów oświeceniowych (Mladenović Mitrović 2021 s. 98, za Karadžić, 1821). Podobnych poglądów był historyk i polityk Stojan Novaković (1842–1915), którego podejście do badania folkloru rozwijało się m.in. pod znakiem romantycznego nacjonalizmu i strachu przed zaniknięciem zasobów kultury ludowej (Mladenović Mitrović, 2021, ss. 99–104). Kolekcjonowanie twórczości ludowej w języku lokalnym motywowane było badawczo, ale służyło również celom politycznym, wpisywało się w działania na rzecz utrzymania jedności nowo powstałych terytoriów i konsolidacji ich wspólnoty kulturowej. Kolekcjonerzy folkloru, którzy działali także w swoim własnym interesie ekonomicznym,

oddawali więc przysługę nowo powstałym państwom co najmniej na dwa sposoby: wnosząc wkład w obronę integralności narodowej oraz chroniąc twórczość lokalną.

Jednym z inicjatorów kolekcjonowania twórczości ludowej pod patronatem instytucji był wspomniany już historyk Stojan Novaković, założyciel kolekcji etnograficznej ówczesnej Królewskiej Akademii Nauk (obecnej Serbskiej Akademii Nauk i Sztuk, SANU). Jeszcze w drugiej połowie XIX wieku postulował on konieczność kontynuowania kolekcjonerskiego dzieła Vuka Karadžicia, podkreślając jego zasługi w zakresie badań nad leksykografią i gramatyką. Wśród osób, które najliczniej odpowiedziały na zaproszenie Novakovicia do gromadzenia twórczości ludowej, byli nauczyciele, księża, kupcy i dyplomaci. W rezultacie nie mógł narzekać na niedobór materiału, a większym problemem okazała się jakość dostarczanych tekstów, zbieranych głównie przez amatorów, posługujących się niejednolitymi kryteriami klasyfikacji (gatunek, język), sposobami zapisu i opisu, jak również różnie określających dopuszczalny stopień interwencji kolekcjonera w treść i formę zasłyszanych tekstów. Należy podkreślić, że sposób zapisania danej pieśni (w tym wybory niuansów językowych) miał nie tylko znaczenie dla nauki, ale także istotny wymiar polityczny. Przykładem dyskusji na ten temat może być wymiana zdań między Kostą Hörmannem a Vatroslavem Jagiciem w związku z ukazaniem się w 1888 roku pierwszego tomu zbioru Hörmanna pt. *Narodne pjesne Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini*. Instytucją poniekąd „konkurencyjną” dla Akademii Nauk była Macierz Chorwacka, która oferowała wynagrodzenie za wykonaną pracę, co rzekomo wpływało na proces zbierania materiału ludowego. Wzmianki o kolekcjonerach, którzy gotowi byli sprzedać Macierzy materiał epicki w języku serbskim z terenów Bośni i Chorwacji lub sprzedawali materiał obu instytucjom to fascynujący materiał pokazujący ówczesne realia „rynku” naukowego i kolekcjonerskiego (Mladenović Mitrović, 2021, ss. 111–112).

Utwory zawierające motyw ofiary zakładzinowej znalazły się już w pierwszych zbiorach pieśni ludowych. Co więcej, pieśń *Zidanje Skadra* zwróciła szczególną uwagę zagranicznych współpracowników i konsultantów Vuka Karadžicia. Podczas badań wielokrotnie spotkałam się z odwołaniem do listu Jakuba Grimma, w którym niemiecki filolog zachwyca się pieśnią *Zidanje Skadra*, uznając ją za najbardziej poruszającą pieśń wszechczasów (Мојашевић, 1976, s. 109).

Z kultury oralnej do piśmiennej. Średniowieczny ród w roli głównej

Najbardziej rozpowszechnionym na gruncie serbskim wariantem utworu o wmurowaniu kobiety jest pieśń *Zidanje Skadra* [Budowa Szkodry], zasłyszana od Starca Raška (Starac Raško) z Kolašina i opublikowana wśród najstarszych pieśni bohaterskich w zbiorze Vuka Karadžicia pt. *Српске народне пјесме књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије* [Serbskie pieśni ludowe, tom drugi zawierający najstarsze pieśni bohaterskie] (Караџић, 1823, ss. 10-20). *Zidanje Skadra* zostało zaklasyfikowane jako pieśń z tzw. cyklu przedkosowskiego, a więc opisująca wydarzenia sprzed bitwy na Kosowym Polu w 1389 roku i dotycząca rodów Nemanjiciów i Mrnjavčevićów¹. Kolejne zbiory pieśni i antologie zawierają właśnie ten wariant utworu (Чайкановић, 1925; Ђурић, 1969; Милошевић-Ђорђевић, 2001), a w ślad za nimi również podręczniki i materiały edukacyjne.

Poza powszechnie znanym wariantem pieśni *Zidanje Skadra*, który z czasem stał się głównym punktem odniesienia w kolejnych tekstach kultury, w zbiorach Vuka Karadžicia znajduje się również drugi wariant pieśni pod tym samym tytułem, opublikowany dopiero w 1974 roku w zbiorze niewydanych wcześniej rękopisów pt. *Српске народне пјесме из неопјављених рукописа Вука Стеф. Караџића* [Serbskie pieśni ludowe z nieopublikowanych rękopisów Vuka Stef. Karadžicia]. Oba teksty to zapisy wariantów wykonanych przez pieśniarzy z terenów Czarnogóry: wspomnianego już Starca Raška, a także Todora Ikova (zob. rozdział o Czarnogórze). Różni je przede wszystkim zakończenie pieśni. W wariancie Raška Gojkovica po negocjacjach godzi się na śmierć i do ostatnich chwil karmi swoje dziecko, w efekcie staje się fundamentem twierdzy chroniącej przed obcym najazdem oraz źródłem życiodajnego płynu dla kolejnych pokoleń. Przekaz zostaje wzmocniony w komentarzu Vuka Karadžicia, iż żadna znacząca budowla nie może zostać wzniesiona bez ofiary. Natomiast Gojkovica z wariantu Ikova sprzeciwia się woli braci, zabija syna, rzuca klatwę na oprawców i zwiastuje rychłe przejście twierdzy przez Turków. Nie może więc stać się symbolem wartości cementujących wspólnotę patriarchalną.

¹ W tekstach źródłowych pojawiają się różne formy nazwiska rodu Mrnjavčević. Nawet w dwóch wariantach zapisanych przez Vuka Karadžicia można zidentyfikować odmienne formy: u Ikova – Mrnjavčić (1974), u Starca Raški – Mrljavčević (1976). W źródłach historycznych natomiast obowiązuje Mrnjavčević (Рудић 2001, Мијатовић 2019, Бербер, 2002). Zdania badaczy są w tej kwestii podzielone. Dundes wyjaśnia, że poprawna forma to Mrnjavčević i uważa, że Vuk zachował lokalny błąd, zostawiając formę Mrljavčević (Dundes, 1996, s. 11). Natomiast Mojašević twierdzi, że nie bez powodu w pieśni Mrnjavčević stali się Mrljavčevići (Мојашевић, 1976, s. 111), znaczące wydaje się pejoratywne znaczenie rdzenia *mrljav* (dosł. brudny, poplamiony; słaby; ze skazą moralną) (Вујанић, 2007, s. 738). Poza odwołaniem do formy źródłowej w tekście posługuję się formą stosowaną w źródłach historycznych, tj. Mrnjavčević.

Trzeci wariant tej pieśni został opublikowany w zbiorze *Српске народне пјесме* [Serbskie pieśni ludowe] Manoljlo Kordunaša z 1891 roku w ramach pierwszego z wydań serii *Збирка српских народних умотворина* [Zbiór serbskiej twórczości ludowej]. Pieśni zebrane w tym tomie określone są mianem serbskich pieśni ludowych o charakterze mitycznym. Ze wstępu dowiadujemy się, że zostały zapisane w okresie 1885–1888 od pieśniarzy z okolic obecnej Chorwacji na granicy z BiH, nie wiadomo jednak, który z wymienionych pieśniarzy był wykonawcą pieśni *Zidanje Skadra*. Od wariantu Raška różni ją zakończenie oraz relacja Gojkovicy i jej teściowej; gdy matka braci widzi, że żadna z synowych nie jest gotowa pójść na budowę, sama postanawia zanieść posiłek. Jednak Gojkovica ją zatrzymuje i chcąc uchronić rodzinę przed grzechem i wstydem, postanawia ją zastąpić:

Nierodzona, a jakby rodzona!
To wielki grzech wobec Boga
I wobec świata wstyd
Masz trzy synowe i obiad nosisz
Zajmij się moim dzieckiem ukochanym
To ja pójdę do białego Skadaru
I zaniosę obiad budowniczym.
(Кордунаш, 1891, s. 141; tłum. MM)

W tym wariacie, w niespełna rok po śmierci Gojkovicy, następuje odwet: trzy gromy spadają z nieba, jeden uderza w twierdzę na Bojanie, drugi zabija żony starszych braci, a trzeci samych braci.

Dla cudu, i także dla leku
I do teraz tam jest mleko
Nie minął rok
Nie rok, ni połowa
Zdarzył się wielki cud
Jasne niebo nagle się zachmurzyło.
Trzy gromy padły z nieba.
Pierwszy burzy Skadar na Bojanie;
Drugi zabija dwie młode bratowe;
A trzeci dwóch braci niewiernych.
O niewierni, niech Was bóg zabije,
Gdybyście byli dobrzy, nie byłoby tu Was!
(Кордунаш, 1891, s. 144, tłum. MM)²

Jeśli chodzi o zakończenie pieśni, w którym kobieta karmi dziecko, a jej spływający po murze pokarm staje się lekarstwem dla ludzi, wariant Kordunaša plasuje się pomiędzy wersjami Raška (w której ofiara jest wręcz uświęcona) a Ikova (gdzie замуrowanie zostaje potępione). Motyw klątwy jest wprowadzony w wariacie Kordunaša niejako pośrednio. W utworze

² Zachowano oryginalny zapis, zaznaczony fragment został również wyeksponowany w wydaniu z 1891 roku.

pojawiają się słowa „Nieszczęśliwe fundamenty postawiono / I przeklęty Skadar wymurowano” (Кордунаш, 1891, s. 144, tłum. MM), ale żadna z postaci – w tym bohaterka – nie rzuca klątwy. Oprawcy i tak zostają ukarani, akt zamurowania potępiony, a sprawiedliwość zaprowadza sam Bóg. Autor zbioru zauważa, że takiego zakończenia nie znajdziemy u Vuka Karadžicia i zamieszcza komentarz: „[...] Nadchodzi czas sądu ludowego. Wszechmoc boska karze: obala grzeszne dzieło i zabija gromem niewierzących” (Кордунаш, 1891, s. 144, tłum. MM).

Interesujące teksty z toposem zamurowanej i fabułą zbliżoną do wariantu *Zidanje Skadra* odnoszą się również do innych lokalizacji: Belgradu i Ochrydu. Tekst *Gradnja Beograda* [Budowa Belgradu] ze zbioru *Narodno blago. Zbirka narodnih pjesama i poslovica* [Ludowe dziedzictwo. Zbiór pieśni ludowych i przysłów]³ został najprawdopodobniej zapisany przez K. Romicia w Suboticy (Raić, 1923, ss. 15–16). Utwór *Gradnja Beograda* należy do wersji krótszych (63 wiersze), został zapisany łacinką, dziesięciozgłoskowcem, zawiera turczyzmy (np. *pendžer* zamiast słowiańskiego *prozor* na określenie okna). Kobiety pozostają bezimienne, natomiast bracia noszą inne imiona: Rojla, Manojla i najmłodszy – Radojla. Po upływie trzech dni (zamiast trzech lat) budowy bracia dowiadują się od tajemniczego głosu spod ziemi, że Belgrad nie zostanie zbudowany bez ofiary i rozmyślają, kogo należy poświęcić. Wtedy coś przemawia spod ziemi:

Nie wybudujecie Belgradu,
Dopóki czegoś żywego nie zamurujecie,
Cokolwiek żywego w fundamenty miasta.
(Raić, 1923, s. 15–16; tłum. MM).

Nie mogą zamurować matki, bo byłoby to grzechem zasługującym na karę boską. Nie mogą poświęcić siostry, również z uwagi na matkę i relacje ich łączące. W końcu decydują, że zostanie zamurowana jedna z żon, ta, która kolejnego dnia przyjdzie z posiłkiem na budowę. Jedynie najmłodszy brat nie łamie danego słowa o zachowaniu milczenia. Matka braci następnego dnia kolejno prosi synowe o pójście z posiłkiem, wszystkie się wymawiają, najmłodsza początkowo również, jednak kierowana szacunkiem dla starszej osoby (podobnie jak Gojkovica w wariancie Kordunaša) stwierdza, że ją zastąpi. Na pierwszy plan wybija się tu status organizującej życie rodzinne matki – ona jako pierwsza jest rozpatrywana jako ofiara, a potem od jej aprobaty zależy los potencjalnej ofiary.

³ Tekst został zaklasyfikowany do zbioru utworów o tematyce rodzinnej (*porodične*). Pierwsze wydanie zostało opublikowane w 1910 roku. W tekście odwołuję się do wydania z 1923 roku (Raić, 1923, ss. 15–16).

Najmłodszą żonę zamurują szwagrowie, i to oni proszeni są o pozostawienie otworów w murze, żeby kobieta mogła patrzeć na osierocone dziecko. Na końcu nie ma wzmianki o leczniczym działaniu spływającego po murze płynu, a jedynie o tym, że Radolja (najmłodszy brat) zajmuje się dzieckiem. Nie ma również mowy o losach budowli. Natomiast na końcu zbioru w komentarzu edytorskim do pieśni *Gradnja Beograda* umieszczono notatkę akcentującą znaczenie fundamentów w sensie dosłownym i metaforycznym: „Myśl przewodnia: fundament miasta mogą stanowić tylko uczciwi, szczerzy obywatele. Radolja i jego żona. Kłamstwa i słabeusze nie czynią fundamentów” (Raić, 1923, ss. 15–16; tłum. MM).

Z kolei utwór *Грађење Оруда* [Budowa Ochrydu] ze zbioru *Песме и обичаји укупног народа србског* [Pieśni i zwyczaje całego narodu serbskiego] z 1869 roku należy do tekstów krótkich z ograniczoną fabułą (97 wersów) i został zapisany dziesięciozgłoskowcem w cyrylicy. W wartwie fabularnej z *Zidanje Skadra* łączy go postać wiły, która schodzi z gór i dwukrotnie uprzedza, że nie uda się wybudować grodu. To co w dzień Manojlo zbuduje, wiła niszczy bowiem w nocy. Miasto budowane jest na polecenie cara Siniśy, określanego epitetem „przeklęty” (możliwe nawiązanie do postaci Symeona Uroša Nemanjicia). W przeciwieństwie do *Zidanje Skadra* ofiarą zakładzinową mają być dzieci. Wiła poleca murarzowi znalezienie brata i siostry o podobnych imionach (Stoja i Stojan, Milo i Milena) i zamurowanie ich we wschodniej wieży. Po tym jak Manojlo informuje Siniśę o żądaniach wiły, ten wysyła ludzi zaopatrzonych w pieniądze na ich poszukiwanie. Wysłannikom Siniśy nie udaje się jednak znaleźć i kupić rodzeństwa, za co wszyscy zostają skazani na śmierć, a gród nie zostaje wzniesiony.

Topos zamurowania na tym obszarze łączony jest z budową istotnych dla społeczności obiektów (głównie twierdzy lub wieży) i/lub budową miast czy grodów. Wśród potencjalnych ofiar zakładzinowych występują głównie dzieci (ale też matka lub siostra budowniczych), ostatecznie w fundamenty zamurowana jest najmłodsza z żon. Utwory pozostające tematycznie i formalnie w orbicie utworu *Zidanja Skadra* cechują różnice w lokalizacji zdarzeń, inne realizacje zakończeń, a co za tym idzie odmienne przesłania. Trzeba jednoznacznie stwierdzić, że są one dużo mniej popularne niż pieśń o budowie Szkodry, która niewątpliwie zdominowała wyobrażenia o ofierze zakładzinowej.

Prymat pisma nad przekazem ustnym: pieśń starsza od nas, ale nasza

Pierwsze na gruncie serbskim teksty omawiające utwory z toposem wmurowanej pochodzą z początku XX wieku. Komentarze na temat pieśni *Zidanje Skadra* pojawiają się w tekstach

Tomislava Mareticia, poliglota i językoznawcy należącego do kręgu tzw. chorwackich vukowców (czyli działaczy na rzecz standaryzacji języka chorwackiego na podstawie dialektu nowosztokawskiego jekawskiego, czego zwolennikiem w odniesieniu do języka serbskiego był Vuk Karadžić) czy historyka Jovana Tomića (Maretić, 1909; Tomić, 1908). Przedmiotem analizy jest głównie wspominany tu wariant Raška ze zbioru Karadžicia. Nie spotkałam się z opracowaniem, które brałoby pod uwagę wariant Ikova czy Kordunaša. W serbskiej tradycji badawczej zaznaczają się pewne tendencje interpretacyjne, na które chciałabym zwrócić uwagę. Analizując interesujące mnie tutaj teksty naukowe lub paranaukowe, odkryłam kilka powtarzających się zagadnień, które w zależności od opracowania korespondują ze sobą. Są to: (1) wtórność czy „pierwszeństwo” danego wariantu, co prowadzi do rozważań nad procesami oralnej transmisji i ewolucji tekstu, ale także nierzadko podsycia ideologiczne spory; (2) konteksty literackie, obejmujące inne pieśni cyklu przedkosowskiego lub sporadycznie szerzej twórczość ludową, mitologię antyczną, Biblię, warianty zawierające topos w innych językach; (3) problematyka ofiary, stanowiąca jedno z najistotniejszych zagadnień interpretacyjnych, łącząca się z kategoriami rytuału i sacrum; (4) problematyka gatunku: od legendy po pieśń epicką, co wiąże się z kwestią transformacji narracyjnych i literackich form w tradycji oralnej (5) historyzowanie elementów utworu literackiego, czyli dążenie do osadzania fabularnych komponentów pieśni w konkretnym kontekście historycznym, co w badaniach serbskich często stanowi istotny punkt odniesienia.

Interesujący komentarz znajduje się w publikacji Veselina Čajkanovicia *Петнаест српских народних песама* [Piętnaście serbskich pieśni ludowych] z 1925 roku, zawierającej utwór *Zidanje Skadra* w wersji zasłyszanej od Starca Raški oraz jego komentarz dotyczący panującego wśród ludu przekonania o konieczności poniesienia ofiary w celu wzniesienia budowli i groźby wynikającej z zamurowania czyjegoś cienia. Čajkanović w omówieniu legendy odwołuje się do wcześniejszych opracowań na temat motywu (m.in. Arnaudowa, Mareticia i Tomića) oraz innych wariantów (greckiego, bośniacko-hercegowińskiego, węgiersko-rumuńskiego) konstatując, że jeden z nich posłużył jako wzór dla legendy. Autor ten miał wykształcenie klasyczne, w związku z czym zwracał uwagę na obecność mitologicznego motywu martwej matki karmiącej, mającego swój pierwowzór w postaci Aerope, córki Kefeusza/Cefeusza, która umarła podczas porodu syna, ale nawet po śmierci karmiła nowo narodzone dziecko. W jego ocenie w wariacie serbskim wprowadzono braci Mrnjavčevićów, ponieważ byli już bohaterami serbskich bajek bohaterskich (Čajkanović, 1925, s. 172). Zwraca również uwagę na znaczenie imion Stoja i Ostoja, elementy językowe

charakterystyczne dla języka serbskiego oraz postać Rade *neimara*, którego łączy z istniejącym w przeszłości budowniczym monastynu w Ravanicy – Rade Boroviciem.

Bardziej etnograficzny niż literacki charakter ma zapis Petara M. Božovicia z 1926 roku, opublikowany w zbiorze pt. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* [Wkład w literaturę, historię i folklor] autorstwa Pavle Popovicia. Autor koncentruje się na etnograficznych aspektach motywu ofiary przy budowie twierdzy w Szkodrze. Božović cytuje fragment podręcznika odnalezionego w Albanii, który opisuje historię trzech braci Ilirów, bezskutecznie próbujących wznieść gród. Dopiero po złożeniu ofiary z kobiety budowa zostaje ukończona. Autor podkreśla, że brakuje tu rozbudowanych elementów znanych z serbskiej wersji tej pieśni, a co za tym idzie określa ten wariant jako uproszczony i anonimowy. Božović opisuje także swoją wizytę na miejscu, zwracając uwagę na tajemniczą substancję przypominającą mleko, wydobywającą się ze skał. Autor – właściwie jako jeden z nielicznych – konfrontuje utwór literacki z miejscem, którego dzieło dotyczy. Autor przytacza także relacje katolików, prawosławnych i muzułmanów, którzy opowiadają o uzdrawiających właściwościach białej cieczy, dzieląc się historiami o kobietach, które doświadczyły jej działania. A zatem jego etnograficzne podejście ukazuje, jak legenda funkcjonuje w żywej tradycji ludowej i w jaki sposób elementy mitu łączą się z lokalnymi wierzeniami o uzdrawiającej mocy substancji.

Jedno z najbardziej kompleksowych opracowań o charakterze komparatystycznym to tekst *Легенда о зидању Скадра* [Legenda o budowie Szkodry] Svetislava Stefanovicia z 1928 roku. Autor dokonuje analizy licznych wariantów pieśni i legendy na terenie całego Półwyspu Bałkańskiego z odwołaniami do kluczowych motywów w innych kulturach, zarówno w perspektywie diachronicznej, jak i synchronicznej. Co charakterystyczne dla tekstów tego okresu, podejmuje też problematykę genealogii pieśni i pierwotności jednej z wersji, wdaje się w polemikę z Arnaudowem i podważa jego tezę o wtórności wszystkich wariantów wobec wersji greckiej. W pracy Stefanovicia serbska wersja, czyli *Zidanje Skadra*, przedstawiona jest jako najbardziej kompletna: o znaczących walorach artystycznych i bogactwie motywów (Стефановић, 1928, s. 29). Na podstawie mnogości wariantów autor wyróżnia następujące elementy fabuły:

- (1) wznoszenie budowli, która ulega zniszczeniu w wyniku działania sił nadprzyrodzonych;
- (2) polecenie złożenia ofiary przez człowieka;
- (3) ofiarą są dzieci;
- (4) ofiarą jest kobieta – żona założyciela lub głównego budowniczego;

- (5) mąż nie zdradza żonie tajemnicy i to właśnie ona przychodzi na drugi dzień z posiłkiem na budowę;
- (6) po tym, jak zauważa żonę, mąż płacze i mówi o utracie pierścienia lub złotego jabłka;
- (7) kobietę zamurują a ona zwraca się do męża, szwagrów czy budowniczych z klątwą lub z prośbą;
- (8) kobieta prosi o pozostawienie otworów, żeby mogła karmić małe dziecko;
- (9) kobieta karmi dziecko nawet po swojej śmierci;
- (10) w miejscu zamurowania powstaje źródło uzdrawiającej wody.

W ocenie Stefanovicia motywy 1, 2, 4 i 6 należy zaliczyć do stałych i wspólnych dla większości wariantów, pozostałe występują sporadycznie bądź wcale. Badacz konstatuje, że serbska i bośniacko-hercegowińskie wersje w porównaniu z greckimi należy umieścić na antypodach, jeśli chodzi o sposób przedstawienia w tradycji ludowej. Wersję grecką charakteryzuje duże znaczenie lokalności, brak głównych bohaterów, klątwa wmurowanej oraz występowanie ptaka w roli zwiastuna konieczności złożenia ofiary. W wersjach macedońskich i bułgarskich nie pojawiają się dzieci jako potencjalne ofiary zakładzinowe. Podobnie w wersji albańskiej jako ofiara od razu występuje kobieta, charakterystyczna jest rola starca, a nie wiły, jak również dokładne określenie lokalizacji. Warianty bośniacko-hercegowińskie stanowią oddzielną samowystarczalną grupę, bez cech charakterystycznych dla utworów z motywem kobiety w roli ofiary zakładzinowej. Co istotne, jedynie *Zidanje Skadra* obejmuje wszystkie kluczowe elementy kompozycyjne i motywy, a przede wszystkim jako jedyna wersja zawiera wzmiankę o dwóch ofiarach zakładzinowych z dzieci i z kobiety. Obecność motywu ofiary z dzieci ma przemawiać za dłuższą tradycją istnienia tej pieśni. O szczególnej wartości wariantu serbskiego ma również świadczyć fakt, że został zapisany w formie pieśni i jako jedyny – dziesięciozłoskowca.

Stefanović podejmuje się również konfrontacji świata przedstawionego w pieśni z faktami historycznymi, dowodząc charakteru mitologicznego kluczowych motywów, o wiele starszych niż historia wspólnoty (określa ją mianem „naszej historii”). Odwołuje się m.in. do wspomnianej wcześniej postaci Aerope, jak również Ifigenii, córki Agamemnona. W jego ocenie motywy te istniały w ludowych wierzeniach i w podaniach jeszcze przed czasami króla Vukašina. Dlatego też – zdaniem badacza – pytanie dotyczące okresu powstania pieśni *Zidanje Skadra* powinno zostać oddzielone od pytania o motywy występujące w tym utworze. W jego ocenie król Vukašin i ród Mrnjavčević pojawiają się w pieśni przez wzgląd na potencjał legendarny, jaki niesie ze sobą historia tego rodu, i jej miejsce w cyklu pieśni przedkosowskich.

Jak już pisałam, w ocenie Stefanovicia motyw zamurowania dzieci jest starszy od motywu zamurowania kobiety i ma dłuższą tradycję literacką (jako przykład podaje m.in. mitologię Celtów), a pod względem etnograficznym i folklorystycznym jest bardziej prymitywny oraz bardziej rozpowszechniony. Poza tym ma charakter mitologiczny, podczas gdy, zdaniem badacza, motyw ofiary z kobiety i sposób jego przedstawienia ma charakter romantyczny czy wręcz realistyczny. Motyw mitologiczny, bardziej prymitywny, ostry, odpowiadający ludowej baśni, sam w sobie posiada elementy ograniczające epickie przedstawienie. Motyw określany jako „romantyczny” ma większy potencjał dla utworu epickiego, na co dowodów badacz szuka w przedstawieniach matki karmiącej. W związku z powyższym dochodzi on do wniosku, że utwory z motywem zamurowanych dzieci nie mogą być postrzegane jak późniejszy wariant pieśni o wmurowaniu, a motyw ofiary z kobiety postrzega jako wtórny, co ma być charakterystyczne dla twórczości ludowej na Półwyspie Bałkańskim. W tym kontekście badacz określa dwa główne typy pieśni: bośniacko-hercegowiński (z zamurowanymi dziećmi) i grecki (z zamurowaną kobietą), w ramach którego wyróżnia jeszcze podtyp serbsko-albański (z twierdzą szkoderską jako miejscem centralnym) i macedońsko-bułgarski (z mistrzem Manolem jako wspólnym bohaterem). Jednak ostatecznie Stefanović powstrzymuje się przed jednoznacznym rozstrzygnięciem, który z nich należy postrzegać jako starszy.

Ostatni pochodzący jeszcze sprzed II wojny światowej tekst o ambicjach porównawczych, który chciałabym przywołać, to artykuł Ilije Živančevicia *Срби и Румуни поводом легенде о Зиданју Скадра* [Serbowie i Rumuni w związku z legendą *Budowa Szkodry*] z 1937 roku. Autor pisze o wtórności wersji północnych wobec serbskiej (wspomina też warianty greckie, albańskie, bułgarskie), poddaje pod rozwagę zależności między wariantem rumuńskim i ormiańskim⁴. Sama pieśń wydaje się jedynie pretekstem do przedstawienia historii serbsko-rumuńskich relacji społeczno-politycznych, gdzie Serbia stawiana jest za wzór, a utwór pozostaje świadectwem serbskiego geniuszu (Живанчевић, 1937, s. 15).

Z kolei analizy i komentarze do zbiorów pieśni opublikowane po II wojnie światowej raczej już nie poruszają kwestii starszeństwa określonych wariantów, tak ważnej dla badaczy szukających „dowodów”, że ballada pierwotnie należała do konkretnego kraju lub ludu (Dundes, 1996, s. 185). Uwaga uczonych skupia się na walorach literackich, relacji faktów

⁴ Obie wersje dotyczą tego samego miejsca – cerkwi w Argeş; różnią się jednak co najmniej pod dwoma ważnymi względami: osoby budowniczego i ofiary zakładzinowej. W wersji rumuńskiej mowa jest o budowniczych Rade i Manole, a ofiarą pada żona mistrza Manole. W wersji ormiańskiej natomiast budowniczym jest jedynie Manole lub Manuel, a zamurowaną ofiarą dziewczyna – sierota, którą sprzedała ciotka (finalnie zamieniona w kruk).

historycznych (wydarzeń i postaci) z rzeczywistością przedstawioną w pieśni ludowej, problematyce ideologizacji twórczości ludowej, kwestiach językowych, jak również samemu procesowi zbierania utworów, m.in. postaciom pieśniarzy.

Jedno z najbardziej kompleksowych opracowań utworu *Zidanje Skadra* znalazło się w monografii historyczki literatury oraz wielkiej badaczki serbskiego folkloru Nady Milošević-Đorđević pt. *Зajедничка тематско-сужејна основа српскохрватских неисторијских епских песамаи прозне традиције* [Wspólna tematyczno-fabularna podstawa serbsko-chorwackich niehistorycznych pieśni epickich i tradycji prozatorskiej] opublikowanej w 1971 roku. Autorka wskazuje na obecność motywu wmurowania w innych kulturach, na długo przed pojawieniem się pisanych dowodów jego istnienia na Bałkanach. Na poparcie swojej tezy przytacza liczne przykłady i warianty korespondujące z toposem zamurowanej kobiety, włączając w to ofiary ze zwierząt i dzieci. W jej ocenie w lokalnej kulturze⁵ motyw zamurowania z rozwiniętą fabułą i to w formie pieśni epickiej pojawia się w dwóch głównych postaciach. W pierwszym wypadku chodzi o budowę obiektu, którego niszczenie ma być zatrzymane przez zamurowanie dzieci i oddanie dóbr rzece; wariant ten reprezentuje tekst o budowie mostu w Wyszegradzie. W centrum drugiego znajduje się zamurowanie kobiety, która przynosi posiłek budowniczym (Милошевић-Ђорђевић, 1971, s. 335); takie ujęcie motywu podkreśla fakt, że ofiarą staje się kobieta, która karmi swoich oprawców.

Według Milošević-Đorđević, w przeciwieństwie do marginalizowanych wersji dotyczących mostu, tekst *Zidanje Skadra* z czasem zyskał status pierwotnego źródła w regionie Bałkanów. Zauważa ona, że wariant o budowie mostu większość badaczy postrzega jako drugorzędny, choć w jej ocenie jest to jedynie inna odsłona tej samej tradycji mitologicznych wyobrażeń (Милошевић-Ђорђевић, 1971, s. 340). Warto przypomnieć, że zupełnie inną perspektywę prezentuje Stefan Stefanović, który właśnie wariant z mostem postrzega jako pierwotny.

Jak wielu innych badaczy Milošević-Đorđević konkluduje, że wersja Raška jest najbogatsza zarówno pod względem motywów, jak i najbardziej wartościowa pod względem artystycznym. Zauważa, że wielu badaczy zajmujących się problemem pieśni o zamurowanej kobiecie interesowało się przede wszystkim pochodzeniem i narodowym lub regionalnym „pierwszeństwem”, drogami i dynamiką jego rozprzestrzeniania (Милошевић-Ђорђевић, 1971, s. 340). W takim ujęciu oryginalność literacka wersji Raška stanowiła główny argument

⁵ Autorka używa sformułowania *na našem području* [na naszym obszarze], które najprawdopodobniej oznacza obszar byłej Jugosławii.

na rzecz prymatu tej pieśni epickiej (a więc i kultury) nad innymi. Milošević-Đorđević podkreśla jednak, że wskazywanie na elementy dystynktywne wersji serbsko-chorwackiej w jej pracy nie ma na celu identyfikowania relacji wariantu Raška z innymi wersjami obecnymi na obszarze Bałkanów, lecz studiowanie tego motywu w ramach tradycji prozatorskiej (Милошевић-Ђорђевић, 1971, s. 342). W ocenie Milošević-Đorđević istotne w procesie interpretacyjnym jest zwrócenie uwagi na różne formy literackie zawierające interesujący nas topos: opowiadanie ludowe, ballada i pieśń epicka. Wewnętrzna zmiana charakteru tekstu kultury, a zwłaszcza przejście od oralności do piśmienności, jak ma to miejsce w przypadku tradycji ludowej, wymaga szczególnej uwagi, aby zrozumieć jego znaczenie w lokalnej tradycji literackiej, o czym badaczka mówi w artykule *Problemi proučavanja srpske narodne književnosti* [Problemy studiowania serbskiej literatury ludowej] z 1996 roku. Milošević-Đorđević zwraca uwagę na rolę literatury w okresie dominacji Imperium Osmańskiego oraz na fakt, że literatura pisana posiłkuje się ustną, zaś twórczość ustna zawiera symbole i bohaterów z literatury średniowiecznej. Podkreśla również, że literatura ludowa nie jest tylko aktem tworzenia, ale aktem pamięci, nierzadko podszytej resentymentem. Jej zdaniem formy prozatorskie poprzedziły pojawienie się pieśni epickiej, a literatura ludowa zachowuje te elementy, które są niezbędne do przetrwania etnicznej, religijnej wspólnoty (Милошевић-Ђорђевић, 1996).

Wśród współczesnych opracowań pojawiają się kolejne, skupiające się na walorach literackich utworu i wskazujące na relację między jego strukturą a tradycją oralną. Boško Suvajčić w artykule *Гојковичин смех. Поетика жанра у усменој књижевности* [Śmiech Gojkovicy. Poetyka gatunku w literaturze ustnej] z 2011 roku w ramach analizy porównawczej utworów *Zidanje Skadra* i *Vila zida grad* [Wiła buduje miasto] zwraca szczególną uwagę na rolę pieśniarza, Starca Raška, w tworzeniu struktury kompozycyjnej pieśni. W jego ocenie *Zidanje Skadra* jest wariantem niestabilnym gatunkowo między innymi z powodu silnego wpływu pieśniarza-gawędziarza. Raško po mistrzowsku stylizuje następujące po sobie wątki, dynamicznie zmienia sposoby przedstawienia, poruszając się od zwykłych relacji zdarzeń o charakterze zewnętrznym, przez psychologiczno-emocjonalne stany bohaterów i opisanie ich konfliktu wewnętrznego, po włączenie w opowieść elementów mitologicznych.

Raško działa więc jako kreatywny mediator między tradycją a własną interpretacją, świadomie modulując narrację. Jego rola wykracza poza bierne odtwarzanie motywów – poprzez mistrzowskie operowanie rytmem, rejestrami językowymi i napięciem dramatycznym nadaje pieśni dynamiczny charakter. Sprawczość pieśniarza nie jest jedynie mechanizmem

oralnej transmisji, lecz twórczym procesem, który każdorazowo redefiniuje znaczenia opowieści, dostosowując je do oczekiwań odbiorców i kontekstu wykonawczego.

Badaczka Ljiljana Pešikan-Ljuštanović w artykule *Понављања као основ значења у песми "Зиданје Скадра"* [Powtórzenia jako podstawa znaczeniowa w pieśni *Budowanie Szkodry*] z 2010 roku stawia hipotezę, że głównym elementem kompozycyjnym pieśni są powtórzenia widoczne na poziomie wiersza, pojedynczych segmentów i całego dzieła, nierozzerwalnie powiązane z kreacją najważniejszych motywów: budowy, ofiary zakładzinowej, relacji rodzinnych czy macierzyństwa (Пешикан-Љуштановић 2010, ss. 26–33). Warto dodać, że jedną z motywacji autorki do napisania tego tekstu było ułatwienie procesu dadaktycznego w szkole.

Problematyka składania ofiary z człowieka niezmiennie pozostaje w kręgu zainteresowań badaczy twórczości ludowej, antropologów, kulturoznawców, historyków kultury (Тројановић, 1911; Јанићевић, 1986; Pavlović, 1987, Петровић, 1992, Делић, 2011, Pitulić, 2017, Ђерић, 1997, Шутић, 2001). Wśród wielu interpretacji wyróżnia się teoria mityczno-rytualna, zgodnie z którą legenda *Zidanje Skadra* wywodzi się z archaicznych praktyk ofiarnych, mających na celu obłaskawienie sił nadprzyrodzonych. Perspektywa ta pozwala na prowadzenie badań komparatystycznych, wskazując na występowanie analogicznych opowieści w różnych kręgach kulturowych (Dundes, 1996). Jednak w odniesieniu do pieśni *Zidanja Skadra* badaczka Milošević-Đorđević zauważa, że to nie aspekt nadprzyrodzony odgrywa w nich główną rolę, lecz relacje międzyludzkie. W tym wariancie centralne miejsce zajmuje los ofiary oraz dramat jednostki w społeczności, podczas gdy elementy sakralne i mitologiczne stanowią jedynie ramę narracyjną (Милошевић-Ђорђевић, 1971). Oznacza to, że pieśń nie koncentruje się na mitycznej genezie rytuału, lecz na etycznym i psychologicznym wymiarze opowieści, ukazując mechanizmy lojalności, zdrady i poświęcenia. Zderzenie tych dwóch perspektyw – mityczno-rytualnej oraz antropologiczno-literackiej – ukazuje wielopoziomowy charakter utworu. Z jednej strony funkcjonuje on jako reminiscencja dawnych wierzeń i rytuałów, z drugiej natomiast jako narracja o społecznych i emocjonalnych konsekwencjach ofiary, odzwierciedlająca wartości i normy ludowe.

Na szczególną uwagę zasługuje monografia Gordany Djerić *Смисао жртве у традиционалној култури Срба. Антрополошки оглед* [Znaczenie ofiary w tradycyjnej kulturze serbskiej. Perspektywa antropologiczna] (1997), w której jeden z rozdziałów poświęcony jest problematyce ofiary z człowieka. Znajdujemy tu bezpośrednie odwołanie do pieśni *Zidanje Skadra*, jak również do podań ludowych o zamurowywaniu ludzi w mostach. Podstawą pracy jest teoretyczna literatura etnograficzna dotycząca głównie badań nad

(serbskim) pogaństwem, wyniki badań terenowych prowadzonych w Serbii oraz analizy tekstów ludowych zapisanych głównie przez Karadžicia i jego towarzysza, lingwisty i kolekcjonera, Vuka Vrčevicia. We wstępie autorka informuje, że notuje niewielkie zainteresowanie tematyką ofiary w serbskiej kulturze. Samo zjawisko składania ofiar z ludzi łączy bezpośrednio z rozwojem wierzeń i religii; wśród jego przyczyn eksponuje potrzebę utrzymania kontaktu ze światem nadprzyrodzonym, przeżycia *katharsis*, uniknięcia lub zwalczenia chaosu oraz zachowania równowagi między wewnętrznym a zewnętrznym autorytetem. W ślad za Eliadem замуrowanie człowieka w celu zapewnienia stabilności budowli autorka łączy z wierzeniem o ożywiającym potencjale tego aktu, polegającym na nadawaniu duszy obiektowi nieożywionemu. Ofiara w akcie poświęcenia przyjmuje na siebie grzechy zbiorowości i zyskuje nadprzyrodzoną moc; staje się tym silniejsza, im słabsza była przed aktem poświęcenia. Zaznacza, że zgodnie z wierzeniem, pierwsza ofiara musi być największa; dlatego w fundamenty wmurowuje się człowieka, a w zależności od wielkości budowli konieczne może się okazać złożenie więcej niż jednej ofiary (jak np. w moście w okolicach Niszu). Zwraca uwagę, że z tego powodu w utworze *Zidanje Skadra* dopiero po kilku latach nieudanych prób (i ostatecznie замуrowaniu Gojkovicy) udaje się wznieść gród.

Djerić powołuje się na opinię Girarda, że unikano składania w ofierze kobiety zamężnej, by nie narażać się na zemstę. Przykład Gojkovicy temu przeczy. Do tej samej uwagi odwołuje się Sreten Petrović w artykule *Антропологија жртвеног обреда* [Antropologia rytuału ofiarnego] (1992). Poza Gojkovicą z utworu *Zidanje Skadra* Petrović podaje inne przykłady ofiarowanych kobiet (utopionych lub spalonych wdów). W tym samym artykule Petrović ponownie odwołuje się do pracy Girarda i jego opisu praktyki składania w ofierze przedstawicieli grupy *pharmakós* (potencjalnych ludzkich kozłów ofiarnych) w wypadku, gdy miastu groziło nieszczęście (Петровић, 1992, s. 1749). W tekście Petrovicia po raz pierwszy spotkałam się z odwołaniem do fragmentu tekstu źródłowego, gdzie Gojkovica namawia do poświęcenia niewolnicy lub niewolnika zamiast niej. Poszukując przyczyn składania ludzi w ofierze, badacz stwierdza, że mógł to być sposób na utrzymanie porządku i równowagi we wspólnocie, na zapobieżenie rozlewowi krwi i przemocy⁶.

⁶ W materiale edukacyjno-dydaktycznym *Epske narodne pesme o Mrnjavčevićima i Nemanjiciama* [Ludowe pieśni epickie o Mrnjavčevićach i Nemanjiciach] skierowanym do uczniów 5. klasy szkoły podstawowej, znajduje się teza, że główną przyczyną niepowodzeń we wznoszeniu grodu nie jest wola czy inny zewnętrzny czynnik lecz niezgoda braci. Ofiara poniesiona w ramach rodu jest więc konieczna, żeby przywrócić równowagę. Za tym wątkiem interpretacyjnym ma przemawiać fakt, że już we wstępie tekstu podkreśla się ich pokrewieństwo (trzej bracia rodzeni), a wraz z rozwojem akcji ujawniają się różnice ich charakterów (Сувајинић, 2019).

Analizując zagadnienie ofiary, nie sposób pominąć jej istotnej relacji z mitologią, w wielu tekstach jest to temat wiodący (Кулишић, Петровић & Пантелић, 1970; Džadzić, 1992; Kovačević, 2006). W artykule *Приношење људске жртве у епском и драмском књижевном делу: текстуални и сценски аспекти српске народне песме "Зиданје Скадра" и Еурипидове "Ифигеније у Аулиди"* [Ofiary ludzkie w epickich i dramatycznych utworach literackich: aspekty tekstowe i sceniczne serbskiej pieśni ludowej „Budowa Szkodry” i „Ifigenia w Aulidzie” Eurypidesa] (2001) Miloslav Šutić nie tylko odwołuje się do postaci Ifigenii z wspominanej tu tragedii *Ifigenia w Aulidzie*, wiążąc ją z pieśnią *Zidanje Skadra* jedynie przez analogię do motywu ofiary z ludzkiego (kobiecego) życia. Autor dokonuje analizy porównawczej obu utworów, postulując odejście od samego motywu ofiary, a skupienie się na walorach estetycznych tekstów i ich potencjale dramatycznym (Шутић, 2001).

W publikacji z 2012 roku pt. *Hermeneutika književnosti [Hermeneutika literature]* Šutić, powodowany wydanymi w odległej przeszłości rozbieżnymi opiniami zagranicznych uczonych na temat pieśni *Zidanje Skadra*⁷, kontynuuje rozważania zarysowane we wcześniejszym artykule i formułuje tezę o dwóch perspektywach interpretacyjnych: estetycznej (nastawionej na analizę działań twórczych) i antyestetycznej (skupionej na barbarzyńskim motywie ofiary). Po krótkim wprowadzeniu teoretycznym na temat rytuału składania ofiary zakładzinowej, który przypisuje animistycznemu postrzeganiu świata, autor przechodzi do analizy działań twórczych. W centrum swoich zainteresowań stawia jednak figurę bohatera tragicznego, co sprawia, że nie porzuca problematyki ofiary. Šutić znaczącą uwagę poświęca wysoko postawionym w danym porządku społecznym postaciom mężczyzn, których decyzje mają konsekwencje nie tylko dla ich najbliższego otoczenia, ale wpływają na losy większej wspólnoty, jak również ich pozycję w ramach patriarchalnej struktury. W tym kontekście porusza również problematykę uwikłania w historię.

Głównym punktem odniesienia w analizie pieśni *Zidanje Skadra* jest grecka tragedia, a właściwie postać tragicznego bohatera. W ocenie autora na to miano zasługują Gojko i Gojkovica, których porównuje do Agamemnona, Ifigenii i Antygony, a nawet do biblijnego Abrahama. Autor wiele miejsca poświęca psychologicznym aspektom doświadczeń bohaterów, oraz estetyzacji aktu zamurowania, któremu pieśniarz poświęca dużo uwagi. Šutić analizuje też postać Gojka w kontekście religijnym, jako bohatera wiary, który postępuje zgodnie ze swoimi zasadami moralnymi, dla którego dane słowo ma siłę boskiego polecenia. Potwierdzają to również konkluzje Pavlovicia na temat bohaterskiej koncepcji świata, w której komponent

⁷ Mowa o wypowiedziach Goethego, Grimma i Hegla.

religijny jest słaby (Pavlović, 1987, s. 109). Przykładem, który może zobrazować taką koncepcję autorytetu są przedstawione przez Šutića motywacje Gojka, który uważał zaistnienie miasta-twierdzy za warunek przetrwania wspólnoty.

Šutić jako jedyny badacz zwraca uwagę na podobieństwo procesu zamurowania do rytuałów zaślubin i pogrzebu w świecie patriarchalnym, na co zdają się wskazywać takie elementy, jak kąpiel, przebudzenie, ubranie kobiety w strój ludowy, odejście od rodziny, przyjmowanie gości, rozdzielenie między nich własności kobiety-ofiary, która kłania się ojcu i matce, żeby otrzymać błogosławieństwo, położenie na niej szaty żałobnej, włożenie jej do trumny, przenoszenie na miejsce wznoszenia budowli, gdzie pozostawiają ją w grobie. W pieśni wyeksponowany jest moment, gdy szwagrowie biorą za ręce Gojkovicę i zabierają ją od rodziny. Podczas rytuału zaślubin jest to symboliczny moment rozpoczęcia nowego życia. Mężczyźni prowadzą ją jednak na miejsce śmierci.

Šutić zwraca uwagę, że w pieśni na akcję ma wpływ przenoszenie środka ciężkości ze sfery mitycznej na relacje międzyludzkie, np. wila pośredniczy jedynie w przekazaniu pewnego archetypicznego wzoru, a decyzję, kto ma być ofiarą, pozostawia braciom. Milošević-Đorđević podkreśla, że oryginalnym elementem wariantu Raška pozostaje właśnie umieszczenie w centrum akcji ofiary (Милошевић-Ђорђевић, 1971, s. 344). W tej konfiguracji to co nadprzyrodzone jest tylko ramą, w której ukazany jest dramat ludzkich emocji i przeżyć, sprawiający, że Gojko staje się tragiczną ofiarą swoich starszych braci. W ocenie Šutića ten tragizm dominuje nad barbarzyńską surowością archetypicznego wzoru ofiary zakładzinowej. Gojkovica z kolei nie oczekuje złego traktowania, co świadczy o jej niewinności i dobru, jest świadoma tego, że zginie bez własnej winy i nie ma pojęcia o zdradzie braci i ich żon. Autor porównuje jej los do Ifigenii (zostaje wolą bogów oszczędzona) i Antygony (która sama odbiera sobie życie).

W przypadku *Zidanje Skadra* zaobserwowałam liczne odstępstwa od aspirujących do uniwersalizmu ustaleń na temat ofiary z człowieka. Sima Trojanović twierdzi, że w kulturach pierwotnych to władca ponosił ofiarę w imię ludu, głowa plemienia za całe plemię, głowa rodziny za rodzinę (Тројановић, 1911, s. 5). Nie odpowiada to sytuacji w pieśni, gdzie ofiarę w imię wspólnoty ponosi Gojko, a nie Vukašin. W tym kontekście Miodrag Pavlović wyróżnia trzy typy bohaterstwa: (1) silniejszy poświęca innych (2) honorowy poświęca siebie (charakterystyczne dla cyklu kosowskiego) i (3) najmądrzejszy przeżyje innych (Pavlović, 1987, ss. 111–112). Zachowanie Vukašina zarówno w pieśni *Zidanje Skadra*, jak i w pozostałych utworach tego cyklu, odpowiada pierwszej charakterystyce.

Kolejny wyjątek dotyczy postaci Gojkovicy i jej statusu w rodzinie. Djerić i Petranović zauważają, że według Girarda kobiety zamężne nie mogły być ofiarami (Djerić 1997, s. 36; Петровић 1992, s. 1752, za Girard 1990). Dlaczego w tym przypadku mamy do czynienia nie dość że z kobietą zamężną, to w dodatku matką karmiącą? Interesujący jest również brak zgody na ofiarę zastępczą, co wskazywać może na zмовę społeczną. Celem złożenia ofiary miało być rozładowanie napięcia w relacjach międzyludzkich, zapanowanie nad chaosem i doprowadzenie do równowagi, a efektem tego – pomyślne zakończenie budowy. O ile w wypadku wariantu Raška gród zostaje zbudowany, a kobiety korzystają z uzdrawiających właściwości spływającego po ścianach płynu, o tyle w pozostałych wersjach akt zamurowania nie jest zwieńczony sukcesem: twierdza nie powstaje lub zostaje przejęta przez wroga, relacje braci nie ulegają poprawie, a nawet „oprawcy“ ponoszą śmierć. Podążając za interpretacją Šuticia zauważymy, że w tekście *Zidanje Skadra* tragiczna konotacja pojawia się z powodu kłamstwa braci i ograniczenia roli czynnika nadprzyrodzonego. Nie jest to jednak jednoznaczne z potępieniem ludowej prawdy o konieczności poniesienia ofiary. Znacząca i funkcjonalna jest natomiast marginalizacja wariantów, które nie dają przyzwolenia na ofiarę zakładzinową i podanie w wątpliwość autorytetu nadprzyrodzonego wtedy, gdy ofiara sprzeciwia się obowiązującemu porządkowi (czego wyrazem jest zabójstwo własnego dziecka i rzucenie klątwy).

Zora Devrnja w artykule *Moral vision in the Serbian folk epic: the foundation sacrifice of Skadar* [Wizja moralności w serbskim eposie ludowym: ofiara zakładzinowa Szkodry] (1979) podobnie jak Šutić porusza problematykę zbiorowego konsensusu co do konieczności złożenia ofiary i kulturowych uwarunkowań etyki. Zwraca uwagę, że w zakończeniu pieśni *Zidanje Skadra* zachowanie niemoralne wprawdzie zostaje nagrodzone (żony starszych braci żyją, a budowa prawdopodobnie zostaje ukończona) a moralne ukarane (Gojkovica umiera, a Gojko pogrąża się w rozpacz). Jednak odwrotnie wygląda sytuacja, jeśli weźmiemy pod uwagę, jak te postaci zostały zapisane w pamięci kulturowej, gdyż oboje z Gojkovicą zostają nagrodzeni po śmierci. Morał z opowieści jest taki, że zło jest nieodłącznym elementem istnienia ludzkiego, a ci, którzy są w stanie wznieść się ponad chciwość i egoizm, będą wykorzystywani przez innych, ale mogą liczyć na pośmiertne uhonorowanie w zbiorowej pamięci kulturowej. Według Devrnji jest to najlepszy przykład transformacji doświadczenia historycznego w symboliczne, która wpisuje się charakterystyczny dla tradycji serbskiej model kulturowy, wyżej ceniący los bohatera-ofiary, który wprawdzie ginie (zazwyczaj w sposób tragiczny), ale może liczyć na „królestwo niebieskie“ (por. Rapacka, 1995, s. 15; Gil 2005 s. 27).

Devrnja nie ma wątpliwości, że wierzenia odzwierciedlone w pieśni zapisanej na początku XIX wieku stanowią stop chrześcijańskiej i przedchrześcijańskiej mitologii. Pieśń wzmacnia chrześcijańską wiarę w ostateczną nagrodę za cierpienia i triumf dobra nad złem. Cud w postaci życiodajnego płynu, opisany w zakończeniu utworu, sankcjonuje cierpienie i potwierdza, że niewinna ofiara w nieoczywisty sposób doświadcza transformacji poświęcenia w odkupienie. Z kolei w obrębie odniesień historycznych zamurowanie (interpretowane w odniesieniu do dominacji osmańskiej) może symbolizować ofiarę serbskiego narodu, a przetrwanie niemowlęcia – ostateczne jego ocalenie (Devrnja, 1979, s. 379). Wątki i wartości religijne w pieśni *Zidanje Skadra* funkcjonują jednak subtelnie w kontekście prymatu historycznego nad etycznym, ale dopiero ich uwzględnienie pozwala na pełną interpretację utworu.

Oryginalnym elementem wariantu źródłowego jest wprowadzenie do dzieła epickiego postaci historycznych. W tym miejscu chcę się odwołać do konkluzji tych badaczy, którzy zwracają szczególną uwagę na uwikłanie postaci bohatera-władcy w szerszą historię oraz na korelację historii i mitu w pieśni ludowej, gdzie postaci historyczne nierzadko stają się „ofiarami” praktyk interpretacyjnych twórców ludowych. Komentarze często ograniczają się do zaznaczenia fikcyjnego charakteru pieśni ludowych i podania przykładów rozdzwiewu między faktami historycznymi a kreacją wydarzeń i bohaterów w pieśni.

I tak ze wstępu do zbioru pieśni pt. *Зиданје Скадра на Бојани и друге народне пјесме* [*Budowa Szkodry na Bojanie i inne pieśni ludowe*] wydanego w Sarajewie w 1953 roku dowiadujemy się, że rzeczywistość przedstawiona w pieśni *Zidanja Skadra* to wytwór fantazji pieśniarza ludowego. Autor komentarza zwraca uwagę na brak związku między bohaterami pieśni a postaciami i wydarzeniami historycznymi, bracia nie tylko nie wznosili grodu w Szkodrze, ale obszar ten nie był też w ich władaniu, a Gojko nie jest postacią historyczną (M.T., 1953, ss. 61–62). Podobną uwagę czyni także Vojislav Đurić w komentarzu do antologii tekstów pt. *Антологија народних јуначких песама* [Antologia bohaterskich pieśni ludowych]. Đurić zwraca uwagę na fakt, że Szkodra nigdy nie znajdowała się pod panowaniem króla Vukašina i że twierdza została wzniesiona na długo przed pojawieniem się rodu Mrnjavčevićów (w pieśni – Mrljavčevici) (Ђурић, 1998, s. 703). Milošević-Đorđević zaznacza, że początkowo motyw ten wpisany jest w relacje rodzinne czy rodowe, a następnie wzbogacony o elementy historyczne przy wykorzystaniu wzorców heroizacji i feudalizacji (Милошевић-Ђорђевић, 1971, s. 331). Nadając bohaterom imiona znanych postaci epickich, podkreślając zdradę Vukašina mocniej niż Uglješy (to Vukašin żąda od braci dania słowa i to on pierwszy łamie przysięgę, jest też pierwszym, który swoimi czynami pokazuje, że przedkłada własne dobro

nad potrzeby innych), pieśniarz historyzuje treść pieśni, a Vukašin jest przedstawiony zgodnie z jego wizerunkiem w tradycji ludowej (Милошевић-Ђорђевић, 1971, s. 344)⁸. Odnosząc się do różnic w przedstawianiu Vukašina jako postaci wyimaginowanej i historycznej⁹, Milošević-Ђorđević konkluduje, że w serbskim kontekście mentalnym wciąż można zidentyfikować stałą obecność, a nawet dominację poetyckiej reprezentacji nad faktami historycznymi. Podkreśla, że Vukašin Mrnjavčević nie jest ani zdrajcą, ani mordercą cara Uroša, ale jako taki został uwieczniony w pamięci ludowej (Милошевић-Ђорђевић, 1996, ss. 6–7).

Milan Mojašević w artykule *Зиданье Скадра. Један покушај тумачења* [Budowa Szkodry. Próba interpretacji] (Мојашевић, 1976), również nie ogranicza się do przedstawienia rozdziwku między faktami historycznymi a kreacją wydarzeń i bohaterów w twórczości ludowej, lecz wpisuje utwór *Zidanje Skadra* w szerszą problematykę narracji o Nemanjiciach, a tym samym o złotym okresie średniowiecznej państwowości serbskiej. W jego ocenie Vukašin, podobnie jak „przeklęta” Jerina¹⁰ czy Vuk Branković, stali się ofiarami tej właśnie narracji, bo to im przypisano winę za upadek państwa. W jego ocenie nie bez powodu w pieśni o wznoszeniu grodu w Szkodrze Mrnjavčevići stali się Mrljavčevići (serb. *mrljav*, brudny), a bohaterem o cechach pozytywnych jest najmłodszy z braci, Gojko, jedyna postać całkowicie fikcyjna. Podobnie jak Milošević-Ђorđević Mojašević zauważa, że negatywna kreacja Vukašina jest widoczna w pozostałych pieśniach z cyklu przedkosowskiego. Mojašević stawia szereg pytań retorycznych o wpływ studiów historycznych na ocenę bohaterów w twórczości ludowej, a właściwie konstatuje brak jakiegokolwiek znaczenia rehabilitacji takich postaci historycznych jak Branković, Jerina czy Vukašin: „Jakie mają znaczenie dowody, że Vukašin

⁸ Wizerunek Vukašina jako zdrajcy i cara Uroša, osoby odpowiedzialnej za upadek średniowiecznego imperium serbskiego, jest obecny również w innych epickich pieśniach, takich jak *Uroš i Mrljavčevići* i *Ženidba kralja Vukašina*.

⁹ Ocena postaci króla Vukašina w dyskursie historycznym była tożsama z jego negatywnym wizerunkiem w tradycji ludowej, sytuacja uległa zmianie pod koniec XIX wieku wraz z pojawieniem się prac m.in. Ljubomira Kovačevića (1886) i Ilariona Ruvaraca (1979), którzy dowodzili, że król Vukašin nie mógł zabić cara Dušana. Wydawałoby się, że dyskusja na ten temat jest już zamknięta, o czym świadczą kolejne studia historyczne (Мијатовић, 2019). Istnieją jednak głosy postulujące ponowne rozważenie możliwego zaangażowania Vukašina w śmierć cara Uroša (Бербер, 2002).

¹⁰ Według źródeł historycznych Jerina Branković to Irena Kantakuzena (gr. Ειρήνη Καντακουζηνή), która należała do bizantyjskiej rodziny arystokratycznej i w 1414 roku poślubiła Đurada Brankovicia (Maretić, 1909, ss. 111–113). Vuk Stefanović Karadžić zebrał kilka serbskich pieśni ludowych, w których wspomina się Jerinę (Караџић, 1976). Według Milo Vukčevića jest ona wymieniona w dwudziestu pieśniach ludowych, a jej wizerunek zmienia się od bardzo pozytywnego (była opisywana jako wspierająca żona i matka) do negatywnego (staje się przeklęta) w epickiej poezji narodowej (Вукчевић, 1934, ss. 12–62). W pieśniach ludowych i twórczości ludowej znana jest jako *Prokleta Jerina* [Przeklęta Jerina] lub *Despotina Jerina* [Despotka Jerina]. W pieśniach ludowych oskarżano ją o najstraszniejsze czyny: miała zmuszać ludzi do ciężkiej pracy, która często kończyła się śmiercią, zarzucano jej też, że miała wielu kochanków, których zabijała po spędzeniu z nimi nocy, była w stanie zamordować własną siostrę, a także wydać własną córkę Turkom, aby utrzymać władzę. Przyczyn „wyklęcia” Jeriny można upatrywać w jej zaangażowaniu w politykę i pochodzeniu, oskarżano ją o transfer tradycji bizantyjskich i wspieranie Imperium Osmańskiego (Maretić, 1909; Вукчевић, 1934).

Mrnjavčević nie zabił Uroša, ostatniego Nemanjicia, że on sam zginął w bitwie pod Maricą, w walce z Turkami, i to przed śmiercią Uroša?” (Можашевић, 1976, s. 112; tłum. MM). W jego ocenie bohaterowie zostali oczernieni w podaniach ludowych, ma to swój oddźwięk w pieśniach i nie wiadomo, czy kiedykolwiek zostaną zrehabilitowani w literaturze podobnie jak w naukach historycznych.

TEKSTY LITERACKIE – OD HISTORYZACJI DO REFLEKSJI NAD KONDYCJĄ LUDZKĄ

Na obszarze serbskim brakuje publikacji porządkującej materiał literacki, nawiązujący do toposu wmurowania kobiety, nie wspominając już o kompleksowym opracowaniu tej problematyki. Próby systematyzacji źródeł (m.in. literackich) pojawiają się w nielicznych artykułach lub rozdziałach monografii tematycznych. Niektóre z nich omówiłam w części poświęconej folklorowi. Warto zwrócić uwagę na dwie pozycje wydane w Belgradzie, które uwzględniają tematykę *Zidanja Skadra* i zawierają bogatą bibliografię tekstów z motywem zamurowania: monografię Nady Milošević-Đorđević *Зajедничка тематско-сужејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције* [Wspólna tematyczno-fabularna podstawa serbsko-chorwackich niehistorycznych pieśni epickich i tradycji prozatorskiej] (1971) oraz *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih slovena* [Indeks motywów ludowych pieśni bałkańskich Słowian] (1984) opracowany przez Branislava Krsticia.

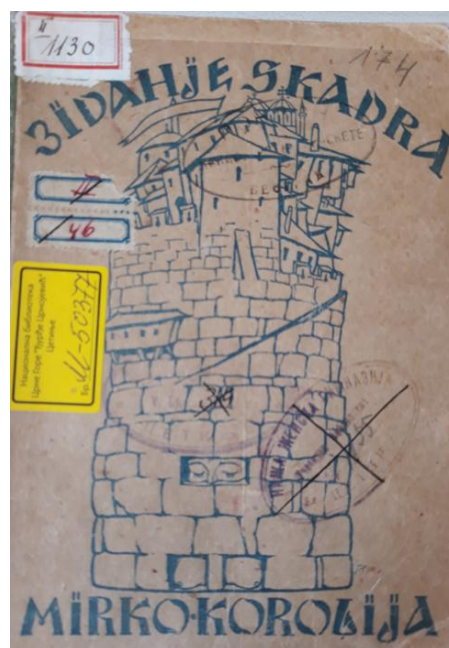
Na tle innych kultur materiał literacki odnoszący się do toposu wmurowanej kobiety, zgromadzony i opisany przeze mnie poniżej, jest raczej skromny. Źródła zostały przedstawione zgodnie z podziałem na gatunki literackie, a w przypadku, gdy identyfikacja gatunkowa okazała się problematyczna, zamieściłam dodatkowy komentarz. Struktura opracowania oddaje chronologię pojawiania się utworów, pozwalając na uchwycenie potencjalnych intertekstualnych zależności. W opracowaniu zwróciłam uwagę na miejsce wydania poszczególnych dzieł, jak również (o ile pozwolił na to materiał źródłowy) na konteksty pozaliterackie, związane głównie z biografią autorów. Wśród utworów wydanych przez serbskich autorów (i/lub w Serbii), a zawierających topos zamurowanej kobiety, dominują teksty dramaturgiczne i poetyckie. Powieść Ivo Andrića *Most na Drinie*, funkcjonującą na pograniczu kilku kultur regionu, poddałam interpretacji w rozdziale o Bośni i Hercegowinie.

Dramat – wzmocnienie wątków politycznych

Wśród tekstów dramaturgicznych nawiązujących do interesującego nas toposu należy wymienić dwa wydane w Nowym Sadzie teksty z drugiej połowy XIX wieku – *Зиданѣ Скадра на Бояни: жалостно позориѣ у три дѣйства* [Budowa Szkodry nad Bojaną: sztuka dramatyczna w trzech aktach] (1861) Atanastasije Nikolića i *Зиданѣ Скадра на Бояни: позоришна игра у четири чина* [Budowa Szkodry nad Bojaną: sztuka teatralna w czterech aktach] (1887) Đuro T. Petrovića oraz trzy powstałe już w XX wieku: wydany w Zagrzebiu i omawiany w rozdziale o Chorwacji dramat Mirko Koroliji *Zidanje Skadra: dramski poem u 3 čina s epilogom* [Budowa Szkodry: poemat dramatyczny w trzech aktach z epilogiem] (1920), opublikowany w Niszu utwór Mikadima Sušičanina *Зиданѣ Скадра на Бояни: трагично предсказање у 4 дејства* [Budowa Szkodry nad Bojaną: tragiczna sztuka w czterech aktach] (1969) i najnowszy, a zarazem najbardziej oddalony od tekstu źródłowego dramat Zoricy Simović *Zidanje Skadra* [Budowa Szkodry] (1989). Najnowsze reinterpretacje *Zidanja Skadra* miały miejsce w Teatrze na Dorćolu (2019) oraz Teatrze Bitef (2023) w Belgradzie.

We wszystkich przypadkach punktem odniesienia jest pieśń *Zidanje Skadra*, na co wskazują wspólne motywy, tytuły i cytaty fragmentów z wariantu Raška. Warto jednak zaznaczyć, że te ostatnie pojawiają się w formie niezmienionej jedynie w dramacie Nikolicia i Petranovicia, przy czym Nikolić wykorzystuje 1/3 treści dziesięciozłoskowca w swojej adaptacji. Božidar Kovaček, powołując się na krytykę Đorđe Maleticia, mówi wręcz o plagiacie pieśni ludowych w dramatach Nikolicia, odwołujących się do tej tradycji epickiej (Ковачек, 1985, s. 214). U Petranovicia fragmenty pieśni zostały wkomponowane w całość wierszowanego dramatu w zależności od części: sześć-, ośmio- i dziesięciozłoskowcem. W uwagi na kwestie językowe wyróżnia się dramat Nikolicia opublikowany w języku słowianoserbskim i dramat Simović zapisany łacinką w miejsce cyrylicy.

Różnym wydaniom dramatów zazwyczaj nie towarzyszą przedstawienia wizualne. Wyjątek stanowią dramaty Mikadima Sušičanina (il. 1) i Mirka Koroliji (il. 2). W obu przypadkach na okładce umieszczony został jednokolorowy szkic twierdzy. Zasadnicza różnica dotyczy (nie)obecności „zamurowanej”, jedynie u Koroliji widzimy u podstaw budowli otwory, przez które dostrzec można zamknięte oczy kobiety, a jeszcze niżej jej piersi. Postać zamurowanej jest mało widoczna, centralnym elementem tego przedstawienia jest fundament budowli, zamurowana stanowi jego nieodłączną, ale ledwie widoczną część.



- II.1 Okładka książki Mikadima Sušičanina, *Zidanje Skadra na Bojani: tragično predskazanje u 4 dejstva*, wydanej w Nišu w 1969. Fot. Marzena Maciulewicz.
- II. 2 . Okładka dramatu Mirka Koroliji pt. *Zidanje Skadra: dramski poem u 3 čina s epilogom* (Zagreb, 1920). Autor okładki Tomislav Krizman. Fot. Marzena Maciulewicz.

Istotny jest pozaliteracki kontekst społeczno-polityczny powstania dramatów XIX-wiecznych. Jak już wspominałam, druga połowa XIX wieku to okres stopniowego wycofywania się Imperium Osmańskiego z regionu, walk o państwa narodowe, ale także wewnętrznych sporów o ich kształt, to czas dwuwładzy, a w konsekwencji – silnej polityzacji literatury. Ogromne zmiany dokonują się również na polu społeczno-kulturalnym, kształtuje się zunifikowany system szkolnictwa, powstają nowe instytucje edukacji i kultury (m.in. teatry), powstaje standard językowy (choć w tym czasie językiem literatury jest jeszcze wciąż słowiano-serbski obok standardu wprowadzonego przez Vuka Karadžicia), nowa struktura społeczna, a co za tym idzie nowa miejska grupa odbiorców literatury, nowa publiczność przedstawień teatralnych. W czasie, gdy zostały wydane oba dramaty, w obiegu funkcjonowały już prawie wszystkie najważniejsze zbiory epickiej twórczości ludowej. Nie zmienia to jednak faktu, że autorzy tekstów dramatycznych inspirowali się głównie pieśnią *Zidanje Skadra* ze zbioru Vuka Karadžicia.

Autor pierwszego z opublikowanych dramatów – Anastasije Nikolić (1803–1882) – postrzegany jest jako ważna postać dla historii Serbii, zaznaczająca się w serbskiej kulturze i literaturze (Ковачек, 1991, s. 213), o wielkich zasługach dla polityki, historii, szkolnictwa oraz

ekonomicznego rozwoju Serbii¹¹. Pisał wiersze, prozę, dramaty, był tłumaczem. Wiersze o tematyce historycznej pisał dziesięciozłoskowcem charakterystycznym dla pieśni epickiej. Należał również do grona kolekcjonerów twórczości ludowej, ale Vuk Karadžić krytykował jego metody zapisu; uważał, że język, którym się posługuje, nie jest ani językiem ludowym, ani językiem ludowych opowieści. Poza adaptacją pieśni *Zidanje Skadra* Nikolić jest również autorem innych dramatów opartych na kanwie pieśni epickich: *Женидба цара Душана* [Zaślubiny cara Dušana], *Краљевић Марко и Арапин* [Królewicz Marko i Arab], *Зиданье Раванице* [Budowa Ravanicy] i *Краљевић Марко и Буча ђенерал* [Królewicz Marko i generał Buča]. W opracowaniach historycznoliterackich można spotkać się z określeniami „dramatyzacje pieśni ludowych Nikolića” czy „teatr Atanasija Nikolića” (zob. Ковачек, 1991; Ковачек 1985) Przygodę z teatrem rozpoczął w latach dwudziestych XIX wieku, m.in. sam występował w roli Vukašina w sztuce Stefanovicia *Smrt Uroša Petago* [Śmierć Uroša V] (1840). W 1841 roku współtworzył teatr w Belgradzie i kierował jego pracami.

Dramat Nikolicia w belgradzkim teatrze został wystawiony tylko raz, w listopadzie 1863 roku (Илић-Киш, 2021, s. 76). Centralnym jego tematem jest walka o władzę, a intrygi polityczne i spiskowanie stanowią główną oś akcji – tutaj nawet wiła ma stanowisko polityczne. Utwór zawiera wiele komentarzy o charakterze moralizatorskim, głównie na temat ambicji władców i niszczącej walki o tron. Pierwsze dwa akty rozpoczynają się od rozmowy o upadku carstwa Dušana i o planowanej intrydze przeciwko Vukašinowi, ostatni zaś akt otwiera monolog wiły o rychłym upadku Vukašina. Nikolić problematyzuje jego postać, pokazuje jego przemianę pod wpływem walki o tron i działań podłego doradcy Žarko Ognjanovicia Serdara, „pupila Vukašina“. To intrygant, który pośredniczy w kontaktach z pozostałymi dostojnikami, gotów zdradzić, gdy tylko zorientuje się, że szala zwycięstwa przechyla się na stronę wroga. Co interesujące, Vukašin zdaje sobie sprawę z nielojalności Žarka. Znaczące miejsce w dramacie zajmują pozostali władcy ziemscy z Zety (Rašković Djuro, Djaković Janko, Zlatnokosić Golub, Doljančić Mirko), którzy dążą do pozbawienia Vukašina władzy. Wątek ten wydaje się kluczowy, zważywszy na fakt, że w toczących się rozmowach osób intrygujących przeciwko Vukašinowi niepowodzenie budowy i akt wmurowania mają służyć jako argument na rzecz odsunięcia go od władzy. Poza tym dość osobliwa jest postać wiły w tym kontekście; pełni ona rolę obrończyni sprawiedliwości i opowiada się za legitymizacją

¹¹ Anastasije Nikolić był założycielem pierwszej szkoły artystycznej w Nowym Sadzie, pierwszego liceum w Kragujevacu, gdzie pracował jako nauczyciel matematyki, pierwszej szkoły gospodarczej w Belgradzie. Był autorem podręczników, inżynierem (autorem projektów hydrotechnicznych i trasy kolejowej). Brał udział w działaniach wojskowych, był przedstawicielem dyplomatycznym (w rozmowach z Rosją i Francją, współpracował z Iliją Garašaninem).

władzy Nemanjiciów w osobie Uroša. Wśród postaci dramatu pojawiają się również żony trzech braci (Jevrosima, Bosiljka i Ljubica), Rade i jego pomocnik Miloš oraz Desimir. To jedyny dramat, w którym znajduje się wzmianka o zaangażowaniu kobiet w intrygi polityczne (np. królowa Jevrosima mówi o planach rozmowy z Rużą Zlatnokosić, żoną jednego z zetskich namiestników). Na margines odsunięty tu został emocjonalny aspekt aktu zamurowania żony najmłodszego z braci; wskazuje na to eliminacja sceny rozmowy Gojko i Gojkovicy oraz sprowadzenie roli Rade do funkcji kierownika budowy. Złożenie w fundamentach najmłodszej z żon służy udowodnieniu bezwzględności Vukašina i jego niezdolności do sprawowania władzy nad krajem.

W ostatniej scenie znajduje się znaczący fragment z pieśni źródłowej, jednak zakończenie dramatu jest odmienne. Jest ono bliższe tym wariantom pieśni, które zostały zebrane przez Manojlo Kordunaša i pojawiających się na terenach chorwackich. Wprawdzie Gojkovica początkowo uznaje sytuację za żart, potem błaga o litość, prosi o zachowanie otworów w murze (a więc dzieje się jak w dominującym wariacie pieśni), to ostatecznie po jej zamurowaniu uderza grom, który zabija doradcę Žarka i razi dwóch starszych braci. Na zakończenie dramatu o upadku Vukašina wypowiada się wiła: „Niebo okazuje łaskę wobec pokusy; Lecz gdy niegodziwość nie jest powstrzymana przez łaskę, wysyła pioruny, aby niegodziwość pokonać. Vukašinie! Oto fundament Twojej chwały, ale także i upadku” (Николић, 1861, s. 115; tłum. MM).

Interwencja świata nadprzyrodzonego i w rezultacie śmierć współwinnych mordu na młodej Gojkovicy świadczy o negatywnej ocenie tego czynu przez zaświaty. Poniesiona ofiara nie doprowadza do pojednania, obłaskawienia bóstwa czy rozładowania napięć we wspólnocie. O losach samej budowli przesądzają słowa wiły, która mówi, że fundament twierdzy, który miał zapewnić władzę Vukasinowi staje się przyczyną jego upadku.

Dramat Đuro Petrovicia w wielu aspektach podobny jest do adaptacji Nikolicia. Następstwo wydarzeń jest zbliżone i również w tym przypadku rywalizacja o władzę jest głównym tematem utworu. W centrum wydarzeń pozostaje król Vukašin, towarzyszą mu Uglješa i Gojko oraz ich żony, które nie pozostają anonimowe: Jevrosima, Bosiljka, Ljubica. Co interesujące, Rade ma swojego pomocnika Miloša, a pozostali robotnicy wymienieni z imienia: Spasoje, Milovan, Aleksa, Jovan, Radovan i Momčilo (w tekście znajdują się dialogi, które wyrażają niezadowolenie budowniczych z powodu bezsensownej pracy i oskarżeń pod ich adresem); wprawdzie pojawiają się też imiona władców Zety, którzy zagrażają Vukašinowi (Rašković Djuro, Djaković Janko, Zlatkokosić Golub, Doljančić Mirko), jednak żadna ze scen (jak w przypadku dramatu Nikolića) nie zawiera prowadzonych przez nich dyskusji.

Dramat rozpoczyna się monologiem Vukašina, który ubolewa nad losem Serbii, mówi o konieczności obalenia Nemanjiciów i usunięciu z tronu Uroša. Najlepszym sposobem na okazanie siły ma być wybudowanie imponującego grodu. Wątek relacji Vukašina i jego braci wskazuje na wyższą pozycję Vukašina oraz na rolę braci jako doradców, którzy zazwyczaj przystają na jego wolę. Wiła (również zaangażowana w polityczną walkę o tron) dąży do pozbawienia władzy Vukašina. W dramacie pojawia się we fragmentach pieśni ludowej, wspominana jest w rozmowach bohaterów, ale również jako samodzielna postać. Monolog wiły wybrzmiewa już w akcie pierwszym, gdzie jasno przedstawia swój stosunek do sytuacji politycznej, mówi o upadku Serbii od momentu śmierci Dušana:

Ziemia serbska nie ma cara!
Na tronie jej car drzemie!
Ziemia serbska smuci się, cierpi,
Bo nie ma nikogo, kto by nią rządził!
(Петровић, 1887, s. 22; tłum. MM)

Wiła okazuje wrogość wobec Vukašina (nazywa go przeklętym, zwierzęciem); w akcie drugim zwracając się do Uroša, stawia retoryczne pytanie, czy nie dostrzega on, jak negatywne skutki ma jego dobroć, która doprowadziła do przekazania władzy Vukašinowi. W tej scenie modli się nawet do Boga o porażenie gromem Vukašina. Komentarz wiły w ostatniej scenie IV aktu zamyka dramat.

Inaczej niż w adaptacji Nikolicia relacja Gojka i jego młodej żony jest w dramacie Petrovicia uwidoczniiona. Gdy Gojko po śmierci ukochanej zdaje sobie sprawę ze swej straty, porównuje żonę do słońca. Petrović nie przywołuje więc jej porównania do złotego jabłka z wariantu Raška, ale oba symbole odsyłają do semantyki solarnej i świadczą o mitycznym charakterze motywu. Według Natka Nodilo pojawienie się wątków solarnych stanowi jeden z argumentów na rzecz interpretacji pieśni w odniesieniu do cyklu wegetacyjnego (Nodilo, 1981, s. 170). W ostatniej scenie Gojko buntuje się i chce odebrać sobie życie, żeby dołączyć do ukochanej. Rozgrywa się dramatyczna scena między Ljubicą i Gojkiem, gdy Ljubica go przywołuje w czasie zamurowywania, a ten biegnie, by wbrew braciom do niej dołączyć.

Motyw zdrady, złamania przez braci danego słowa, a w następstwie skazania Gojkowicy przez żony starszych braci na śmierć pojawia się również w tym dramacie. Należy jednak zaobserwować dwie różnice. Po pierwsze, żona Uglješy zaraz po tym, jak dowiaduje się o planie braci, uświadamia sobie, że jej mąż złamał przysięgę i go za to potępia, a nawet wyrażania gotowość poświęcenia swojego życia, gdyby to miało odmienić bieg spraw i uchronić go przed złamaniem słowa. Druga zmiana polega na wprowadzeniu postaci matki braci (określanej jako „matka Vukašina” lub „Starica”), która (zapewne nie wiedząc o spisku)

próbuje posłać z posiłkiem kolejno każdą z synowych, poczynając od najstarszej Jevrosimy, a kończąc na najmłodszej Ljubici. Zakończenie utworu jest zbliżone do ujęcia Nikolicia: pada grom z nieba i Vukašin zostaje ukarany, a Uglješa pozostaje w szoku. Wiła pochylona nad Vukašinem poucza go:

Wiedz Vukašinie, że Bóg istnieje,
Który widzi wszystko, który wszystko słyszy,
Który przeciw niesprawiedliwym
Gromy posyła z wysokości!
(Петровић, 1887, s. 66; tłum. MM)

Przedstawione dramaty od ludowego tekstu źródłowego znacząco różni stosunek do przesłania o konieczności złożenia ofiary. Czyn ten jest traktowany jako grzech, winni zostają ukarani a budowla nieukończona. Oba teksty pełnią funkcję moralizatorską, wskazując na preferowane wzory zachowań i akceptowany system wartości.

W dramatach zostaje rozwinięty motyw polityczny, skądinąd obecny już w pieśni Raška i unaoczniony przez wprowadzenie rodu Mrljavčevićów w miejsce uniwersalnych bohaterów (Милошевић-Ђорђевић, 1970, s. 331). W tekstach dramatycznych mamy do czynienia nie tyle z obecnością elementów polityczno-historycznych co całkowitą zmianą znaczeń. Topos służy ukazaniu zachowań niepożądanych: zdrady, kłamstwa, chciwości. Niepowodzenie budowy i w ślad za tym bezsensowność aktu wmurowania mają służyć jako argument na rzecz odsunięcia Vukašina od władzy. Interesującym zabiegiem jest wprowadzenie postaci wiły jako aktora politycznego. Z jednej strony, podobnie jak w pieśni, należy ona do świata magicznego i pośredniczy w komunikacji między porządkiem ziemskim a nadprzyrodzonym, jednak w tekstach dramatów ma też jednoznaczne preferencje polityczne, ogromną moc sprawczą i decyduje o układzie sił na ziemi. Wzmocnienie tej postaci jest również istotne w kontekście budowania wizerunku kobiet w reinterpretacjach pieśni *Zidanje Skadra*, o czym piszę szerzej w dalszej części opracowania.

Dominującym motywem w dramacie Mikadima Sušičanina jest postać matki. Na wstępie autor umieszcza nawet dedykację dla swojej matki wraz z jej zdjęciem, pod którym znajduje się tekst częściowo napisany wierszem i podpis: *Твој благодарни СИИ – првенац* [Twój wdzięczny SYN – pierworodny] (Сушичанин, 1969, s. 6; tłum. MM), co pozwala przypuszczać, że utwór jest hołdem złożonym rodzicielce. Tekst dramatu zawiera wiele fragmentów odnoszących się do macierzyństwa, roli matki, miłości macierzyńskiej, więzi między dzieckiem a (rodzoną) matką, które nie występują ani w pieśni, ani w innych adaptacjach teatralnych czy utworach zawierających ten topos. Wśród postaci dramatu pojawia się matka Gojkovicy – Anđelija, która odgrywa znaczącą rolę jako uczestniczka zdarzeń –

otwiera i zamyka dramat. Pierwszy akt rozpoczyna się rozmową trzech żon: Jevrosimy, Jefemiji i Gojkovicy. Podczas gdy Jevrosima i Jefemija żalą się na swoich mężów i obowiązki, Gojkovica mówi o swoim szczęściu jako żony, matki, córki. Nie rozumie Jefemiji, której dzieci wychowują służące:

Obca matka nie lgnie do obcego dziecka.
Ręka jest obca, obce dziecko.
Nie wie ta ręka, gdzie boli.
Nie jest to ta prawdziwa ręka, święta,
Kochana matka dziecka rodzonego.
(Сушичанин, 1969, s. 13; tłum. MM)

Matka Gojkovicy mieszka z rodziną swojej córki, wypowiada się na temat jej relacji z mężem, interweniuje w relacjach z bratowymi. Jedna ze scen w trzecim akcie poświęcona jest rozmowie Anielki i Gojkovicy o szczęściu macierzyństwa. Anielka wychowanie dziecka uważa za piękne zobowiązanie, porównuje to doświadczenie do tworzenia pomnika:

Czy istnieje pomnik świetniejszy: niż gdy dziecko
podniesiesz i pomożesz mu wstać?
Kamienna tablica z wizerunkiem zmarłego,
pod którym spoczywa, chwały nie daje,
a z żywego człowieka jest chwała.
(Сушичанин, 1969, s. 49, tłum. MM)

Po raz kolejny w tekście stanowiącym reinterpretację pieśni źródłowej pojawia się rozwinięcie wątku kobiecej kreatywności, na który zwrócił uwagę Alan Dundes (Dundes, 1996, ss. 185–206). Matka Gojkovicy, która reprezentuje patriarchalny wzorzec kobiecości, wyżej ceni rodzicielstwo i życiowy potencjał kolejnych pokoleń niż wszelkie inne dokonania mogące przynieść chwałę, a utrwalone w postaci kamiennego nagrobka. Dysponuje przy tym niemałą władzą w domu; do niej należą ważne decyzje, jak m.in. ta, która z kobiet ma pójść na budowę z posiłkiem i wspiera córkę w jej asertywnej postawie wobec młodszej bratowej. Gojkovica początkowo odmawia Jefemiji, żeby wyręczyć królową, ale po jej przeprosinach zgadza się pójść z posiłkiem.

W dramacie, podobnie jak w pieśni Manoljlo Kordunaša, pojawia się wątek matki, która nie wiedząc o postanowieniu braci, podejmuje próbę zastąpienia jednej z młodszych kobiet. Anielka deklaruje, że sama zanieś posiłek na miejsce budowy, ale córka zatrzymuje ją i ku rozpaczy Gojka sama spełnia to zadanie¹². Dramat kończy się nietypowo w porównaniu z

¹² W wariacie Kordunaša wobec nieobecności synowych to teściowa chce zanieść posiłek. Zatrzymuje ją Gojkovica, która chcąc uchronić rodzinę przed grzechem i wstydem kategorycznie stwierdza, że ją zastąpi (Кордунаш, 1891, s. 141).

tekstem źródłowym, a jego przekaz dotyczy roli matki. Do tekstu wprowadzona zostaje wypowiedź Gojka, który ubolewa nad stratą swojego syna:

Jovanie, synu, moja mała sieroto,
Jovanie, synu, jedyne dziecko swojej matki!
[...]
Mój synu, matka twoja ukochana,
Na ołtarzu prawdy złożyła swoje życie;
(Сушичанин, 1969, s. 86; tłum. MM)

Uglješa próbując umniejszyć stratę Gojka, zapewnia go, że dziecko może być wychowane przez matkę zastępczą, a nawet posługuje się przykładem takich zachowań w świecie zwierząt. Gojko jednak porównuje rolę matkę do funkcji serca w ludzkim ciele:

Czy bez serca można żyć?
Czy bez matki dziecko może spać?
(Сушичанин, 1969, s. 74, tłum. MM)

Dramatyczna scena kontaktu Anđeli z zamurowaną Gojkovicą zaczyna się, gdy córka jeszcze żyje, a matka (próbując odpowiedzieć na jej wołanie o pomoc) podejmuje bezskuteczne próby ocalenia jej życia. „Rodzona” i „przeklęta” matka (jak sama siebie nazywa), przywołuje gromy i burzę, żeby rozbiły mur, błaga ludzi o pomoc, gotowa jest poświęcić swoje życie za życie córki. Nie udaje jej się nic zdziałać, gdyż ciało odmawia posłuszeństwa. Nie mogąc dostać się do ciała córki, całuje i obejmuje ścianę. Scena zawiera w długie monologi Anđelki przepełnione wykrzyknieniami i powtórzeniami, jak w przypadku pożegnania z martwą już córką:

Och, moje dziecko, jakże zimne są twoje usta!
Matka rozgrzewa je swoimi pocałunkami... (Całuje mur)
Całuje matka twoje rumiane policzki!... (Całuje mur)
Całuje matka oczy Twoje piękne, wspaniałe!... (Całuje mur)
Całuje matka czoło twoje mądre!... (Całuje mur)
Och, jak zimne jest twoje czoło, lodowate.
Zimne, córko, jakby było martwe! ...
Matka zdejmie zaraz swoje suknie,
żeby okryć, by ochronić moje dziecko!... (Zdejmuje szatę i zakrywa mur)
Właśnie tak... Teraz jest ci ciepło... Śpij... [...]
(Сушичанин, 1969, s. 85, tłum. MM)

Poza tematyką macierzyństwa i relacji rodzinnych, w centrum których znajdują się kobiety, istotne miejsce zajmują stosunki między braćmi, które odzwierciedlają relacje i postawy ich żon. I tak, Gojko (podobnie jak jego żona) kieruje się odmiennymi niż reszta wartościami i w pewnym momencie zostaje odsunięty na margines, od niego również wymaga się największej ofiary. Podobnie jak żony dystansują się od Gojkowicy, bracia oszukują Gojka.

Do pierwszej konfrontacji dochodzi z powodu niepowodzenia budowlanego. Vukašin twierdzi, że stoi za tym wila Zagorka i wspomina o wierzeniach na temat poświęcenia człowieka lub zwierzęcia w trakcie wznoszenia budowli. Uglješa chce okadzić budowlę, sprowadzić duchownych i modlitwą przebłagać wilę. Gojko zaś proponuje stawić jej opór, nie wierzy w opowieści Vukašina, ale – jak już pisałam – ostatecznie podporządkowuje się woli braci.

W dramacie rozbudowane są także wątki związane z postaciami budowniczych, zarówno głównego konstruktora Rade (jedyne on nie pozostaje anonimowy), jak i pozostałych wykonawców (opisanych numerami I–IV). Interesująca jest postać Majstora IV, który prawdopodobnie na zlecenie króla Vukašina sabotuje budowę. Ale Rade broni murarzy przed podobnymi oskarżeniami i dla usprawiedliwienia ich porażki wspomina o pieśniarzu snującym opowieść o wile niszczącej gród; niemniej wila należy tu do świata wyobraźni i nie pojawia się jako postać sceniczna.

Kiedy budowniczycy stają się wykonawcami kazi, ma miejsce łzawa scena. Otóż proszą swoją ofiarę o wybaczenie, spełniają jej prośby (o pozostawienie w murze otworów na piersi i oczy, a także wolnego miejsca przy stole, żeby o niej pamiętali); Gojkovica zaś obiecuje, że jej duch będzie z nimi i prosi, żeby nie ronili łez lecz zatańczyli *kolo*¹³. Po zamurowaniu Gojkovicy na miejscu pozostaje tylko sabotażysta Vukašina Majstor IV, który z powodu wyrzutów sumienia odbiera sobie życie. Gojko zaś wygłasza podniosłą mowę do swojej ukochanej żony i syna Jovana; w tle słychać burzę.

Tekst dramatu *Zidanje Skadra* Zoricy Simović¹⁴ otrzymałam dzięki uprzejmości Teatru w Šabacu [*Šabačko pozorište*], gdzie w reżyserii Vladimira Lazicia został zaprezentowany publiczności. Premiera miała miejsce 25 kwietnia 1989 roku. Z kolei 24 września 2020 sztuka miała premierę w II programie Radia Belgrad¹⁵. Tekst odbiega od utworu źródłowego. Wśród nowych i znaczących postaci należy wyróżnić Dario Demetrića (handlowca z Dubrownika) i królewicza Marka (syna Vukašina). Postaci, które w pieśni są anonimowe, w dramacie zyskują podmiotowość, m.in. budowniczowie czy żony braci Mrnjavčevićów. W interesującej odsłonie

¹³ Taniec grupowy wykonywany zwykle przy akompaniamencie muzyki i pieśni, podczas których uczestnicy trzymając się za ręce, wokół ramion lub wokół psa, poruszają się po okręgu, wykonując różne kroki (Vujančić et al., 2007, s. 554). Taniec kolo jest głęboko zakorzeniony w tradycji Bałkanów i pełni istotną rolę w życiu społecznym i kulturalnym regionu.

¹⁴ Zorica Simović (1954), dramaturg i scenarzystka, absolwentka Wydziału Sztuk Dramatycznych w Belgradzie, urodzona w miejscowości Gornji Milanovac/Lipovac.

¹⁵ Podczas kwerendy dotarłam do jednej, dość oszczędnej recenzji spektaklu *Zidanje Skadra* Zoricy Simović w reżyserii Vladimira Lazicia opublikowanej w czasopiśmie „Politika” 1 grudnia 1989 roku. W ocenie recenzenta motyw budowy grodu, którego ukończenie ma być potwierdzeniem mocy i siły króla Vukašina, schodzi na dalszy plan. Uwagę widza przyciągają raczej wydarzenia na dworze, co gwarantują przedstawienia snu Gojka czy rozmowy między Jefemiją i Dario (Путник, 2010).

pojawia się ukochana najmłodszego z braci – Seleny Atlantova. Pod wieloma względami nie przypomina wcześniejszej kreacji Gojkovicy, a wręcz przywodzi na myśl opisaną wcześniej postać „przeklętej” Jeriny (Branković). Znaczącą rolę pełni w utworze ślepy guślarz Hrusa, który nie jest postacią epizodyczną, lecz wchodzi w relację z bohaterami dramatu i ocenia ich działania, m.in. decyzję o wyborze miejsca pod budowę grodu: „Nie buduje się domu, w miejscu gdzie nawet pies nie chce się położyć, gdzie nie ma wody źródlanej i gdzie nie zasadzono świętego drzewa!” (Simović, 1989, s. 4, tłum. MM). Bracia Mrnjavčevići przedstawieni zostają przez pryzmat swoich funkcji politycznych: Vukašin nosi tytuł króla Serbów i Greków, współrządzającego z carem Urošem, Jovan Uglješa jest despotą serbskiego okręgu, natomiast Gojko przedstawiony jest jako książę macedoński. Ze wstępu dowiadujemy się, że akcja utworu rozgrywa się w Szkodrze, fikcyjnej stolicy Mrnjavčevićów pod koniec lat siedemdziesiątych XIV wieku.

Wątek wmurowania najmłodszej z żon pojawia się tylko w wyobraźni Gojki, który w czasie rozgrywania się tragedii znajduje się daleko od domu (mimo próśb Seleny nie zabiera ciężarnej żony ze sobą do Macedonii). Podczas dialogu Gojki ze sługą dowiadujemy się o dwóch wersjach losów Seleny. Według Gojki została zamurowana w murach twierdzy, w jednej z ostatnich scen wykrzykuje on nieoczekiwanie: „Seleny jest wmurowana w Szkodre nad Bojaną” (Simović, 1989, s. 60, tłum. MM), podczas gdy sługa twierdzi, że została wypędzona przez króla pod nieobecność męża, wreszcie w ostatniej scenie pojawia się informacja, że Seleny utopiła się w Bojanie.

Seleny Atlantova jest centralną postacią dramatu, wypowiada się w sprawach politycznych i obyczajowych; jest piękna, poza Gojką zakochują się w niej starsi bracia Uglješa i Darko, adorują ją robotnicy, a nawet młody Marko (syn Vukašina). Postać Seleny w dramacie jest ukształtowana na wzór bóstwa lunarnego z mitologii starożytnej. W mitologii greckiej postać o tym samym imieniu uważana była za boginię i uchodziła za uosobienie Księżycy, choć jej kult należał do rzadkości (Kopaliński 2003, s. 1170); utożsamiana była z rzymską Luną (Kopaliński 2003, s. 1170; Kubiak 2003, s. 47–48; Parandowski 1988, s. 74). Według wierzeń starożytnych Greków przemierzała nocne niebo na srebrnym rydwanie, zaprzężonym w parę białych koni (lub mułów albo krów), który najbardziej jaśniał w czasie księżycowej pełni (Kubiak 2003, s. 47–48.). Wtedy jej moc miała być największa, a światło stawało się wróżbą dla ludzi (Parandowski 1988, s. 74). Poza tym Seleny jest córką Atlanty, którego Gojko przedstawia jako rzeźbiarza, specjalizującego się w obróbce onyksu. Imię ojca może również nawiązywać do postaci jednego z tytanów z mitologii greckiej – Atlanty czy Atlasa skazanego na podtrzymywanie na swoich barkach sklepienia nieba.

Vukašin obwinia Selenę o niepowodzenia budowy. W scenie zatytułowanej *Odebrany spokój* Vukašin stwierdza: „Tak jak porządek i wolność nie mogą iść w parze, tak Skadar i Selenia nie mogą razem” (Simović, 1989, s. 55; tłum. MM). Dziewczyna pojawia się najczęściej w czasie niepowodzeń i rosnącego napięcia, przez co kojarzona jest z nieudaną budową. Poza tym, że dołącza do rodziny jako ostatnia, przez co postrzegana jest jako najbardziej obca, to prezentuje postawę, która w oczach pozostałych członków rodu odbierana jest jako brak poszanowania dla wiary i tradycji (wyrazem tego ma być m.in. jej negatywny stosunek do ślubu kościelnego), oskarżana jest o pogaństwo i zdradę dobrych obyczajów. Adorowana i znienawidzona przez mężczyzn, nie znajduje wsparcia kobiet z rodu. Selenia jest postacią transgresyjną – przekracza granice wyznaczone przez patriarchalny porządek, co budzi zarówno fascynację, jak i agresję. Jefemija i Jevrosima, zamiast wspierać ją jako kobietę, wzmacniają tradycyjny model. Ich zazdrość i niechęć sugerują, że kobiety w systemach patriarchalnych często stają się jego strażniczkami, powielając wzorce wykluczenia i kontroli.

Z tą wyemancypowaną i niezależną postacią łączą się również wątki biblijne, nie pojawiające się we wcześniej tu omawianych utworach. Porównanie Seleny do Marii Magdaleny otwiera nowe pole interpretacyjne – zarówno w kontekście kary (ukamienowanie jako akt patriarchalnej zemsty), jak i potencjalnej relacji z postacią Chrystusa. Czy Selenia, jak Maria Magdalena, jest symbolem grzeszności czy raczej odrzuconej prawdy? Można to również odczytać jako podkreślenie jej nieortodoksyjnej, ale silnej duchowości.

Nietypowe jest także umieszczenie akcji jednej ze scen w noc wigilijną. Wprowadza to dodatkową symbolikę – to moment przejścia, cudów i objawienia, ale też napięcia między starym a nowym.

O intrydze Vukašina przeciwko Selenie dowiadujemy się z jej rozmowy z zakochanym w niej Dario. Kupiec wyznaje, że Vukašin zlecił mu oczernienie Seleny i splamienie jej dobrego imienia w oczach Gojka, co pozwoliłoby królowi na pozbycie się kobiety z dworu. Dario wyznaje, że pragnie ją „uratować od serbskich intryg i tureckiego bezprawia” (Simović, 1989, s. 31; tłum. MM), zabierając ze sobą. Selenia nie przystaje jednak na tę propozycję, odmawia „bycia uratowaną”. W wypowiedzi Daria widoczna jest także opozycja dwóch systemów ucisku – „serbskich intryg” (czyli lokalnych mechanizmów polityki) oraz „tureckiego bezprawia” (odniesienie do władzy osmańskiej, postrzeganej jako brutalna i niesprawiedliwa). Selenia znajduje się między tymi dwoma porządkami, ale nie akceptuje żadnej z narzuconych jej dróg.

Negatywna postać Vukašina budowana jest przez ukazanie jego relacji z Seleną, ale także w konfrontacji z rodziną (synem Marko i bratem Uglješą i żoną Jevrosimą) i w ocenach osób postronnych (pieśniarza Hrusa). W wypowiedziach pieśniarza Hrusa i żony Jevrosimy mamy

do czynienia z odwołaniem do tragicznych losów brata Jevrosimy – Momčila. Ślepiec Hrus na początku dramatu stwierdza, że nie ma nic bardziej ulotnego od sławy Mrljavčeviciów, a Vukašin stracił honor, gdy podjął decyzję o zabiciu Vidosavy. W jego ocenie Vukašin wziął za żonę Jevrosimę tylko z obawy przed zemstą za śmierć Momčila. Jevrosima w rozmowie z mężem wypomina mu zamordowanie Vidosavy i przyznaje, że nie zaznała miłości w tym fałszywym związku.

Motywny snu przewija się w tekście dramatu i służy wydobywaniu utopijności idei wzniesienia grodu. Dwie sceny to przedstawienia erotycznych snów Uglješi i Rade, które łączy postać Seleny. Inne przywodzą na myśl strukturę marzeń sennych, np. te z udziałem wiły czy scena zatytułowana *Agonia umierającego*, przedstawiające toczące się równolegle w trzech różnych przestrzeniach rozmowy trzech braci z żonami. Scena zajęcia grodu przez obce wojska, która stanowi zakończenie utworu, jawi się Vukašinowi jako szaleństwo na jawie. Z kolei ostatnia scena przedstawia osobliwe oniryczne świętowanie sukcesu przez osamotnionego Vukašina, który nazywa siebie założycielem nowej serbskiej dynastii, jednak nie ma już władzy nad strażą ani nad poddanymi, ale poleca pieśniarzowi Hrusie wykreślenie z historii informacji o tragicznym losie Gojki i Seleny. Dramat kończy się najazdem obcych wojsk i obrazem Uglješy podnoszącego z wody martwą Selenę, co stanowi symboliczne zwieńczenie tej historii.

Interpretacja sceniczna utworu *Zidanje Skadra* została przedstawiona w ramach festiwalu „Zmajski sinovi” w teatrze na Dorćolu [*Dorćolsko narodno pozorište*], który odbył się w 2019 roku. Zaprezentowano wówczas cztery przedstawienia oparte na pieśniach ludowych: *Banović Strahinja*, *Miloš Obilić*, *Zidanje Skadra* i *Kosovka Devojka*. Reżyserem adaptacji *Zidanje Skadra*, jak również organizatorem festiwalu był Filip Gajić. Z jego wypowiedzi dla prasy wynika, że w przedstawieniu mowa jest nie tyle o wznoszeniu grodu, co tworzeniu państwa, które po dzień dzisiejszy jest w budowie, ulega zniszczeniu i ponownie potrzebuje nowych ofiar, które podobnie jak w pieśni (dzieci Stoja i Stojan, Gojkovica i Gojko) są niewinne, a które tracą swoje życie w jego imię (Cukić, 2019).

Najnowsza adaptacja utworu *Zidanje Skadra* miała swoją premierę w sierpniu 2023 roku¹⁶. Przedstawienie taneczne będące produkcją Teatru Bifef najpierw miało miejsce w Budvie w ramach festiwalu „Ćirilicom” [Cyrlicą], a następnie w Belgradzie na deskach Teatru Bifef. Autorem koncepcji i choreografem był Miloš Isailović, którego ujęcie okazało się oryginalne co najmniej z dwóch względów: formy inspirowanej baletem oraz wyboru ścieżki interpretacyjnej bliskiej opowieści źródłowej. Wszystko wskazuje na to, że jest to jeden z

¹⁶ Zob. <https://teatar.bifef.rs/Predstave/830/ZIDANJE-SKADRA.shtml>

nielicznych utworów teatralnych tak diametralnie odbiegający od formy epickiego tekstu i jedyny, w którym dominującym sposobem ekspresji jest taniec. W ocenie twórców najważniejszy konflikt, który w pieśni i jej reinterpretacjach nigdy nie jest odsłaniany, to konflikt między wiłą i Gojkovicą, istotą która żąda wszystkiego i tą, która wszystko daje, wszechmocnym bogiem i ofiarowanym synem, bezgranicznym niebem i płodną ziemią. W tym ujęciu wszyscy pozostali bohaterowie stanowią tylko tło, są pionkami na szachownicy. W interpretacji Isailovicia usunięty został aspekt historyczny, natomiast na pierwszym planie pojawiła się problematyka codziennych ludzkich relacji opartych na zaufaniu, miłości, nadziei i cierpieniu.

Analiza tekstów dramatycznych skłania do refleksji nad co najmniej dwoma istotnymi kwestiami: stałą obecnością wątków politycznych i dynamiką rozwoju postaci kobiecych. Nieodłączną częścią świata przedstawionego, opartego na porządku patriarchalnym, są postaci męskie (marginalizowane lub eksponowane), budowniczy ale przede wszystkim władcy, rządzący. Głównym tematem natomiast są ich rozterki, decyzje, intrygi polityczne, zakulisowe rozmowy. Znacząca zmiana widoczna jest jednak w kreacji postaci kobiecych. Obok biernych, zależnych kobiet-matek pojawiają się bohaterki, które wyrażają swój sprzeciw wobec patriarchalnego porządku i zabierają głos w sprawach politycznych. Występują one jednak jako postaci pozbawione własnego imienia lub określane poprzez status żony i zależne od decyzji mężczyzn (mężów, władców, starszych braci). W harmonii z zasadami świata patriarchalnego funkcjonuje również postać kobiety-matki, gotowe poświęcić siebie w imię rodziny, w chwili śmierci myślącej jedynie o losie własnego dziecka.

W kolejnych utworach pojawiają się jednak nowe postaci kobiece, które zyskują podmiotowość i sprawczość na różnych poziomach: od własnego imienia po wpływy w polityce. Interesująca jest kreacja wiły, która już na poziomie tekstu źródłowego jako jedyna postać kobieca istotnie wpływa na rzeczywistość, ale nie należy do ziemskiego świata patriarchalnego lecz nadprzyrodzonego. Poza tym wiła jest również postacią demonizowaną, temu zjawisku poddane zostaną także wszystkie postaci kobiece działające wbrew regułom świata patriarchalnego. Skrajnym przypadkiem zmiany jest kreacja postaci dawnej Gojkowicy – w tekście dramatycznym Seleny – która otwarcie sprzeciwia się regułom i kontestuje autorytety. Warto zwrócić uwagę, że jest to jedyny tekst napisany przez kobietę-dramaturga. Selena konfrontuje się nie tylko z przedstawicielami świata męskiego (przede wszystkim Vukašinem, który obwinia ją o niepowodzenie budowy) lecz z kobietami stojącymi na straży patriarchalnego porządku, nieszczęśliwymi żonami starszych braci – Jefemiją i Jevrosimą.

We wszystkich przypadkach dostrzegalna jest dominacja lub wyraźna obecność wątków politycznych. Negatywna ocena aktu wmurowania połączona jest z negatywną kreacją króla

Vukašina, odpowiedzialnego za podjęcie tej decyzji. Topos wmurowania służy ukazaniu niezdolności Vukašina do sprawowania władzy, staje się tu symbolem politycznej przemocy i terroru.

Poezja – w kierunku refleksji nad kondycją ludzką

Materiał poetycki nawiązujący do toposu wmurowanej na gruncie serbskim prezentuje się skromnie. Wśród odnalezionych przeze mnie wierszy znajdują się teksty napisane cyrylicą i łacinką, wiersze wolne i sylabiczne (od ośmio- do czternastozgłoskowca) o zróżnicowanej długości. Większość tytułów bezpośrednio odwołuje się do pieśni źródłowej (*Zidanje Skadra, Ljubavni rastanak. Zidanje Skadra czy Zidanje kuće*) lub jej zamurowanej bohaterki (*Gojkovica*). Przywołują kluczowe motywy: dzień i noc jako przestrzeń tworzenia i burzenia, zła i dobra, światła i mroku; symbolikę liczb, akt karmienia; budowanie w sensie dosłownym (świątyni, domu) i metaforycznym (domu, rodziny, relacji, wspólnoty); ofiara, jakiej wymaga budowana czy tworzona rzeczywistość w sensie dosłownym i metaforycznym zarówno od kobiety, jak i mężczyzny.

Postać Gojkovicy jest głównym punktem odniesienia i figurą centralną w dwóch utworach poetyckich: *Гојковица* [Gojkovica] Desanki Maksimović i *Икона Гојковица* [Ikona Gojkovica] Milici Kralj, ale pojawia się również w wierszach *Зиданье Скадра (Дуго путовање у ноћ)* [Budowa Skadru (Długa podróż w noc)] Gojko Januševicia oraz *Оčaj* [Rozpacz] Vita Nikolicia [zob. rozdział Czarnogóra].

Wiersz *Gojkovica* został opublikowany w tomiku poezji *Ничија земља* [Ziemia niczyja] (1979). Mimo że twórczość Desanki Maksimović jest powszechnie znana¹⁷ i stanowi przedmiot licznych analiz, to zarówno ten tomik, jak i wspomniany tu wiersz, nie spotkały się z zainteresowaniem odbiorców.

Gojkovica

Czas mnie zamurowuje,
ale poezja otwiera okno wieży
i jej igłą magnetyczną
przyciągam złoto gwiazd
I nieba wysokiego

¹⁷ Desanka Maksimović (1898–1993) jest znaną poetką i pisarką, obecną w życiu kulturalnym kraju ponad siedemdziesiąt lat. Kolejne generacje poznawały jej utwory podczas edukacji szkolnej. Po II wojnie światowej opublikowała kilka wierszy patriotycznych, które zostały uwzględnione w podręcznikach (najbardziej znane to *Spomen na ustanak* [Pomnik powstania], *Srbija se budi* [Serbia się budzi], *Krvava bajka* [Krwawa bajka]). Jej utwory były publikowane w licznych antologiach poezji jugosłowiańskiej (Hawkesworth, 2017, s. 174). O znaczeniu jej twórczości świadczy założenie w 1993 roku instytucji upamiętniającej jej dokonania – Zadužbina „Desanka Maksimović” (<http://zdm.nb.rs/>).

dotykam jej antenami.

Czas mnie zamurowuje,
ale ja poezją wieżę kamienną
przeobrażam w skrzydlate domostwo
i z niego planuję spotkania
jak na belce.

Czas mnie zamurowuje,
ale ja poezją ludową
głęboko pod ziemią drążę sobie
korytarze wyzwolenia
jakby kilofem.
(Максимовић, 1979, s. 600; tłum. MM)

Topos zamurowania jest motywem centralnym utworu; sam proceder nie jest tu jednorazowym aktem, jest procesem, odbywa się stale, jest nieodłącznym elementem istnienia zasadniczo sprzężonym z czasem. Zamurowanie to zniewolenie, uwięzienie, utrata sprawczości. Czas metaforycznie „zamurowuje” podmiot liryczny, ogranicza i zatrzymuje w określonych ramach. Można ten stan interpretować na kilka sposobów, zarówno w kontekście przemijania, starości i śmierci, jak i ram społeczno-kulturowych determinujących zniewolenie jednostki. Sprawczość podmiotu lirycznego przejawia się jedynie w twórczości, a wtedy zmienia się jego usytuowanie w sieci relacji ze światem: „ale **ja** poezją wieżę kamienną/przeobrażam w skrzydlate domostwo”, „ale **ja** poezją ludową/głęboko pod ziemią drążę sobie/korytarze wyzwolenia”.

Problematyka postrzegania czasu koresponduje z wydźwiękiem wiersza *Немам више времена* [Nie mam już czasu] (1973), w którym przemijanie przedstawione jest jako podstawowe doświadczenie poetyckie i wyraz świadomości istnienia, a nie tęsknoty za czasem utraconym czy lęków przed śmiercią implikowanych w sytuacji granicznej (Бошковић, 2005, s. 57). Czas podmiotu lirycznego nie skończył się, tekst jest wyrazem afirmacji wartości życia i odpowiedzialności za podejmowane decyzje, nie ma już czasu na sprawy nieważne, zbędne czy niepotrzebnie trudne. Zarówno wydźwięk wiersza *Gojkovica*, jak i *Немам више времена*, wskazuje na głęboką autorefleksję i poczucie sprawczości. Kolejne konotacje w wierszu *Gojkovica* wywołuje motyw wieży (*kula*), która jest elementem kamiennej budowli warownej, stabilnej i służącej ochronie, a jednocześnie będącej więzieniem Gojkovicy. Czy wieża symbolizuje małżeństwo? Ten trop interpretacyjny wskazuje na wątek strukturalnego podobieństwa aktu zamurowania do rytuałów zaślubin i pogrzebu, który wprowadza do swych rozważań nad znaczeniem zamurowania Gojkovicy w pieśni *Zidanje Skadra* Miroslav Šutić (Шутић, 2001, s. 346).

Celia Hawkesworth, autorka książki *Glasovi u senci. Žene i književnost u Srbiji i Bosni* [Głosy w cieniu: kobiety i sztuka słowa w Serbii i Bośni] odnosząc się do twórczości Maksimović sama określa swoją interpretację mianem alternatywnego, feministycznego odczytania, które implikuje konfrontację poetki z dominującym etosem bohaterskim. Hawkesworth zwraca uwagę na fakt, że Desanka Maksimović w tomiku *Тражум помиловање* [Proszę o wybaczenie] (1964), który jest rodzajem polemiki z *Kodeksem Dušana* (dokumentem prawnym wydanym w XIV wieku przez serbskiego cara), oddaje głos ukrytym, niemyim postaciom średniowiecznych kobiet. W jej ocenie Maksimović, udowadniając wcześniej swoje oddanie ojczyźnie (i stając się niejako piewczynią patriotyzmu), mogła sobie pozwolić na przedstawienie alternatywnego obrazu jako modelu, który mógłby współistnieć z etosem bohaterskim – dominującym i wykluczającym wszelkie alternatywy (Hawkesworth 2017, s. 176). W wierszu *Gojkovica* poetka oddaje głos i przekazuje sprawczość bohaterce pieśni epickiej, czyni ją postacią centralną utworu, choć zgodnie z tradycją każe jej nosić odmeżowskie imię.

Slobodan Marković zwraca uwagę, że Maksimović zatrzymuje się przy kluczowych momentach i postaciach historycznych; zaznacza, że poetka dostrzega granice, które dzielą epoki, widzi ich wyzwania, ale jednocześnie, czego przykładem jest wiersz *Gojkovica*, wyraża swoją wiarę w moc poezji: „Czas mnie замуrowuje, / ale poezja otwiera okno wieży” (Марковић 2005, s. 76, tłum. MM). Istnienie ograniczeń jest niezaprzeczalne, ale w wierszu Desanki poezja jest sposobem na ich przezwyciężenie. Wprawdzie czas ogranicza, ale poezja pozwala kobiecie na symboliczne otwarcie okna, podróżowanie i spełnianie marzeń (dotknięcie gwiazd i nieba), przekształcenie wieży w dom oraz poznanie siebie (wyzwolenie przez wykopanie w skale korytarzy, przedzieranie się przez nie przy użyciu kilofa). Tworzenie i wyobrażania poetki stają się wrotami wolności i źródłem szczęścia mimo ograniczeń i upływającego czasu.

Dotykamy tym samym kwestii kobiecego potencjału kreacyjnego, tak odmiennego, zdaniem Alana Dundesa, od męskiego (Dundes 1996, ss. 185–206). Znakomitą ilustracją może się tu stać wiersz *Očaj* [Rozpacz] Vitomira Vito Nikolića [zob. też rozdział Czarnogóra], w którym motywy z pieśni źródłowej posłużyły do ukazania kryzysu twórczego budowniczego, artysty, poety, który w niemocy przywołuje Gojkovicę, co może wskazywać na zależność od kobiety. Podczas gdy u Nikolicia niszczone fundamenty mogą być interpretowane jako metafora artystycznej bezsily, mury wieży w *Gojkovicy* prowokują uwalnienie potencjału twórczego bohaterki, która nie zwraca się do nikogo o pomoc, lecz sama w akcie wyzwolenia pokonuje kryzys.

Kobieta jako podmiot wspierający mężczyznę w procesie twórczym (czy kryzysie egzystencjalnym) pojawia się we wspomnianym tu wcześniej wierszu Gojko Januševicia *Зидање Скадра (Дуго путовање у ноћ)* [Budowa Szkodry (Długa podróż w noc)]. Podmiotem lirycznym jest człowiek, który bezskutecznie tworzy / buduje bliżej nieokreśloną rzeczywistość. Skadar wznoszony jest tu nocą, z cieni i gwiazd, które przepadają w otchłani. Gojkovica wspiera budowniczego, lecz jego rany. Nie jest wprawdzie ofiarą zakładzinową, ale w wierszu towarzyszy jej oksymoron „ugodzona/przebita światłością”, co kojarzy się z aktem sakralnej przemocy i pozwala interpretować „światłość” czy „światło” jako święte brzemień czy przekleństwo.

Topos został wykorzystany do ukazania potencjału kreacyjnego kobiety również w wierszu Milijany Sete *Зидање Скадра* [Budowa Skadru]¹⁸. Podmiotem lirycznym jest kobieta, która nie wznosi konkretnej budowli lecz tworzy świat. Wskazuje na to w wierszu kulturowe powiązanie symboliki lunarnej i płodności z przestrzenią kobiecą. Pojawia się też odwrócony motyw dnia i nocy jako przestrzeni tworzenia i niszczenia. Podmiot liryczny tworzy świat poprzez metaforyczne budowanie i zbieranie, ale także rodzenie: „Nocą rodzę jedno morze”. Siła niszcząca zaś działa za dnia, zwracając się przeciw naturze: „[...] za dnia szalona zjawa niszczy tamy, nie pozwoli zakwitnąć” (Иветић 2017, s. 139, tłum. MM). Rzeczywistość, którą tworzy podmiot liryczny, ma charakter transcendentny, na co wskazuje wzmianka o zawieraniu przymierza i zachowaniu tajemnicy: „Nocą buduję jedno przymierze”. Przymierze ma konotacje religijne, odwołuje do Biblii i wskazuje na pakt zawarty między Bogiem (przestrzenią metafizyczną) a jego ludem. W kulturze serbskiej ważnym kontekstem interpretacyjnym są dwa przymierza na wzór biblijny funkcjonujące w tradycji literackiej i pamięci zbiorowej: przymierze kosowskie (*kosovski zavet*) i przymierze świętosawskie (*svetosavski zavet*) (Gil, 2005, s. 26). O ile oba przymierza odwołują się do kluczowych w dziejach kultury postaci, które się dopełniają i przenikają – św. Savy i św. księcia Lazara, to w tym utworze istotniejszy wydaje się wątek ofiary związany z wydarzeniami bitwy na Kosowym polu w 1389 roku. Zgodnie z podaniami, carowi Lazarowi tuż przed bitwą miał ukazać się sokół (alternatywnie prorok Eliasza pod postacią sokoła) i pozostawić mu wybór między zwycięstwem w bitwie i zapewnieniem królestwa ziemskiego jego narodowi a klęską i zapewnieniem narodowi chwały w niebie oraz życia wiecznego. Lazar zdecydował, że zginie jako męczennik i zapewni swojemu narodowi królestwo Boże. Przymierze to stanowiło nowy, martyrologiczny

¹⁸ Wiersz znajduje się w tomiku *Књига уздицаја* [Księga westchnień] wydanym ku pamięci Vladislava Petković Disa. Do współpracy zaproszono około stu artystów, którym towarzyszyła (jak czytamy we wstępie do zbioru) bliska Petkovićowi idea ocalenia od zapomnienia ważnych postaci i bohaterów z przeszłości.

rozdział w historii narodu i do czasów współczesnych stanowi główny punkt odniesienia w narracji narodocentrycznej. Odwołanie do przymierza wskazuje na kontakt podmiotu lirycznego ze światem nadprzyrodzonym, tworzenie czegoś, co wiąże człowieka z przestrzenią metafizyczną, ale jednocześnie jest głęboko zakorzenione w rodzimej kulturze.

Powrót do figury ofiary z nawiązaniem do kultu maryjnego towarzyszy czarno-białemu przedstawieniu postaci Gojkovicy w wierszu *Икона Гойковица* Milicy Kralj. Ściele się tu zimny i martwy pejzaż: bez kwiatów, słońca, zalany łzami i czarnym śniegiem, owiany wiatrem. Wrażenie chłodu i napięcia wzmacnia gra czarnej i białej barwy: śnieg jest czarny, łza biała, mleko czarne, biała pierś. Materia zmienia stany ze stałego zmrożonego śniegu do płynnego mleka i łez. Młoda Gojkovica karmi białą piersią Baranka (zapisane wielką literą, co wskazuje na postać Jezusa). Napięcie wzmagają wykrzyknienia:

Z białej piersi – czarne mleko!
Z czarnego mleka – łza biała!
(Краљ, 2015, s. 144; tłum. MM)

Gojkovica karmi więc dziecko skazane na cierpienie i śmierć; jej czarne mleko zwiastuje jego tragiczny los. Matka jest tego świadoma, roni łzy. Być może uzasadnione jest, biorąc pod uwagę również tytuł utworu, porównanie rozpacz Gojkovicy do cierpienia Matki Boskiej świadomej losu Jezusa. Postać Gojkovicy jest w tym ujęciu uświęcona, na co wskazuje nie tylko przedstawienie przez analogię do Matki Boskiej, ale także wpisanie w tradycję obrazu sakralnego – ikony, tak ważnej w serbskim prawosławiu. W odniesieniu do pejzażu ponownie pojawia się motyw snu: Skadar usypia w smutku (jej?) ciała. Zimny i martwy pejzaż pozostaje niezmienny i zapada w sen.

Wiersz Dragicy Stojanović pt. *Zidanje Skadra* (1995) jest jednym z nielicznych utworów, w których ofiarą zostaje mężczyzna. Pomiotem lirycznym jest kobieta, która buduje dom wraz z ukochanym mężczyzną. W wyniku nieszczęśliwego wypadku mężczyzna traci zdrowie i życie, w wierszu mowa jest o odcięciu rąk, co symbolizuje utratę mocy kreatywnych, bezsilność. Kobieta zwraca się bezpośrednio do ukochanego, wyrażając żal z powodu tego, co się wydarzyło, przekonana, że to jej marzenia o domu i wspólnym życiu doprowadziły do tragedii: „Dlaczego nie zabiła mnie cegła, zanim pojawiła się myśl o budowie domu“ (Stojanović, 1995, s. 44; tłum. MM). Kobieta gotowa jest oddać swoje życie. W ostatniej części wiersza pojawia się bezpośrednie odwołanie do motywu z pieśni źródłowej – niesienia posiłku budowniczym. Bohater nie jest wprawdzie typową ofiarą zakładzinową, jednak wpisuje się we wzorzec mężczyzny-głównego budowniczego, który ponosi ofiarę na rzecz budowy. Motyw ten obecny jest również w opowiadaniu Ivo Andrića *Most na Žepi* (1925), w którym

zamurowany zostaje cień głównego *neimara*. Interesujące jest przedstawienie opowieści z perspektywy kobiety, która wprawdzie nie zostaje ofiarą zakładzinową, ale gotowość na taką ofiarę wyraża w obliczu tragedii ukochanego.

Wiersz pt. *Zidanje kuće* [Budowanie domu] Iliji Klepicia (1990) nawiązuje do pieśni źródłowej w subtelny sposób. Pojawia się w nim motyw przygotowania posiłku i przedstawione zostają etapy wznoszenia budowli. Podobnie jak w wierszu Dragicy Stojanović, mężczyzna ponosi ofiarę; u Klepicia jest nim budujący dom podmiot liryczny. Dochowuje on wszelkich praktyk i rytuałów ludowych oraz religijnych, ukierunkowanych na pomyślne zakończenie budowy, ignoruje jednak fakt, że w początkowym etapie budowy ukazują mu się węże. Choć wąż nie jest symbolem jednoznacznym, a w wierzeniach ludowych występują węże złe i dobre, niektóre pełnią nawet funkcje ochronne domu (Кулишић, 1970, ss. 155–157), to pojawienia się go przy rozpoczęciu budowy zwiastuje nieszczęście. Choć po zakończeniu budowy w domu bohatera pojawia się piękna kobieta, która rodzi mu silnego syna, jest on nieszczęśliwy. Przywoływane obrazy wilka, psa i cienia wskazują na proces transgresji mężczyzny, jego dehumanizację, stopniowe przeistaczanie się w zwierzę. Z wilka zrodzony jest jego syn, mężczyzna sam siebie określa jako psa¹⁹, choć filnalnie – jak się okazuje – staje się zaledwie jego cieniem, któremu kobieta (jak psu) rzuca jedzenie. To ona zdaje się beneficjentką sytuacji. Mężczyzna zaś powoli znika.

Męski potencjał kreacyjny znajduje swój wyraz w dyptyku Stanoje Makragicia pt. *Dve pesme* [Dwie pieśni] (1981), na który składają się wiersze *Zidanje Skadra* (krótszy) i *Veliki otac* [Wielki ojciec] (dłuższy). W pierwszym zbiorowy podmiot liryczny za dnia wznosi budowlę, którą „ktoś” niszczy nocą. W odróżnieniu od pieśni źródłowej i kontekstów lokalnych, wznoszoną budowlą nie jest twierdza, most czy wieża, a świątynia, w tym obszarze kulturowym najpewniej cerkiew. Warto zauważyć, że obiekt sakralny występuje w połączeniu z toposem zamurowanej w innych wariantach pieśni (np. w rumuńskim) jednak nie jest charakterystyczny dla obszaru serbskojęzycznego. Zmiana obiektu na świątynię otwiera możliwości interpretacyjne na takie podmioty jako rodzina czy wspólnota (także polityczna). Wznoszenie świątyni wpisuje się w lokalną tradycję *zadužbiny*, oznaczającej dziedzictwo pozostawiane następnym pokoleniom. W tym utworze to budowniczkowie (*majstori i zidari*) dociekają, kto niszczy budowę, prawdopodobnie swoje wątpliwości kierują do kogoś nadzorującego proces. W drugiej części utworu pojawia się figura ojca, wizualizowanego za pośrednictwem

¹⁹ Z jednej strony chroniącego przed demonami, z drugiej zapowiadającego swym wyciem śmierć lub wojnę (Толстая & Раденковић, 2001, ss. 417–418).

wyłaniających się z mroku oczu i długiego białego kła – atrybutu zwierzęcej dzikości. Obserwuje on strzegących nocą świątyni i okazuje się nosicielem cech typowych dla złych mocy, które niszczą budowle i zagrażają ludziom²⁰. Postać ojca można rozpatrywać w wielu wymiarach: rodzinnym, religijnym i politycznym; jest rodzicem, który zawodzi, ale też srogim bogiem Starego Testamentu, wymagającym ofiar i gotowym sprzeciwić się ludzkim planom, jak w przypadku opisanej w Księdze Rodzaju Wieży Babel. I wreszcie, jest to jedyny z utworów poetyckich, w przypadku którego uzasadniona jest interpretacja motywu budowania Szkodry jako współczesnej alegorii politycznej, nieprzyjaznej wobec zmarłego w 1980 roku Josipa Broz Tito, przywódcy Jugosławii od II wojny światowej.

Z kolei w utworze Bojana Jelicia *Ljubavni rastanak. Zidanje Skadra* [Rozstanie miłosne. Budowa Szkodry] (2007) budowanie twierdzy w Szkodrze porównane zostało do relacji dwojga ludzi, których związek się rozpada. Pierwszym momentem analogicznym jest wybór miejsca, gdzie wszystko się zaczyna, a jest nim „nigdy nieosuszone bagno”, gdzie według podmiotu lirycznego nie należało stawiać murów. Miejsce nie jest dostatecznie płodne, odpowiednie do tworzenia związku, nie wykazuje potencjału do rozwoju. Jednak mury zostały wzniesione, decyzje podjęte i nie ma innego wyjścia, jak przyjąć rzeczywistość zastaną. Podstawy (fundamenty związku, budowli) przedstawione w wierszu jako mur(y) w tym kontekście nie implikują łączenia lecz destrukcję, alienację i rozdzielanie. Mowa jest o konieczności, nieuchronności przyjęcia tego, co dane. Słowa i symbole przeplatają się w wierszu, nasilając cierpienie: „Słowa kapią jak piana z ust wścieklej lisicy“ (Jelić 2007, s. 22; tłum. MM). Mogą

²⁰ Wiersz *Veliki otac* [Wielki ojciec] nasila znaczenia figury ojca i tworzenia własnej tożsamości w odniesieniu do dziedzictwa rodowego (które może symbolizować wspomniana wcześniej *zadužbina* w postaci świątyni). Utwór nie odwołuje się wprawdzie bezpośrednio do motywów *Zidanja Skadra*, ale w wielu miejscach można zauważyć istotne konteksty kulturowe towarzyszące toposowi zamurowanej. Już na wstępie widoczna jest stylizacja wiersza na utwór charakterystyczny dla twórczości ludowej – baśń. Świat przedstawiony znajduje się w bliżej nieokreślonej czasoprzestrzeni: za siedmioma górami i lasami. Kolejnym przykładem jest wprowadzenie postaci trzech braci, którzy wybierają się na poszukiwania swoich korzeni (dosłownie swojego ojca). Podobnie jak np. w bajce *Aždaja i carev sin* [Smok i syn cesarza], to najmłodszy brat powraca z podróży jako ostatni. W bajce starsi bracia zostają porwani przez smoka podczas polowania. Jako ostatni na ich poszukiwania wybiera się najmłodszy brat, który decydując się na inne działania niż dwaj starsi bracia, ostatecznie ratuje ich obu i w wyrazie uznania za zabicie smoka otrzymuje też rękę księżniczki, córki cara. W wierszu *Veliki otac* powrót braci nie jest zakończony sukcesem, najstarszy wraca z wyprawy błądy i niemy po trzech latach, średni wraca jak żebrak po siedmiu latach bezskutecznych poszukiwań ojca. Najmłodszy po dziesięciu latach trafia do magicznej krainy, gdzie spotyka wily czeszące złote włosy i smoki wychodzące z jezior (jak w wielu bajkach, m.in. *Aždaja i carev sin*). Spotyka matkę (której charakterystyka nawiązuje do symboliki solarnej i lunarnej) uosobioną w wietrze, słońcu i księżycu, jednak ojca nie odnajduje. Najmłodszy brat wraca z poszukiwań jako ostatni, ślepy i kulawy. Po latach bezskutecznych poszukiwań zza siedmiu gór i rzek, nie wiadomo skąd i kiedy, przybywa ojciec pod postacią wilka, budząc niepokój. Jego przybycie związane jest z lękiem i nieznanym, natura - ujadające w okolicy wsi wilki (*kurjaci*) – wzmacnia strach przed pojawieniem się ojca. W wierszu zostały wykorzystane dwa określenia wilka: *vuk* i *kurjak*. O ile *vuk* posiada konotacje pozytywne (może być uosobieniem przodka, świata nadprzyrodzonego, traktowany jest jako uosobienie demona, ale również chtoniczne bóstwo) to określenie *kurjak* ma jednoznacznie negatywne konotacje (Кулишић, 1970; Толстая & Раденковић 2001).

to być słowa nieszczęśliwych kochanków lub krzywdzące słowa–klucze. Wieloznacznym symbolem jest ciało, które powinno zostać pożarte (*przez kruki chwili obecnej*) (Jelić 2007, s. 22; tłum. MM)., a jego kości rozniesione przez szakale (*fizjologii po wszystkich ośmiu stronach świata*) (Jelić 2007, s. 22; tłum. MM). Podmiot liryczny wyraża wolę ich zniszczenia. W wierszu pojawia się nawiązanie do symboliki wilka, szakala, drapieżnika, który żywi się m.in. padliną, a który w wierzeniach postrzegany był jako pół-człowiek (Кулишић, 1970, ss. 92–93). Znaczące dla podkreślenia scenerii śmiertelnej walki lub pogorzeliska po bitwie jest również przywołanie symboliki kruka, zapowiadające gorsze czasy, złą pogodę, zimę i deszcz²¹. W ostatniej części wiersza opisany jest akt samookaleczenia podmiotu lirycznego, który żyletką wycina na swej ręce słowa: „śmierć faszyzmowi duchowemu” (Jelić 2007, s. 22; tłum. MM). Przeszedł on wiele trudów do tego momentu. Mury rozdzielają ludzi, rozdzielają parę. Związek (jak każda budowla) wymaga ofiar, łączy się z cierpieniem, ale wysiłki okazują się bezskuteczne, budowla wzniesiona w nieodpowiednim miejscu i związek budowany na słabych podstawach nie ma szans przetrwania.

W twórczości poetyckiej wariantywność ofiar zakładzionych przedstawia się inaczej niż w pieśniach źródłowych, w których by ukończyć budowę należało poświęcić dzieci lub kobietę. Śmierć towarzysząca wznoszeniu (materialnej lub niematerialnej) budowli staje się udziałem zarówno kobiety jak i mężczyzny, co interesujące – mężczyzna-budowniczy może doświadczać zarówno śmierci nagłej jak i powolnej (motyw ten koresponduje z wierzeniem o losie człowieka, którego cień został zamurowany). Postać budowniczego i inicjatora budowli również nie jest jednoznaczna, może to być zarówno kobieta, mężczyzna, jak i grupa ludzi. Biorąc pod uwagę dominację wątków politycznych w innych utworach literackich, zwłaszcza dramatycznych, i stałą obecność członków rodu Mrnjavčevićów towarzyszącą narracji na temat pieśni źródłowych, całkowite pominięcie tych postaci w poezji i uwypuklenie innych wątków interpretacyjnych jest zjawiskiem wartym uwagi. Jedynym przykładem zwrotu do aktualnej problematyki polityczno-historycznej są wiersze *Dve pesme* Stanoje Makragicia.

Warto zauważyć, że choć wyżej wymienione utwory nie odwołują się bezpośrednio do postaci historycznych obecnych w pieśni źródłowej i nie dominują w nich wątki religijne to są głęboko zakorzenione w ludowej tradycji. Oniryczne obrazy bogate są w symbole kulturowe

²¹ Kruk to zwiastun nieszczęścia i śmierci, niosący wieść o klęsce poniesionej w bitwie (Толстая & Раденковић, 2001, ss. 107-108). Symbolika kruka w opisach i przedstawieniach bitwy na Kosowym Polu wręcz sama narzuca się jako wzmacniający negatywny przekaz zakorzeniowy w twórczości ludowej. Podobnie jak odwołanie do utworu *Smrt majke Jugovića* [Śmierć matki Jugović] z cyklu kosowskiego pieśni epickich poprzez przywołanie *barjaka* [sztandar], który w wierszu zostaje „bez bohatera”.

korespondujące z tradycją pieśni ludowych, zwłaszcza z cyklem kosowskich pieśni epickich. Niezmiennie obecna jest również problematyka relacji rodzinnych. I choć rzeczywiście tematycznie środek ciężkości został przeniesiony na kwestie egzystencjalne, to kulturowe podstawy zostały nienaruszone: ludowość, świat patriarchalny, duchowość. Współczesny kontekst i nowe formy literackie niezmiennie czerpią z twórczości ludowej, są świadectwem jej internalizacji na poziomie indywidualnym i społecznym.

EDUKACJA – DOMINACJA TRADYCJI

Wykorzystanie toposu w edukacji oznacza jego ideologizację i udział w reprodukcji relacji władzy (Apple, 2011). Biorąc pod uwagę potencjał semantyczny samego toposu, jak i dominujące ścieżki interpretacyjne w analizie programów nauczania i materiałów dydaktycznych, zwracam uwagę na wykorzystanie toposu do kreowania przekazu dotyczącego aspektów etnicznych/narodowych i kwestii genderowych.

Obecność motywu w podręcznikach zależy od regionu i daty wydania, wszystko wskazuje jednak na to, że na obszarze postjugosłowiańskim najsilniej zaznacza się na gruncie serbskim. Utwór *Zidanje Skadra* pojawia się w trybie ciągłym w programach nauczania języka i literatury serbskiej już od końca XIX wieku²² i co najważniejsze – znajduje się we współczesnych podręcznikach i w podstawie programowej zazwyczaj jako pozycja obowiązkowa, a nie uzupełniająca²³. Topos wmurowanej kobiety występuje obecnie w nauczaniu uczniów klasy piątej szkoły podstawowej na zajęciach z literatury i języka.

Na rzecz tego opracowania analizie poddałam materiały dla nauczycieli i uczniów funkcjonujące w ramach państwowego systemu edukacji: podręczniki i dodatkowe pomoce

²² Wśród materiałów, którymi dysponuję znalazłam wzmiankę o obecności utworu *Zidanje Skadra* w podręczniku wydanym w Belgradzie w 1851 r. *Primeri poetiki sastava, za mladež u IV gimnazijskom razredu, pregledani i odabrani školskom komisijom* [Przykłady utworów poetyckich dla uczniów czwartej klasy szkoły średniej, ocenione i wybrane przez komisję szkolną], omówienie utworu zakwalifikowanego do grupy sentymentalnych znajduje się w części *Epska poezija – Poetike pripovetke* [Poezja ludowa – poetyka opowiadania], (Матички, 2005, s. 64).

²³ W Czarnogórze motyw wmurowanej poprzez przywołanie *Zidanja Skadra* pojawia się w podręczniku z roku 1996 i 1997 roku, w podręcznikach z lat 1993–1994 (tego samego autora) utwór nie występuje. Zob. (Патковић & Лекић, 1997). Kolejne wydania podręczników również nie uwzględniają pieśni nawiązującej do toposu wmurowanej. W podręcznikach wydawanych na terenie Federacji BiH motyw nie występuje; w najnowszych wydaniach obok postaci Vuka Karadžicia pojawia się natomiast Mehmed-beg Kapetanović Ljubušak. Zob. (Rebrnja & Ništović, 2020) W Chorwacji utwór *Zidanje Skadra* jest omawiany w ramach zajęć z przedmiotu *Serbski jezik i literatura/kultura* w pierwszej klasie szkoły średniej zawodowej i gimnazjum w kształceniu mniejszości serbskiej. Zob. „Kurikulum nastavnih predmeta. Srpski jezik za osnovne i srednje škole s nastavom na jeziku i ćirilicom pismu srpske nacionalne manjine (model A) i Srpski jezik i kultura u osnovnom i srednjim školama (model C)”. Predmetni kurikulumi, Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske: <https://mzo.gov.hr/istaknute-teme/odgoj-i-obrazovanje/nacionalni-kurikulum/predmetni-kurikulumi/539>.

dydaktyczne (teksty pisane, utwory (audio)wizualne). W Serbii za przygotowanie podstawy programowej i podręczników odpowiada Центар за развој програма и уџбеника Завода за унапређивање образовања и васпитања [Centrum ds. Programów i Podręczników Instytutu Doskonalenia Edukacji i Wychowania]. Obowiązuje zakaz korzystania z podręczników i materiałów dydaktycznych (także w językach mniejszości), które nie otrzymały akredytacji władz centralnych; ich lista publikowana jest co roku na stronie Ministerstwa²⁴. Wszystkie wykorzystane przeze mnie materiały otrzymały taką akredytację.

Topos wmurowanej kobiety we współczesnych materiałach dydaktycznych – wybrane przykłady

Pieśń *Zidanje Skadra* omawiana jest w ramach bloku o epickiej twórczości ludowej jako zaklasyfikowana do grupy utworów dawnych czasów i/lub cyklu przedkosowskiego i/lub grupy pieśni o rodzinie Nemanjić i Mrnjavčević lub charakteryzowanej jako pieśń o rodzinie Mrnjavčević. W związku z tym omawiana jest również razem z innymi pieśniami tego okresu lub o podobnej tematyce np. *Ženidba Dušanova* [Zaślubiny Dušana], *Ženidba kralja Vukašina* [Zaślubiny króla Vukašina], *Uroš i Mrnjavčevići* [Uroš i Mrnjavčevicie] itp²⁵. W materiałach dydaktycznych wykorzystywany jest wariant Raška ze zbioru Vuka Karadžicia *Српске народне пјесме* (1976). Wariant ten przytaczany jest w całości lub we fragmentach (pomijana jest wtedy część o poszukiwaniu bliźniąt na ofiarę). Tekst opatrzony jest rodzajem słownika (umieszczonego na marginesie lub po utworze) wyjaśniającego mniej znane lub nieznane słowa.

W podręczniku *Похвала: читанка за пети разред основне школе* [Pochwała: czytanka dla piątej klasy szkoły podstawowej] (2018) utwór jest omawiany w ramach rozdziału *Похвала наслеђу* [Pochwała dziedzictwa] w podrozdziale: *Народна епска песма о*

²⁴ Zgodnie z Ustawą o podręcznikach [Законом о уџбеницима] każda szkoła na podstawie decyzji rady pedagogicznej wybiera podręczniki na okres czterech lat. Informacje o akceptowanych dodatkowych materiałach dydaktycznych jest publikowana regularnie na stronie internetowej Instytutu Doskonalenia Edukacji i Wychowania pod nazwą: *Lista dodatkovykh materialov dydaktychnykh, materialov dydaktychnykh i zasobov gier dydaktychnykh* [Листа додатних наставних средстава, дидактичких средстава и дидактичких игровних средстава]. Ta sama zasada dotyczy podręczników i innych materiałów dydaktycznych publikowanych w językach mniejszości (albański, bośniacki, bułgarski, węgierski, rumuński, słowacki i chorwacki) oraz w języku serbskim dla uczniów należących do mniejszości (realizują program w ramach przedmiotu Język/mowa rodzima z elementami kultury narodowej [Матерњи језик/говор са елементима националне културе]). Zob. Уџбеници са основну школу <https://mpn.gov.rs/prosveta/udzbenici/udzbenici-za-osnovnu-skolu/>, Уџбеници на језицима националних мањина, <https://mpn.gov.rs/prosveta/udzbenici/udzbenici-na-jezicima-nacionalnih-manjina/>.

²⁵ Sporadycznie w materiałach dydaktycznych pojawia się odwołanie do współczesnych utworów z toposem ofiary zakładzinowej: powieści Ivo Andrića *Most na Drinie* (Божић et al., 2018) i wiersza *Gojkovica* Desanki Maksimović (Станковић-Шошо, 2012, s. 295).

Мрњавчевићима: Зиданье Скадра [Ludowa epicka pieśń o Mrnjavčevićach: Budowa Skadru]. W podręczniku *Расковник: читанка за пети разред основне школе* (2021) utwór znajduje się w rozdziale *Моја земља* [Mój kraj] pod tytułem *Народне епске песме старијих времена (избор): Свети Саво, Женидба Душанова, Зиданье Скадра* [Ludowe epickie pieśni dawne (wybór): Święty Savo, Zaślubiny Dušana, Budowa Skadru]. W przypadku obu podręczników nie pominięto kwestii ofiary, jednak uwagę poświęcono również charakterystyce twórczości epickiej m.in. występowaniu i funkcji (stałych) epitetów czy specyfice dziewięciozłoskowca. W podręczniku z 2018 roku rozszerzony został kontekst historyczny, zawiera on informację o władcach Vukašinie i Uglješi oraz fragment drzewa genealogicznego rodziny Mrnjavčević.

Interesujące badawczo są rekomendacje dotyczące przebiegu lekcji, jak również celów wychowawczych, dydaktycznych i funkcjonalnych w materiałach dla nauczycieli (Јоксимовић, 2019, ss. 124–128; Станковић-Шошо, 2012, ss. 293–295). Wśród celów wychowawczych w analizowanych materiałach wskazuje się na konieczność rozwijania pozytywnych uczuć (miłości) wobec literatury ludowej. Poza tym zwraca się również uwagę na potrzebę wzmacniania literackiej wrażliwości uczniów (Јоксимовић, 2019, ss. 124–128), umożliwienie doświadczenia i zrozumienia wszystkich ważnych elementów w ludowej pieśni epickiej (Јоксимовић, 2019, s. 124–128), pielęgnowanie pozytywnych emocji wobec otaczającego świata (Станковић-Шошо, 2012, ss. 293–295), pobudzenia wśród uczniów potrzeby skomentowania aktu poniesienia ofiary i zwrócenie uwagi na cierpienie Gojkovicy, jak również jej męża Gojka (Станковић-Шошо, 2012, ss. 293–295). Cele dydaktyczne dotyczą przede wszystkim przekazania uczniom wiedzy na temat specyfiki twórczości ludowej (rodzajów, charakterystyki i podziału tematycznego utworów epickich), jak również jej walorów artystycznych: rozpoznawanie motywów, obrazów poetyckich, kompozycji pieśni, figur stylistycznych (porównania, stałe epitety i personifikacje) i ich funkcji w dziele. Poza tym, wskazuje się również na potrzebę przygotowania ucznia do analizowania charakteru postaci i oceny działań bohatera z moralnego punktu widzenia. W jednym z podręczników wśród celów dydaktycznych znajduje się również konieczność zapoznanie uczniów z odstępstwami od faktów historycznych w omawianym utworze (Станковић-Шошо, 2012, ss. 293–295). Wśród celów funkcjonalnych uwagę zwraca zachęcanie ucznia do wyrażania swoich myśli i rozwijania umiejętności krytycznego podejścia do analizy dzieła literackiego (Станковић-Шошо, 2012, ss. 293–295; Јоксимовић, 2019, ss. 124–128), jak również konieczność rozumienia i zapamiętania terminów związanych z ludową literaturą (ludowa pieśń epicka, twórczość zbiorowa, autor anonimowy, przekaz ustny) (Јоксимовић, 2019, ss. 124–128).

Wspólną wytyczną do lekcji jest czytanie utworu i rozmowa na temat wrażeń uczniów. Poleca się zwrócenie uwagi na elementy kompozycji i specyfikę ludowej twórczości epickiej. W jednym z podręczników zwraca się szczególną uwagę na omówienie faktów historycznych o rodzinie Mrnjavčević (Станковић-Шпош, 2012, ss. 293–295), w drugim – kładzie się nacisk na wzajemne zależności postaci z pieśni cyklu przedkosowskiego i ocenę ich postaw (Јоксимовић, 2019, ss. 124–128). Jako zadanie domowe sugerowane jest opanowanie pamięciowe wybranych fragmentów pieśni lub uzupełnianie wiedzy na temat innych utworów z danego cyklu poprzez czytanie pieśni, które nie były omawiane na lekcji. Poleca się również korzystanie przez uczniów z materiałów dodatkowych z zakresu sztuki lub historii lub słowników (np. mitologicznego), które wzbogacą ich wiedzę.

Przeanalizowałam również lekcje online, z których mogą korzystać zarówno nauczyciele, jak i uczniowie. Wszystkie materiały powstały w ciągu ostatnich lat, prawdopodobnie z dwóch powodów: deklarowanej chęci wykorzystania nowych technologii i kanałów komunikacji w procesie nauczania, jak również wprowadzenia zdalnego trybu pracy w czasie pandemii. Lekcje on-line wprowadzić nie umożliwiają zapoznania się z przebiegiem całej lekcji i prześledzenia jej dynamiki (brakuje interakcji z uczniami), ale pozwalają na analizę komunikatu przygotowanego przez nauczyciela i materiałów przez niego wykorzystywanych.

Utwór *Zidanje Skadra* jest omawiany w ramach dwóch lekcji online pt. *Преткосовски тематски круг: „Зиданье Скадра“ (обрада)* [Przedkosowski cykl tematyczny: „Budowa Szkodry”] i *„Зиданье Скадра“ и систематизација преткосовског тематског круга (уверђивање)* [„Budowa Szkodry” i systematyzacja przedkosowskiego cyklu tematycznego]²⁶ przygotowanych na potrzeby portalu „Moja škola” do nauczania online Ministerstwa edukacji RS.

Lekcja nr 91 rozpoczyna się od umiejscowienia utworu w ramach ludowej twórczości epickiej oraz przedstawienia kontekstu historycznego (dzieło Vuka, rodzina Mrnjavčević). Nauczycielka posługuje się materiałami wizualnymi takimi jak mapa czy zdjęcia murów twierdzy w Szkodrze i zachęca do wyszukiwania i korzystania z innych materiałów dostępnych w Internecie. Interesujący wydaje się fragment lekcji odnoszący się do problematyki ofiary. Uczniowie dowiadują się, że obyczaj zamurowywania żywych istot w fundamenty budowli pojawił się jeszcze „przed naszą erą” oraz, że w ludowej twórczości (określanej mianem „naszej

²⁶ Platforma została stworzona w celu zapewnienia dodatkowego wsparcia uczniom korzystającym z lekcji emitowanych na kanałach RTS i RTS planeta. Zob. <https://mojaskola.gov.rs/>. Materiały dostępne są na YouTube: OŠ Stevan Nemanja – Stenjevac (2021a); OŠ Stevan Nemanja – Stenjevac (2021b).

ludowej/narodowej literatury”) ten obyczaj występuje w dwóch wariantach: zamurowania dzieci w celu uniknięcia zniszczenia mostu lub zamurowania kobiety, która budowniczym przynosi posiłek. Nauczycielka podkreśla, że w drugim przypadku więcej uwagi poświęca się tragicznemu losowi młodej kobiety i jej męża. W niewielu materiałach znajduje się wzmianka o tym, że utwór należy interpretować nie dosłownie lecz metaforycznie. Prowadząca wielokrotnie podkreśla nieodzowność poświęcenia mówiąc: „trudno jest osiągnąć wielkie cele”, „wielkie cele wymagają wielkich ofiar”, „poniesienie ofiary jest niezbędne, żeby dokonać wielkich czynów”, „gdy tylko mamy jakiś znaczący cel, ofiary są nieuniknione”. Istotnym punktem lekcji jest charakterystyka (przy użyciu epitetów stałych) postaci negatywnych (Vukašin, Uglješa) i pozytywnych (Gojko, Gojkovica, Desimir, budowniczy Rade).

Lekcja nr 92 wprowadza uczniów w szerszy kontekst twórczości ludowej, omówione zostają pozostałe utwory z cyklu przedkosowskiego oraz zależności między jego bohaterami. Negatywna postać Vukašina zostaje wyeksponowana na tle pozytywnych postaci: Miloša Vojnovicia i Momčila. Uwagę zwraca dłuższa wypowiedź na temat postaci kobiecych i porównanie młodej matki, żony Gojka z pieśni *Zidanje Skadra* do Jevrosimy, matki króla Marka z pieśni *Ženidba kralja Vukašina*. Obie bohaterki zostają zestawione na zasadzie przeciwieństwa z anonimowymi żonami Vukašina i Uglješi oraz postacią Vidoslavy z utworu *Ženidba kralja Vukašina*. Podobnie jak w pozostałych materiałach uwaga zostaje zwrócona na porównanie młodej żony Gojka do złotego jabłka, jednak w tym wypadku pojawia się dodatkowy komentarz na temat znaczenia tej metafory. Nauczycielka wyraźnie zaznacza, że porównanie ukochanej do złotego jabłka oznacza „ogromną miłość, niezastąpioną”, co ma podkreślić znaczenie ofiary, jaką ponosi Gojko.

Zgodnie z informacją na stronie portalu „SuperŠkola”, materiały tam zamieszczone mają być wykorzystywane przez uczniów (i rodziców) jako dodatkowe²⁷, ale niewykluczone, że stanowią również inspirację dla nauczycieli lub były przez nich wykorzystywane zwłaszcza w okresach nauczania w trybie zdalnym (np. podczas pandemii). Utwór *Zidanje Skadra* pojawia się na tej platformie w ramach lekcji pt. *Narodne epske pesme starijih vremena – Srpski jezik za 5. Razred* [Ludowe pieśni dawne – Serbski język do 5 klasy] (SuperŠkola, 2019), poświęconej omówieniu cyklu pieśni z tzw. dawnych czasów, razem z utworami *Ženidba*

²⁷ Portal edukacyjny „SuperŠkola” zawiera około siedmiuset lekcji wideo z zakresu języka serbskiego, matematyki, fizyki i chemii dla klas 5–8 szkoły podstawowej. Lekcje video zostały opracowane zgodnie z oficjalnym programem Ministerstwa Edukacji RS i stanowią przykład wykorzystania nowoczesnych technologii w celach kształcenia. Zob. <https://www.superskola.rs/>.

Dušanova, Ženidba kralja Vukašina i Uroš i Mrnjavčevići. Na wstępie nauczycielka przypomina o cechach ludowych pieśni epickich i okresie, do którego odnosi się cykl przedkosowski. Wskazuje na ich „obiektywność”, rozwijanie patriotycznych uczuć, rozbudowaną fabułę, opowieści o bohaterach i wydarzeniach. Nauczycielka zakłada, że uczniowie zapoznali się już z treścią utworów i zapowiada skupienie się na charakterystyce postaci i odnalezieniu przesłania w pieśniach cyklu przedkosowskiego. W materiale zwrócona została uwaga na kontekst historyczny i negatywne przedstawienie postaci króla Vukašina również w pozostałych utworach cyklu. W pieśni *Zidanje Skadra* Vukašin (podobnie jak jego brat Uglješa) nie dotrzymują danego słowa, w pieśni *Ženidba kralja Vukašina* Vukašin dopuszcza się zdrady vojvody Momčila, natomiast w *Uroš i Mrnjavčevići* przedstawiony jest jako samowolny władca, który dąży do zdobycia carstwa. Podczas omawiania utworu *Zidanje Skadra* nauczycielka zwraca uwagę również na postać Gojkovicy, fragment o porównaniu jej do złotego jabłka i na zakończenie utworu. Istotnym elementem jest również odwołanie się do wierzenia, że żadna budowla nie może zostać wzniesiona bez ludzkiej ofiary.

Ostatnim z materiałów dostępnych on-line, na który warto zwrócić uwagę, jest lekcja pt. *Narodna epska pesma Zidanje Skadra* [Ludowa pieśń epicka Budowanie Szkodry] przygotowana na potrzeby zajęć z przedmiotu *Srpski jezik i književnost* [Serbski język i literatura] dla pierwszej klasy szkoły średniej w Chorwacji w nauczaniu mniejszości serbskiej (i-nastava, 2022). Lekcja zawiera standardowe elementy: informacje o twórczości ludowej i umiejscowienie pieśni w jej ramach, kontekst historyczny, omówienie obrazów poetyckich i charakterystykę postaci (bohaterowie pozytywni i negatywni). Przesłanie utworu jest przedstawione uczniom bezpośrednio, jako konieczność poniesienia ofiary w celu ukończenia budowy, gdyż wielkie czyny wymagają poświęcenia. Nauczycielka czyta fragmenty pieśni i wyjaśnia mniej znane słowa. W tym materiale wyjątkowo pojawia się odwołanie do utworu *Most na Drinie* Ivo Andrića²⁸; z komentarza dowiadujemy się, że imię Stojan to stare słowiańsko-serbskie „imię ochronne”. Również wyjątkowo podczas tej lekcji on-line nauczycielka tłumaczy, że zamurowanie kobiety w fundamentach twierdzy symbolizuje rolę kobiety jako podpory i fundamentu domu oraz rodziny. W niewielu materiałach znajduje się również odwołanie do kontekstu muzycznego, w tym przypadku informuje się uczniów, że pieśni były wykonywane przy akompaniamencie gusli. Poza tym, dowiadujemy się również, że 3 i 9 to cyfry o znaczeniu magicznym, na potwierdzenie prowadząca przywołuje powiedzenie

²⁸ W jednym z podręczników przytoczono fragment powieści *Most na Drinie*, w którym streszczona została legenda o zamurowaniu dzieci w moście w kontekście wierzenia o wilach (Божих et al., 2018, s. 93).

ludowe: (*kako narod kaže*): *tri puta Bog pomaže* [(jak mawiają ludzie): Bóg pomaga trzy razy]. Na zakończenie uczniowie są zachęceni do zastanowienia się, z jakim poświęceniem mają do czynienia w czasach dzisiejszych i w jakich sytuacjach.

Warto wspomnieć również o licznych przedstawieniach teatralnych wystawianych dla uczniów i niekiedy przy ich udziale, a opartych na utworze *Zidanje Skadra*, m.in. w *Bitef teatar* (Belgrad)²⁹, teatr Pozorište mladih Zvornik (Zvornik, Republika Serbska BiH), teatr Narodno pozorište Sombor (Serbia), dom kultury JU Kulturni centar “Nikola Đurković” Kotor w ramach Festiwalu *4. Festival lutkarstva “Lutvid fest”* w Bijeljini (BiH).

Na podstawie analizy wybranych materiałów dydaktycznych można stwierdzić, że ich treść jest spójna i obejmuje kilka dominujących tematów: obecność i znaczenie sił nadprzyrodzonych, konieczności poniesienia ofiary, kontekst historyczny, charakterystyka postaci (często na zasadzie kontrastu), wartość artystyczna utworów epickich i twórczości ludowej oraz ich znaczenie dla kultury narodowej. Gros miejsca w materiałach zajmuje charakterystyka twórczości ludowej. Uczniowie dowiadują się, że dziesięciozgłoskowiec (ludowy epicki dziesięciozgłoskowiec lub bohaterski dziesięciozgłoskowiec) jest jednym z najbardziej popularnych wierszy w ludowych pieśniach, a wśród elementów charakterystycznych pieśni wyróżnia się stałe epitety i powtórzenia. Analiza ta skupiona jest raczej na walorach tekstu pisanego i jego klasyfikacji w ramach kontekstu literackiego i historycznego niż w kluczu proponowanym przez Pešikan-Ljuštanović jako element charakterystyczny tradycji ustnej (Пешикан-Љуштановић, 2010, ss. 26–33). Dużo czasu lekcyjnego zajmuje przeczytanie lub opowiedzenie pieśni w celu wyjaśnienia niezrozumiałych słów oraz omówienia poszczególnych scen.

Elementem każdego z przekazów jest odwołanie do „mądrości ludowej“, czy to w formie wzmianki o komentarzu Vuka Karadžicia do tekstu pieśni, czy ogólnie przyjętego przekonania, że budowla nie może być trwała bez złożenia ofiary. Przekaz ten jest wzmacniany przez komentarz o charakterze uniwersalnym, traktujący o tym, że wielkie cele wymagają wielkich ofiar:

Budowa Skadru: pieśń opiera się na ludowym przekonaniu, że aby wznieść znaczące budowle, trzeba ponieść wielkie ofiary, nawet w postaci ludzkiego życia. (Вучковић, 2008, s. 48; tłum. MM)

Powszechne stało się przekonanie, że żadna znacząca budowla nie może zostać wzniesiona bez uprzedniego złożenia ofiary. Pieśniarz ludowy powiązał to wierzenie z powstaniem miasta Skadar (Мркаљ et. al., 2021, s. 65; tłum. MM)

²⁹ Po premierze w 2017 roku przedstawienie było odgrywane w wielu szkołach i instytucjach kultury, np. w ramach festiwalu BAŠTeAtar, *Festival profesionalnih pozorišnih trupa i nezavisnih produkcija* [Festiwal profesjonalnych zespołów teatralnych i niezależnych produkcji]

Elementy nadprzyrodzone i sam rytuał łączone są z pogaństwem i erą przedchrześcijańską (Божић et al., 2018). Jedynie w tym kontekście czasem pojawia się wzmianka o wariantach w innych kulturach. Wiła natomiast jest zazwyczaj przedstawiona jako postać bezwzględna, posiadająca ogromną moc i siłę niszczenia: „Według wierzenia ludowego, wiły mogły zniszczyć wszystko, co zbudują ludzie (mosty, miasta), dopóki w fundamenty budowli nie zostanie zamurowana ofiara z człowieka.“ (Božić et al., 2018, s. 93; tłum. MM).

Obligatoryjnym punktem każdej lekcji jest charakterystyka postaci i odniesienie się do przesłania moralnego utworu, który w pieśni *Zidanje Skadra* związany jest z relacjami między braćmi. W jednym z podręczników na wstępie pojawia się informacja wskazująca główną ścieżkę interpretacyjną i pożądaną postawę moralną:

Spośród wszystkich wartości moralnych honor i godność są jednymi z najważniejszych.(...) Dlatego wśród ludu wyjątkowo szanuje się tych, którzy w imię honoru i godności gotowi są na największe poświęcenia. (...)W pieśni epickiej dawnych czasów *Zidanje Skadra* opiewana jest tragiczna historia. Przeczytaj i dowiedz się, jaką wartość w życiu człowieka mają honor i dane słowo. (Божић et al., 2018, s.89; tłum. MM).

W toku analizy rozpatrywany jest dylemat moralny Gojka, zdrada braci (Božić et al., 2018, s. 92; Стратиев, 2020, ss. 7–8). Uczniowie proszeni są o ocenę ich działań: „Porównaj działania Gojka i pozostałych braci. Kto Twoim zdaniem popełnił błąd?“ (Božić et al. 2018, s. 92, tłum. MM). Gojko oceniany jest pozytywnie, omawiane są jego uczucia związane z utratą żony: „Podkreśl fragmenty, w których Gojko przemawia, gdy zauważy ukochaną. Jakie odczucia wyraża?“ (Božić et al., 2018, s. 92; tłum. MM) lub postulowana jest taka dyskusja (Станковић-Шошо, 2012, s. 294). W jednej z lekcji on-line nauczycielka zaznacza, że porównanie ukochanej do złotego jabłka przez Gojka oznacza ogromną miłość do żony, podkreśla jego cierpienie i nieodżałowaną stratę (Moja škola, nr 92).

W większości przypadków eksponowany jest pogląd o konieczności poniesienia ofiary, a dowodem na podjęcie dobrej decyzji przez Gojka ma być „nagroda“ w postaci życiodajnego płynu, który ma służyć przyszłym matkom. Na pozytywną ocenę aktu zamurowania wskazuje polecenie skierowane do uczniów: „Zastanów się i wyjaśnij dlaczego poświęcenie jest w pieśni nagrodzone cudem“ (Божић et al., 2018, s. 92; tłum. MM). Z drugiej strony, zgodnie z niektórymi materiałami, brak wzmianki o stałości budowli można interpretować jako przesłankę, że grodu nie udało się wybudować pomimo ofiary. Jednak interpretacja utworu kontestująca akt złożenia ofiary z człowieka nie jest powszechna.

Warto też zauważyć, że w przeanalizowanych materiałach nie ma wzmianki o innym wariancie pieśni, w którym Gojkovica nie godzi się ze losem, lecz przeklina swoich oprawców (jak u Ikova) lub w wyniku aktu zamurowania giną jej oprawcy (jak u Kordunaša). Gojkovica

ukazana jest jako wzór idealnej żony i matki: pięknej, niewinnej, kochającej bezgranicznie, gotowej na największe poświęcenie w imię rodziny (Станковић-Шошо, 2012, s. 294). Uczniowie są proszeni m.in o zaznaczenie w utworze wersów, które potwierdzają moc jej matczynej miłości (Божић et al., 2018, s. 92). Jeśli w materiałach dydaktycznych pojawiają się pytania o Gojkovicę, to nie dotyczą jej uczuć (jak w przypadku Gojka), ale jej relacji z członkami rodziny i z Gojkiem: „Co mówi nam reakcja Gojkovicy o stosunku do członków rodziny?” (Божић et al., 2018, s. 92; tłum. MM). Zarówno w przypadku postaci męskich jak i kobiecych, uczniowie są zachęcani do identyfikowania się z czarno-białymi bohaterami, bez miejsca na złożoność ludzkich spraw.

Kolejnym ważnym zagadnieniem, poruszonym w analizowanych materiałach dla nauczycieli jest kontekst historyczny i korelacja tematu lekcji z innym przedmiotem – historią. Z moich badań wynika, że okres, którego dotyczy fabuła utworu, jest omawiany dopiero w 6 klasie szkoły podstawowej. Oznacza to, że uczniowie zapoznają się w pierwszej kolejności z pieśnią ludową a dopiero rok później – z faktami historycznymi. Zazwyczaj uczniowie dowiadują się, że istnieje duża rozbieżność między wydarzeniami przedstawionymi w pieśni a faktami historycznymi, np. że budowa twierdzy w Szkodrze miała miejsce przed pojawieniem się rodu króla Vukašina, że jedynie dwóch z trzech braci to postaci historyczne, że jedyny pozytywny bohater – Gojko jest postacią fikcyjną, że król Vukašin i despot Uglješa byli synami Mrnjavy i obaj zginęli w bitwie nad Maricą w 1371 roku, itd. Istotna jest wzmianka o rozbieżności między kreacją postaci Vukašina w twórczości ludowej a faktami historycznymi, które jednoznacznie stanowią, że Vukašin nie zabił króla Uroša (Станковић-Шошо, 2012, s. 294). Poświęcenie uwagi aspektom historycznym jest warte uznania, o ile refleksja na ten temat idzie w kierunku rozwijania umiejętności krytycznej analizy źródeł i odczytywania dzieła w kontekście. Istotnym wątkiem dla zrozumienia średniowiecznych realiów i adekwatnego odczytywania dzieła byłoby np. zwrócenie uwagi na proces wznoszenia budowli, zwłaszcza o charakterze obronnym jak twierdza, która miała ogromne znaczenie militarne (chroniła przed najazdami wroga) i symboliczne (oznaczające trwałość państwa i ciągłość władzy)³⁰. Informacje na temat wątków historycznych są sprzeczne: mowa jest z jednej strony, że pieśni epickie odzwieczają średniowieczną historię Serbii (Субајић, 2019, s. 5), z drugiej

³⁰ W jednym z opracowań skierowanych do uczniów pojawia się wzmianka o znaczeniu wnoszenia obiektów sakralnych w kontekście tworzenia dziedzictwa – *zadužbine* (Субајић, 2019). O znaczeniu budowy miasta/grodu średniowiecznego jako determinantu działań Gojka pisze Miloslav Šutić. W jego ocenie Gojko postrzegał istnienie grodu jako podstawowy warunek egzystencjalny przetrwania narodu, jego motywacją towarzyszyła idea miasta-twierdzy jako niezbędnego schronienia, jako miejsca, bez którego zarówno obrona, jak i atak w czasach bezwzględnego średniowiecza były nie do pomyślenia (Шутић, 2012, s. 89, 92).

natomiast podkreśla się niezgodność faktów historycznych ze światem przedstawionym w pieśni (Mrkaľ et.al., 2021, s. 66). Powiązanie legendy *Zidanje Skadra* ze średniowiecznymi rodami serbskimi może doprowadzić do utożsamiania twórczości ludowej z jedną kulturą narodową. Co więcej, utrwała przekonanie o bezpośrednim powiązaniu narodu we współczesnym rozumieniu (nowoczesnych państw narodowych powstałych w XIX i XX wieku) ze strukturami polityczno-społecznymi ukształtowanymi w średniowieczu. Identyfikacji utworu z jedną kulturą narodową sprzyja również podkreślanie przynależności tradycji poprzez stosowanie w opracowaniach określenia „nasza“ i brak wzmianek o występowaniu pieśni w innych wariantach językowych. Tematyka patriotyczna nie jest bezpośrednio poruszana w analizowanych materiałach dydaktycznych, jednak przewija się pośrednio w przekazie o konieczności poświęcenia dla wspólnoty (czytaj – narodowej), wprowadzenie postaci historycznych i tym samym powiązanie toposu z cyklem pieśni przedkosowskich i historią średniowiecznej Serbii, podkreślenie znaczenia serbskiej tradycji ludowej w ramach serbskiej kultury narodowej.

W analizowanych materiałach brakuje refleksji nad stosowaniem przemocy wobec kobiet i ich statusem w strukturze społecznej. Afirmująca ofiarę interpretacja utworu *Zidanje Skadra* może utrzymywać w uczniach przekonanie o konieczności poświęcenia (kobiety) i nieuchronności losu, zamiast kreować u dziewcząt poczucie sprawczości i mobilizować do poszukiwania innych rozwiązań. Postaci kobiet pojawiają się w nauczaniu głównie jako element patriarchalnego świata bohaterów i zdrajców, są niewinnymi ofiarami i idealnymi matkami lub niewiernymi żonami i intrygantkami. Bez względu na swoją rolę stanowią element męskocentrycznej perspektywy. Pozytywnie ocenia się przedkładanie wartości wspólnoty (rodu, lokalnej, narodowej) nad potrzeby własne i najbliższej rodziny. W odniesieniu do dylematu moralnego zakładującego wybór między zobowiązaniem a miłością, postaci pozytywne wybierają dotrzymanie danego słowa, a negatywne – życie własne lub najbliższych.

***Opet to, ali drukčije* – współczesne warianty alternatywne**

Cechą charakterystyczną spisywanych tekstów oralnych jest ich wariantywność. Wyraz tej specyfice daje już sam Vuk Karadžić, umieszczając w zbiorach więcej niż jedną wersję danej pieśni, dodając zazwyczaj podtytuł *Opet to ali drukčije* [Ponownie to, ale inaczej] i miejsce pochodzenia (np. *Opet to ali drukčije (iz Crne Gore)* [Ponownie to, ale inaczej (z Czarnogóry)]) lub *Opet* i tytuł pieśni zapisanej jako pierwszej (np. *Opet Sveti Savo* [Ponownie Święty Sawa]). Na wariantywność spisywanych tekstów wskazuje również Miodrag Matićki w artykule *Bykove*

народне песме у српској периодици, хрестоматијама и уџбеницима до 1864. године [Ludowe pieśni Vuka w serbskiej periodyce, chrestomatijama i podręcznikach do 1864], badający publikacje i przedruki dzieł Vuka do 1864 roku, czyli jeszcze w czasie jego życia (Матички, 2005, s. 60). Powielane i rozpowszechniane teksty zachęcały do zbierania pieśni i ich wariantów, co w konsekwencji doprowadziło do zgromadzenia w wersji pisanej wielu różnych ich wersji. Poszukiwaniem i zapisywaniem ludowej twórczości oralnej profesjonalnie nie zajmował się jedynie Vuk Karadžić, jednak przez wzgląd na jego wpływ na reformę serbskiego języka i literatury w tych sprawach pozostaje do dziś głównym autorytetem.

W omawianych wcześniej materiałach dydaktycznych rzadko zwraca się uwagę na specyfikę transmisji oralnej twórczości ludowej. Komentarz na ten temat znalazłam w artykule *Тумачење песме Зиданје Скадра у V разреду основне школе* [Interpretacja pieśni *Budowa Szkodry* w 5. klasie szkoły podstawowej], gdzie autor podkreśla znaczenie samego aktu transmisji, a nie kwestię autorstwa utworu (Алексић, 1984, s. 564). Podczas lekcji online nauczycielka wspomina, że pieśni były wykonywane przy akompaniamencie gusli (*Srpski jezik i književnost*, 2022). Informacja ta powraca w jednym z podręczników (Станковић-Шошо, 2012, s. 295). Wśród celów funkcjonalnych lekcji pojawia się konieczność zrozumienia i zapamiętania przez uczniów terminów związanych z ludową literaturą: ludowa pieśń epicka, twórczość zbiorowa, autor anonimowy, przekaz ustny (Јоксимовић, 2019). Uczniowie zapoznają się głównie z tekstem pieśni; nawet gdy wśród materiałów dodatkowych udostępniane są materiały audio, to zawierają tekst pieśni czytany przez lektora, a nie jej wykonanie przy akompaniamencie muzycznym. Niepokoi brak dostatecznej uważności dla specyfiki przekazu oralnego w porównaniu z tekstem autorskim, zwłaszcza w kontekście sporu o dziedzictwo kulturowe poszczególnych narodów/grup etnicznych regionu. W większości przypadków w materiałach dydaktycznych powtarza się wciąż ten sam wariant *Zidanje Skadra* starca Raška. Nie spotkałam się natomiast ze wzmianką, że istnieją inne warianty tego utworu po serbsku czy w innych językach. W szerszym planie porównawczym omawiany jest natomiast obyczaj składania ofiary z człowieka.

W zbiorze współczesnych opowieści *Ko se boji vuka još? Moćne priče za odvažne i radoznale: priručnik za rodnu ravnopravnost, mirovno i inkluzivno obrazovanje* [Kto jeszcze boi się wilka? Poruszające opowiadania dla odważnych i ciekawych świata: podręcznik na temat równości płci, pokoju i edukacji inkluzywnej] (Izgarjan & Milojević, 2012) znajduje się nawiązanie do Vuka wskazujące na wariantowość tekstów zebranych. Publikacja stanowi część projektu *Кроз моћ приче ка родној равноправности, културном плурализму и креативном решавању конфликта* [Przez moc opowieści ku równości płci, pluralizmowi

kulturowemu i kreatywnemu rozwiązywaniu konfliktów], zatwierdzonego przez Instytut doskonalenia kształcenia i wychowania Republiki Serbii³¹. Autorki zauważają, że w tradycyjnych opowieściach przemoc wobec kobiet jest normą, a konflikty rozwiązuje się na drodze walki. W odróżnieniu od postaci męskich bohaterki to najczęściej bezimienne i pasywne ofiary, które czekają na ratunek, głównie przez zamążpójście. W ich ocenie tego typu przekazy utrwalające społeczne hierarchie oraz płciowe, rasowe i nacjonalistyczne stereotypy, mogą mieć destrukcyjny wpływ na uczniów (Izgarjan & Milojević, 2012). Ich zbiór zawiera opowiadania nawiązujące do rodzimej twórczości ludowej (*Kosovka devojka i Kadira iz Izmira*, *Kosovka devojka i život majke Jugovića*) [Kosowska dziewczyna i Kadira z Izmiru, Kosowska dziewczyna i życie matki Jugović], ale także innych postaci literackich jak Czerwony Kapturek czy Królewna Śnieżka.

W zbiorze znajdują się dwie opowieści oparte na toposie wmurowanej i odnoszące się do utworu *Zidanje Skadra*, budowy twierdzy/miasta nad rzeką Bojana: *Slobodankino zidanje Skadra* [Slobodanka buduje Szkodrę] i *Opet to, ali drugačije. Zidanje Skadra i vila Zagorka* [Ponownie to, ale inaczej. Budowa Szkodry i wiła Zagorka]. W opowieści *Slobodankino zidanje Skadra* Gojko (określany jako najodważniejszy i najbardziej uzdolniony syn) zginął na wojnie, pozostawiając Slobodankę (to oczywiście imię mówiące – *sloboda* znaczy wolność) samą. Pozostali bracia, Vukašin i Uglješa, nie są w stanie od kilku lat wybudować grodu, co powoduje, że ojciec wątpi w ich zdolność przejęcia władzy i zastanawia się nad przekazaniem jej żonie Gojka i jej synowi – Jovanowi. Zagrożeni bracia postanawiają pozbyć się Slobodanki i dlatego przygotowują intrygę z wilą w roli głównej. W związku z tym, że nikt nie wierzy ich słowom, inscenizują jej pojawienie się i rzekome żądania złożenia ofiary z kobiety pochodzącej z rodu. Swoją opowieść wzmacniają groźbami zniszczenia domów i porwania dzieci mieszkańców w wypadku niespełnienia żądania wiły. Wszyscy mężczyźni znajdują sposób, by ocalić swoje żony, jedynie Slobodanka pozostaje bez męża, który mógłby ją obronić. Na wieść o planowanym zamurowaniu kobieta zwraca się z prośbą do braci i pozostałych mieszkańców o tydzień na rozwiązanie problemu nieukończonej budowy, jak również możliwość pożegnania się z synem i zorganizowania mu opieki. Ku niezadowoleniu braci pozostałe osoby przystają na jej prośbę. Slobodanka wybiera się w okolice budowy, wykazuje się znajomością chemii, matematyki i logicznego myślenia, odkrywa oszustwo braci i przyczynę niepowodzenia budowy. W szybkim czasie znajduje nowe miejsce na wzniesienie grodu, organizuje grupę

³¹ Република Србија Завод за унапређивање образовања и васпитања. Каталог програма сталног стручног усавршавања 2010/11. Zob. <https://zuov.gov.rs/katalozi-programa-stalnog-strucnog-usavravanja/>. Informacje na temat projektu znajdują się na stronie: <https://tales.metafuture.org/tales-metafuture-org-inspirations/>.

robotników, jak również przygotowuje plan budowy. Bracia próbują zniweczyć jej wysiłki, lecz z pomocą przychodzą przyjaciółki (noszące znaczące imiona – Spasenija [Wybawisława] i Saveta [Poradka]) i robotnicy, których traktuje z szacunkiem. Intryga, która miała na celu wyeliminowanie Slobodanki i ich ojca (dowiadujemy się, że Vukašin próbował otruć ojca) wychodzi na jaw. Bracia zostają ukarani a Slobodanka sprawdza się w roli konstruktora i zostaje zaangażowana w budowę kolejnych obiektów w całym kraju.

Opowieść *Opet to, ali drugačije. Zidanje Skadra i vila Zagorka* rozpoczyna się od przybliżenia postaci trzech braci, którzy mimo braku wiedzy i doświadczenia próbują bez skutku wybudować miasto. Nie chcąc uznać własnego niepowodzenia, Vukašin obarcza odpowiedzialnością siły nadprzyrodzone i informuje braci, że wiła wymaga ofiary. Mimo wątpliwości wierzą Vukašinowi. Desimir, który otrzymał polecenia znalezienia dzieci (Stojana i Stoję), obawiając się bezpośredniej konfrontacji z królem, dopuszcza się kłamstwa i nie wykonuje polecenia. Vukašin wymyśla nową historię i informuje braci, że ofiarą będzie jedna z ich żon, ta, która przyniesie na drugi dzień posiłek. Podobnie jak w legendzie, tylko Gojko dotrzymuje słowa, ale tym razem to szwagierki (w tej roli Spasenija i Saveta) informują o wszystkim Slobodankę. Kobiety razem zastanawiają się, co zrobić i nie mogą uwierzyć w okrucieństwo swoich mężów. Pomaga im wiła Zagorka. Slobodanka pojawia się na budowie i na słowa Gojka pełne rozpaczyny odpowiada: „Nie martwię się o jabłko, nie mam wątpliwości, że już niedługo znajdziesz inne, lepsze jabłko. Możesz mieć tyle jabłek, ile chcesz. Ty lepiej módl się do Boga o swoje zdrowie psychiczne [...]“ (Izgarjan & Milojević, 2012, s. 24; tłum. MM). Bracia zamurują Slobodankę i zgodnie z jej prośbą zostawiają jej otwory na oczy i piersi, żeby mogła karmić syna. Gojko zgodnie z prośbą żony odsyła syna za granicę do matki Slobodanki. Kobiety utrzymują Slobodankę przy życiu, tunelami wyprowadzają ją z budowli, a wiły przez cały rok wylewają na mury płyn, która ma przypominać o wielkiej niesprawiedliwości, która spotkała zamurowaną młodą kobietę i matkę. Slobodanka w tajemnicy dołącza do matki i syna; pragnie go wychować na mężczyznę, który w przyszłości będzie umiał stanąć w obronie swojej żony. Gojko odbiera sobie życie, Vukašin trafia do niewoli, a Uglješa opuszcza swój kraj. Skadar zostaje przejęty przez inną rodzinę (Svađalovicia – znacząca nazwa rodu, *svađa* – kłótnia) a budowa nigdy nie zostaje ukończona.

W przedmowie autorki zapowiadają, że czytelnicy odnajdą w tych historiach znane bohaterki i znanych bohaterów (w takiej kolejności: *junakinje i junake*) w zupełnie innym ujęciu (Izgarjan & Milojević, 2012, s. 7). Niezmienne są jedynie negatywne kreacje braci Mrnjavčević. Postaci żeńskie natomiast zyskują sprawczość i proponują alternatywne rozwiązania konfliktów (zamiast kłótni i walki wybierają rozmowę i negocjacje). Kobiety nie

są już bezimienne, ale noszą silne i znaczące imiona, mówiące o pielęgnowanych przez nie wartościach – niesieniu bezwarunkowej pomocy i dobrej rady. Wszystkie bohaterki cechuje poczucie odpowiedzialności, sprawiedliwości, inteligencja i wrażliwość na los innych. Kobiety są solidarne, współpracują ze sobą i wzajemnie się wspierają. Przedstawione powyżej wersje zrywają również z wizerunkiem bezwzględnej wily, wykorzystującej moce magiczne do wyrządzania bólu niewinnym ludziom. Oba warianty zrywają z przekonaniem o nieodzowności „zamurowania” kobiety i kończą się pozytywnie dla Slobodanki, w pierwszym odnosi sukces jako budowniczka, w drugim przyczynia się do ukarania braci i łączy z synem. Zbiór stanowi ważną i bolesną diagnozę współczesnego społeczeństwa serbskiego, ale także zachętę do poszukiwania nowych rozwiązań i tworzenia alternatywnych historii.

Analiza materiałów dydaktycznych skłania do wyodrębnienia co najmniej dwóch nurtów interpretacyjnych toposu wmurowanej kobiety. Dominujący skupia się na analizie toposu wyłącznie w formie pisanej oraz w ścisłym związku z historią średniowieczną i dziejami rodów serbskich. Słaby nurt alternatywny, będący współczesną propozycją subwersji tekstu źródłowego, zwraca uwagę na postaci marginalizowane w odczytaniach tradycyjnych, czerpie z nurtów krytycznych, feministycznych, antyprzemocowych, zwraca uwagę na jednostki jako część wspólnoty, ich kompetencje i status. Żaden z tych nurtów nie eksponuje jednak specyfiki ustnej twórczości ludowej i kontekstu społeczno-kulturowego ich powstania oraz literackich prowinien. Nie podejmują również kwestii istnienia innych wariantów.

Bez wątplenia problematyka dotycząca tego motywu jest bardzo złożona, a jej przekazanie uczniom szkół podstawowych stanowi duże wyzwanie z wielu powodów. Młodzi odbiorcy nie dysponują rozbudowanym aparatem poznawczym i wciąż kształtują umiejętność krytycznego myślenia. Potrzebują połączenia treści traktujących o średniowiecznych realiach z ich doświadczeniami. Nauczyciele ograniczeni są przez ramy czasowe lekcji i wymagania programowe. Nie wykluczam, że w praktyce dydaktycznej nauczyciele zwracają większą uwagę na specyfikę przekazu ustnego i korzystają z materiałów dydaktycznych, jak również najnowszych form literackich czy artystycznych, które zaklasyfikowałam jako alternatywne. Dystans między realiami epickiego świata przedstawionego a rzeczywistością nam współczesną stwarza zagrożenie uproszczeń i generalizacji, których konsekwencją będzie niewiedza, nieporozumienia dotyczące zależności historii i literatury czy utrwalanie stereotypów i uprzedzeń. Nowe interpretacje toposu stwarzają możliwość włączenia do

transferu wątków zmarginalizowanych czy elementów nurtu interpretacyjnego, który roboczo nazywam alternatywnymi, a który uwzględnia takie współczesne konteksty zmian społecznych jak globalizacja, indywidualizacja, emancypacja kobiet czy zmiana kanałów komunikacyjnych.

WIZUALNE PRZEDSTAWIENIA TOPOSU

Przedstawienia wizualne toposu pojawiają się najczęściej jako ilustracja tekstów o tej tematyce, szczególnie w zbiorach pieśni, ale także w podręcznikach szkolnych i materiałach dydaktycznych. Zazwyczaj jest to scena zamurowania, wtedy na obrazie pojawia się kobieta będąca ofiarą zakładzinową oraz fragmenty budowli lub muru (il. 3 i 4). W starszych podręcznikach tekstowi pieśni towarzyszy zazwyczaj tylko jedno przedstawienie wizualne.



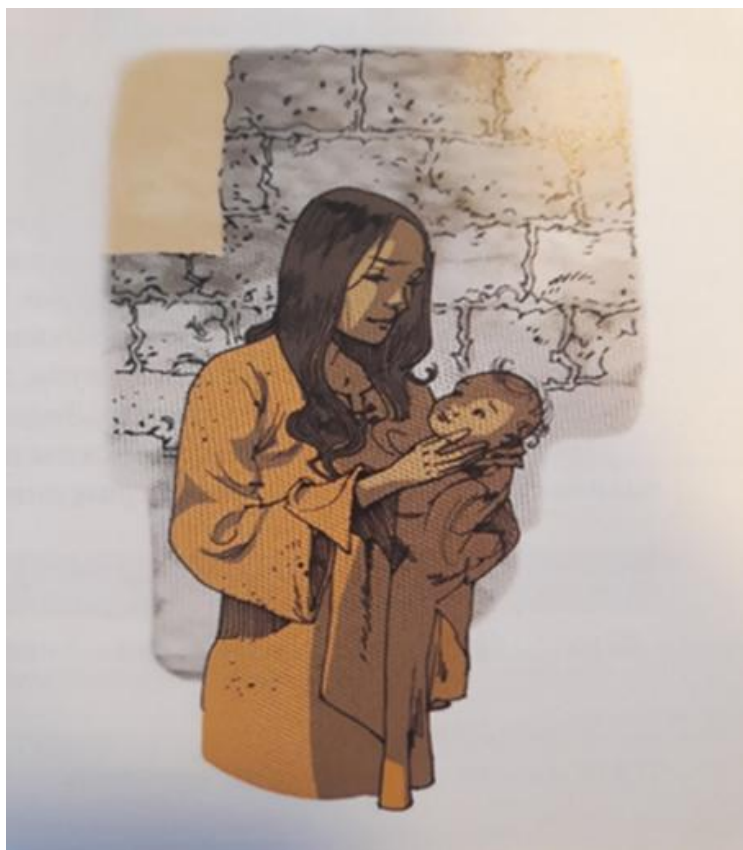
Il. 3. Ilustracja w zbiorze pieśni *Зудање Скадра на Бојани*, Sarajevo, 1953. Autorzy ilustracji: Милан Васиљевић i Марио Микулић.

Il. 4. Ilustracja w zbiorze pieśni *Није благо ни сребро ни злато: неисторијске народне песме: народне песме о Немањићима и Мрњавчевићима*, Novi Sad, 1991. Autor ilustracji: Мирко Стојнић.

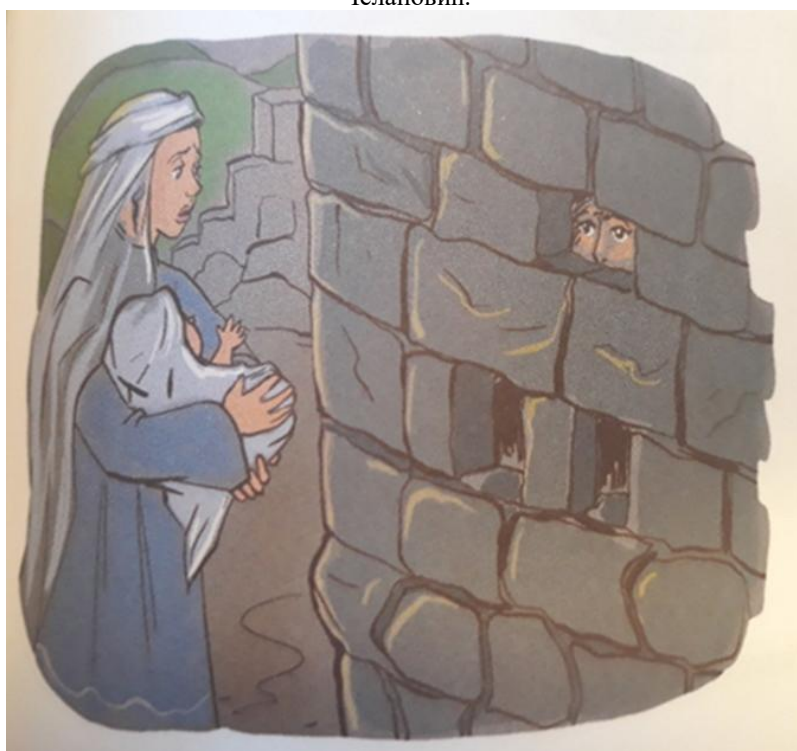


Il. 5. Mroczna ilustracja w czytance do klasy piątej. *Сребрна грана: читанка за V разред основне школе*, red. Миленко Ратковић., Podgorica, 1993–1994. Autor ilustracji: Витомир Лекић.

W podręcznikach powstających do lat dziewięćdziesiątych XX wieku pieśni towarzyszą czarno-białe szkice, przedstawiające scenę zamurowania. Element wizualny wpisuje się w skromną kolorystycznie estetykę podręcznika (il. 5). W nowszych wydaniach pojawiają się kolory, ale tej zmianie nie towarzyszy jednak kompozycyjna reorganizacja przedstawienia. W centrum pozostaje ofiara. Widoczna jest cała postać kobiety, jej figura zamurowana do pasa lub fragmenty ciała, które można zauważyć przez pozostawione w murze otwory. Ukazane są różne fazy zamurowania, od momentu prowadzenia siłą kobiety do miejsca zamurowania po zakończenie pracy (o czym świadczą jedynie widoczne oczy). W jednym przypadku ukazany został proces zamurowania niemal krok po kroku (il. 8): obraz podzielono na części przypominające komiksowe okienka; w każdym z nich widoczny jest kolejny etap prac – od rąk unoszących kamień, aż po kamienie na poziomie stóp, potem kolan. Postawa zamurowywanej kobiety wskazuje na różne emocje. W podręczniku z 1953 roku wyraźnie widać złość i niezgodę, z 1991 roku rozpacz, a w obrazie z 1993 roku spokój, smutek wskazujące na pogodzenie z losem. Obrazy z lat 2018 i 2021 akcentują związek matki z dzieckiem i ból rozstania z niemowlęciem (il. 6 i 7).



Ил. 6. Илустрација у подручнику Raskovnik. Čitanka за V razred osnovne škole, 2021. *Žródło: Расковник: читанка за пети разред основне школе*, ред. Зона Мркаљ и Зорица Несторовић. Автор илустрације: Тихомир Челановић.



Ил. 7. Илустрација у подручнику Pohvala. Čitanka за V razred osnovne škole, 2018. *Žródło: Похвала: читанка за пети разред основне школе*, ред. Снежана Божић и ин.. Аутори илустрације: Зоран Пешикан, Ђорђе Петровић, Нада Серафимовић.

Tylko na jednym z zaprezentowanych powyżej obrazów widoczna jest postać Gojka (il. 5), znajduje się na pierwszym planie po prawej stronie, zgarbiony, odwrócony plecami do miejsca zamurowania i ze spuszczoną głową, pogrążony w rozpacz. Gojko i Gojkovica przedstawieni są na nim statycznie, ich postawa wskazuje na pozycję ofiary i przyjęcie tragicznego losu.

Aktualne trendy estetyczne miały niewątpliwie wpływ na kształtowanie się tych przedstawień, co widać na przykładzie szkicu z 1953 roku (il. 3). Można go interpretować w kontekście estetyki socrealizmu w sztuce lat pięćdziesiątych XX wieku, której celem było kształtowanie pozytywnego wizerunku klasy robotniczej i promowanie ideologii komunistycznej. Na socrealistyczny charakter kompozycji wskazują przede wszystkim muskularne sylwetki mężczyzn, przedstawionych w sposób heroizujący, co odpowiadało oficjalnym wzorcom ikonograficznym tamtego okresu. Postaci te nie są ukazane w sposób indywidualistyczny, lecz jako uosobienie siły i kolektywnej pracy, co było zgodne z ówczesnym wzorcem przedstawiania robotników jako budowniczych nowego społeczeństwa. Dodatkowo, wyraźnie zaakcentowane atrybuty, takie jak kielnia czy charakterystyczny fartuch roboczy, podkreślają ich przynależność do klasy pracującej i uwypuklają etos pracy, będący kluczowym elementem socrealistycznej ikonografii.

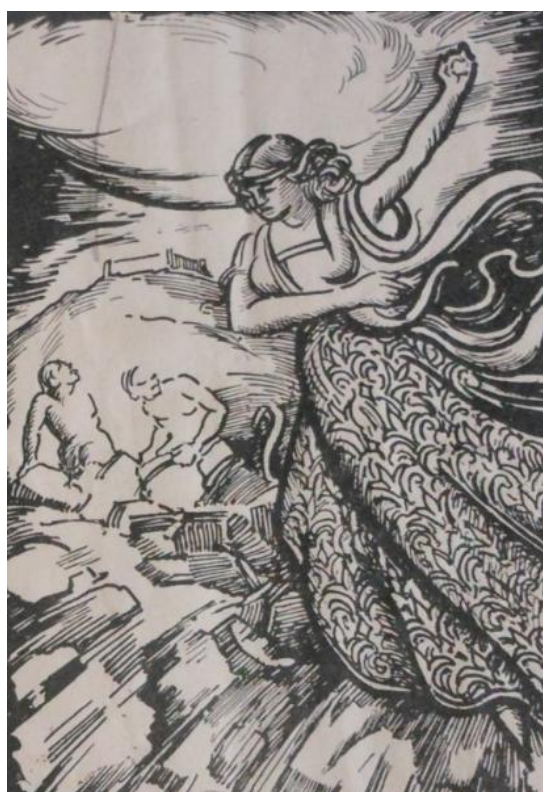
Warto zauważyć, że tego rodzaju przedstawienia miały nie tylko funkcję estetyczną, ale także propagandową – ich celem było kształtowanie świadomości społecznej poprzez ukazanie robotników jako siły napędowej postępu i modernizacji. Stylizacja postaci i dobór rekwizytów odzwierciedlają zatem nie tylko konkretne rozwiązania artystyczne, ale również ideologiczne założenia epoki, w której powstały.

Jedynie w przypadku publikacji *Narodna epska pesma. Zidanje Skadra* strona wizualna nie ogranicza się do jednego lub dwóch przedstawień. Poza scenami związanymi z zamurowaniem (il. 8 i 9), w tekst pieśni wpisano również szereg innych scen: (1) budowa i mapa; (2) robotnicy ubrani w białe stroje, mnóstwo kamieni (3) trzy żony, dwie z nich wyraźnie wskazują co je boli; (4) trzy obrazy nocnych rozmów braci z żonami, na dwóch obrazach są pary (starsi bracia wraz z żonami), na ostatnim Gojko samotnie leży w łóżku; (5) kolejna scena przedstawia odwróconych tyłem braci i postać kobiety w białej szacie unoszącej się nad nimi i nad ziemią, najprawdopodobniej jest to wiła. Po dwóch przedstawieniach związanych z zamurowaniem i po zakończeniu tekstu pieśni znajduje się niewielki obraz przedstawiający pustą kołyskę. Obrazy towarzyszące tekstowi pełnią funkcję interpretacyjną i dopełniającą –

nie tylko ułatwiają odbiorcy zrozumienie treści, lecz także wizualizują elementy trudno wyobrażalne, wzbogacając przekaz o warstwę symboliczną i emocjonalną.



Il. 8 i 9. Ilustracje ze zbioru *Narodna epska pesma. Zidanje Skadra*, red. Zagorka Ilić, Kraljevo/Gornji Mladenovac 1988. Źródło: *Зидање Скадра: народна песма*, red. Загорка Илић. Горњи Милановац: Дечје новине, 1988. Autorka ilustracji: Лидија Тарановић.



Il. 10. Ilustracja autorstwa Filipa Vučkovicia zawarta w publikacji *Zidanje Skadra*, Beograd, 1952, s. 8. Źródło: Вучковић Филип, *Зидање Скадра. Народна књига*, Београд 1952.

Kolejny obraz, który zwrócił moją szczególną uwagę to ilustracja do tekstu *Zidanje Skadra* opublikowana w 1952 roku. Zajmuje on w książce osobną stronę i wyróżnia się zarówno kompozycją, jak i techniką ekspresji. Podczas badania toposu nie spotkałam się z wieloma przedstawieniami wiły, a gdy już się pojawiała, to znajdowała się w wodzie lub stanowiła jej część; nie była postacią centralną i nigdy tak wyraziście nie przedstawiono jej wrogości wobec budowli i budowniczych. W tej scenie wiła trzyma wysoko uniesioną dłoń ściśniętą w pięść. Zdaje się kierować ten gest w stronę pracujących po lewej stronie na drugim planie robotników. Bryła przypominająca twierdzę jest słabo widoczna na wzgórzu w oddali. Postawa robotników wskazuje na obawy, jeden z nich zdaje się uchylać od czekającego go ciosu. Wiła przedstawiona jest jako silna, młoda kobieta, z długimi włosami splecionymi z tyłu szyi. Ma na sobie imponującą suknię w motywy floralne, co podkreśla jej kobiecość, ale i związek ze światem natury. Ponieważ znajduje się na planie bliższym w stosunku do robotników, sprawia wrażenie większej i silniejszej. W górnej części przedstawienia znajduje się ogromna chmura. Obraz jest czarno-białym szkicem, w części centralnej i w okolicach robotników barwy są jasne, na skraju obrazu dominuje kolor czarny.

Wyjątek pod względem estetycznym stanowią obrazy towarzyszące wydaniu dwóch pieśni *Зиданье Скадра* i *Женидба краља Вукашина* (Кнежевић, 1975). W odróżnieniu od większości innych wydań tekstom towarzyszy więcej przedstawień różnych scen z pieśni, stanowią one równoważny element publikacji. Obrazy są kolorowe i mają charakter surrealistyczny, wydają się inspirowane sztuką psychodeliczną lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W zdeformowanym ciele bohaterki wyróżniają się nadanturalne powiększone oczy, a w scenie symbolizującej замуrowanie kobiety także piersi, okrągłe i nabrzmiałe z widocznie podkreślonymi brodawkami, w naturalnym kolorze (il. 11 i 12).





II. 11, 12 i 13. Кнежевић Миодраг, *Зидане Скадра. Женидба краља Вукашина: народне песме*, Нолит, Београд-Милано 1975.

W tym przedstawieniu wmurowana jest przede wszystkim twarz kobiety, przez otwór o ciemnych brzegach widać jedynie niebieskie oczy i fragment nosa. Intensywne i kontrastowe kolory (il. 13) potęgują dramatyzm sceny, ale także podkreślają niesymetryczność składających się na budowlę figur, co ostatecznie sprawia wrażenie chaosu i braku stabilności.

Podczas internetowych eksploracji i poszukiwań wizualnych realizacji toposu wmurowania dotarłam do dwóch przedstawień niebędących formalnie związanych z tekstem, ale jednoznacznie do niego nawiązujących. Mam tu na myśli ilustracje zatytułowane *Zidanje Skadra* (il. 14 i il. 15).



Il. 14 Dušan Pavlič, *Zidanje Skadra*.

Źródło: <https://duxillustrations.blogspot.com/2013/08/zidanje-skadra.html>

Interpretacja autorstwa Dušana Pavlicia koncentruje się na przestrzeni, w której rozgrywa się dramat. Obraz zdominowany jest przez pustą przestrzeń nieba i krajobraz naturalny, nawet fragmenty rozpadającej się twierdzy są częścią gór. Trzciny na pierwszym planie wskazują na obecność wody w pobliżu, być może jest to widok z drugiego brzegu rzeki. Jediną postacią na obrazie jest wiła, która w pozycji horyzontalnej unosi się nad górą i trzyma wyciągniętą rękę w stronę miejsca rozpadu. Wiła ma postać młodej, smukłej kobiety ubranej w zwiewną niebieską suknię. Autor nie ilustruje dynamicznych scen zapisanych w utworze, ferworu budowy i napięcia towarzyszącego powstawaniu Szkodry. Zamiast tego proponuje melancholijną pustkę i wizję przestrzeni nawiedzanej przez duchy i widma.



Il. 15. Jovan Ukropina, *Zidanje Skadra*.

Źródło: <https://www.deviantart.com/jovan-ukropina/art/zidanje-skadra-150252503>

Z kolei kompozycja autorstwa Jovana Ukropiny jest zdominowana przez fragment budowli, jej wieżę, która stanowi prawie całe tło obrazu. Efekt ten potęguje wertykalny układ ilustracji (il. 15). Na pierwszym planie znajduje się mężczyzna niosący worek cementu. Poza nim widoczne są tylko dwie osoby, obie biorące udział w budowie: mężczyzna na dole wyraźnie komunikujący się z drugą osobą obsługującą żuraw na szczycie wieży. Męskocentryczna perspektywa przekazu zostaje dodatkowo podkreślona przez filliczny symbol wieży, który wzmacnia hierarchię władzy i zmaskulinizowany charakter świata przedstawionego. Dużą część przedstawienia zajmuje bezchmurne niebo wskazujące na dobrą pogodę. Na przedstawieniu brakuje ofiary zakładzinowej, głównym tematem jest wznoszenie budowli i trud robotników. Obraz jest w stonowanych barwach, kolorystycznie wyróżnia się

tylko czerwona koszula robotnika na pierwszym planie i niebieskie niebo. Użyta tu komiksowa, miękka i łagodna kreska kontrastuje z brutalnym przekazem tej opowieści, kamufluje historię.

Do przedstawień utrzymanych w konwencji realistycznej należy także wykonana z gipsu jasna płaskorzeźba Olivera Grbić zatytułowana *Zidanje Skadra* (il. 16). Dzieło przedstawia popiersie młodej pięknej kobiety na tle kamiennego muru. Poza murem pozostaje głowa pochylona w stronę znajdującego się przed nią dziecka, jedna ręka, piersi i częściowo ramiona. Karmione przez nią niemowlę jest podtrzymywane przez skrzydła dwugłowego orła.



Il. 16. Olivera Grbić, *Zidanje Skadra*, płaskorzeźba z gipsu, 2020.
Zdjęcie dzięki uprzejmości autorki.

Przedstawienie dostępne jest na YouTube wraz z krótkim tekstem łączącym rzeźbę z pieśnią *Zidanje Skadra* i utożsamiającym ją jednoznacznie z kulturą serbską: „Budowa Szkodry / serbska pieśń epicka / motywy z serbskiej pieśni / jedna z najbardziej poruszających / pieśń wszystkich narodów, wszech czasów / budowa Szkodry/ Serbia” (Grbic, 2020). Mimo że jest to sytuacja poniekąd pasyjna (kobieta została właśnie skazana na śmierć), to delikatne i mistyczne przedstawienie przywołuje na myśl typowe dla chrześcijaństwa przedstawienia Madonn, w których akcent stawiany jest na doskonałej miłości matki i dziecka.

Powiązanie tytułu pieśni źródłowej z wątkiem przedłużającej się budowy poprzez określenie (*ko/kao*) *zidanje Skadra (na Bojani)* [jak budowa Szkodry na Bojanie] pojawia się w obszarze współczesnego języka potocznego [zob. rozdział Czarnogóra]. Wątek ten widoczny jest również w pracy Andreja Momčilovića z 2009 roku pt. *Zidanje Skadra* (il. 17).



Il. 17. *Zidanje Skadra* – zdjęcie autorstwa Andreja Momčilovicia (2009).

Źródło: <https://www.flickr.com/photos/hsub/3788562792/>.

Czarno-biała fotografia prezentuje współczesny plac budowy z żurawiem na pierwszym planie i zbrojeniem najprawdopodobniej wysokokondygnacyjnego budynku. Zdjęcie zostało wykonane z perspektywy osoby obserwującej z ziemi, przez co znaczącą częścią obrazu stanowi tło w postaci nieba. Fotografia stanowiła prawdopodobnie część wystawy, niestety sam artysta już nie żyje. Jego przyjaciel w rozmowie ze mną o tej fotografii poruszył wątek mitu o Syzyfie: „[...] poprzez motyw syzyfowej budowy, chciał wyrazić refleksję nad najgłębszym lękiem, z jakim mierzy się człowiek – lękiem przed egzystencjalnym bezsenssem (życie jako cykliczna i bezcelowa konstrukcja i dekonstrukcja)” (Komunikacja indywidualna, 19.07.2023). To interesujące połączenie motywu wyrażającego poczucie beznadziejności ludzkiej egzystencji czy ludzkiej bezzadności wobec egzystencji (podobnie jak u Vito Nikolicia) i potencjału wynikającego z zależności motywu ofiary i budowy, tworzenia.

W związku z tym, że większość zaprezentowanych wizualizacji pochodzi z materiałów edukacyjnych i dydaktycznych lub literackich, w których pełniły funkcję ilustracyjną do tekstu pieśni, stanowią one raczej zbiór jednorodny. Przedstawienia dotyczą zazwyczaj głównych scen z utworu źródłowego lub scen kluczowych: punktów zwrotnych i kulminacyjnych akcji.

W większości przypadków jest to scena zamurowania (zwłaszcza gdy tekstowi towarzyszy jeden obraz), czasami również dialogi bohaterów lub spotkania z wiłą. Poza nielicznymi wyjątkami, wśród technik dominują tradycyjne szkice i akwarele oraz realistyczne przedstawienia. Powtarzające się motywy to ofiara-kobieta i budowa (twierdza i inne przedsięwzięcia architektoniczne).

PODSUMOWANIE: DWIE PERSPEKTYWY – DWIE KULTURY?

Dominującą pozycję na badanym przeze mnie obszarze zajmuje pieśń epicka *Zidanje Skadra*, zapisana przez Vuka Karadžicia na początku XIX wieku, a następnie powielana w antologiach i materiałach edukacyjnych, a także służąca jako punkt odniesienia w procesie tworzenia nowych tekstów kultury (naukowych, literackich, artystycznych itp.). Pozostałe warianty są praktycznie nieznane i pozostają poza nurtem inspiracji artystycznych i dyskursu naukowego. Obserwuje się również dominację kultury pisma nad kulturą oralną, za czym przemawia większe znaczenie Vuka Karadžicia jako kolekcjonera przekazu. Niewielka wariantowość tekstów źródłowych powiązanych z twierdzą w odróżnieniu od tekstów związanych z mostem świadczy o skutecznej unifikacji kulturowej w przestrzeni serbskiej, a o różnorodności kulturowej na innych obszarach.

Wydaje się, że w badanej przeze mnie kulturze serbskiej wprowadzanie postaci historycznych do pieśni *Zidanje Skadra* jest elementem oryginalnym, lecz sam topos zamurowanej ma jednak w kulturze serbskiej charakter drugoplanowy (lub marginalny) i nie ma tak wielkiego znaczenia jak topos ofiary w utworach epickich cyklu kosowskiego.

W mojej ocenie topos wmurowanej kobiety jest obecnie rewitalizowany w Serbii w ramach dwóch odmiennych tendencji, które roboczo nazywam tradycyjną i krytyczną. Tradycyjne podejście, które odnajduję w przestrzeni formalnego transferu wiedzy (np. w szkołach i w nauce), oparte jest na źródłach XIX-wiecznych i tradycyjnej recepcji toposu jako tekstu literackiego z pominięciem specyfiki kultury oralnej (z której twórczość ta się wywodzi) i bez uwzględnienia specyfiki kultury współczesnej (w której kontekście obecnie funkcjonuje). Podejście krytyczne widoczne jest głównie w poezji, w przestrzeni teatru, performansu i na ich granicy z edukacją. Współczesne teksty powstające w tym nurcie nadają nowe znaczenia odbiegające od rzeczywistości świata feudalnego a ukazujące świat współczesny – kondycję człowieka, jego bezsilność wobec świata (tam – magia i system patriarchalny; obecnie – chaos i osamotnienie) i zmianę ról.

Współczesna kultura serbska (choć w niektórych odsłonach odnosi się krytycznie wobec narracji narodowej i porządku świata, jaki proponuje) wciąż uznaje potencjał formotwórczy tradycji ludowo-epickiej i podejmuje polemikę z formami jej obecności we współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej.

BIBLIOGRAFIA

- Cukić, M. (2019). FILIP GAJIĆ PRED FESTIVAL: Građenje države uvek odnosi nevine žrtve! "Zidanje Skadra" upravo govori ne samo o stvaranju jednog grada već i o gubitku života zarad toga!, Kurir.rs. Pobrano 15.03.2023 z <https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/3265353/filip-gajic-pred-festival-gradjenje-drzave-uvek-odnosi-nevine-zrtve-zidanje-skadra-upravo-govori-ne-samo-o-stvaranju-jednog-grada-vec-i-o-gubitku-zivota-zarad-toga>
- Devrnja, Z. (1979). Moral vision in the Serbian folk epic: the foundation sacrifice of Skadar. *Slavic and East European Journal*, 23/3, 371-380
- Dundes, A. (1996). The Ballad of "The Walled-Up Wife". W *The Walled-Up Wife. A Casebook* (ss. 185–204). A. Dundes (Ed.). The University of Wisconsin Press.
- Džadžić, P. (1992) *Mitsko u delu Ive Andrića: Hrastova greda u kamenoj kapiji*. Naučna knjiga.
- Grbic O. (2020). Zidanje Skadra. YouTube [Video]. Pobrano 28.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=kIl43WPxNWU>
- Izgarjan, A. & Milojević, I. (2012). *Ko se boji vuka još? Moćne priče za odvažne i radoznale: priručnik za rodnu ravnopravnost, mirovno i inkluzivno obrazovanje*. Eduko – Centar za edukaciju i istraživanje.
- i-nastava (2022). Srpski jezik i književnost 1. razred SŠ – Narodna epska pesma, „Zidanje Skadra“. YouTube [Video]. Pobrano 28.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=Y4i-4FhEB9U>
- Jawoszek, A. (2018). Kulturocid i urbicid (Bośnia i Hercegowina). W G. Szwat-Gyłybow, D. Gil & L. Miodyński (Red.). *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Balkanach (XVIII-XXI w.)* t. 10 (ss. 202–206). Instytut Slawistyki PAN. <https://hdl.handle.net/20.500.12528/1521>
- Jelavich, B. (2005). *Historia Balkanów. Wiek XX*. WUJ.
- Jelavich, B. (2005). *Historia Balkanów. Wiek XVIII i XIX*. WUJ.
- Jelić, B. (2007). Ljubavni rastanak. Zidanje Skadra. *Ulaznica: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, 40/208, s. 22.
- Konstantinović, R. (1981). *Filosofija palanke*. Nolit.
- Gesemann, G. (Red.). (1938). *Jugosłowiańska poezja ludowa*. Instytut Wydawniczy "Biblioteka Polska".
- Hawkesworth, C. (2017). *Glasovi u senci. Žene i književnost u Srbiji i Bosni* (A. Đurić Tłum.), Službeni Glasnik.
- Kamieńska, A. (Red.). (1967). *Perły i kamienie. Wybór serbsko-chorwackiej poezji ludowej*. Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Kovačević, I. (2006). Mitologija gradozidanja: Zidanje Skadra i Prokleta Jerina. W *Mit i umetnost* (ss. 115–124). Srpski genealoški centar, Umetnička grupa "Bazaart", Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Kopaliński, W. (2003). *Słownik mitów i tradycji kultury*. Oficyna Wydawnicza „Rytm”.
- Korolija, M. (1920). *Zidanje Skadra: dramski poem u 3 čina s epilogom*. Z. i V. Vasić.
- Krstić, B. (1984). *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. SANU.
- Kubiak, Z. (2003). *Mitologia Greków i Rzymian*. Świat Książki.
- Makragić, S. (1981). Dve pesme. *Polja*, 263, Progres.
- Maretić, T. (1909). *Naša narodna epika*. Knjižara Jugoslovenske akademije.
- Mladenović Mitrović, M. (2021). The Formation of the Ethnographic Collection of Serbian Academy of Sciences and Arts Archives between Enchantment and Disenchantment. W N. Radulović & S. Đorđević Belić (Ed.). *The Formation of the Ethnographic Collection of SANU Archives between Enchantment and Disenchantment*. Institute for Literature and Arts.
- Obradović, A. (2019). Obrazovni sistem u BiH: Segregacija učenika i fizičke barijere, *Slobodna Evropa*. Pabrano 28.03.2025 z <https://www.slobodnaevropa.org/a/dvije-skole-pod-jednim-krovom-bih/30291246.html>
- OŠ Stevan Nemanja – Stenjevac (2021a). *Српски језик и књижевност час 9: Преткосовски тематски круг: „Зидање Скадра“ (обрада)*. YouTube [Video]. Pabrane 28.03.2025 z https://www.youtube.com/watch?v=emj_Gun0oLI
- OŠ Stevan Nemanja – Stenjevac (2021b). *Српски језик и књижевност час 92: „Зидање Скадра“ и систематизација преткосовског тематског круга (утврђивање)*. YouTube [Video]. Pabrane 28.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=ZGnMtBYRsjo>
- Parandowski, J. (1988). *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Wydawnictwo Poznańskie.
- Pavlović, M. (1987) *Poetika žrtvenog obreda*. Nolit.
- Pitulić, V. (2017). Grada mosta i žrtveni obred u romanu Na Drini ćuprija Iva Andrića. W *Most u književnosti, istoriji i kinematografiji: zbornik radova*. Andrićev institut.
- Radio Beograd 2: dramski program, Pabrano 28.03.2025 z <https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-2/4087605/drama-drugog-programa.html>
- Raić, B. (1923). *Narodno blago. Zbirka narodnih pjesama i poslovice, Svatovske pjesme*. Štamparija E. Rajčić.
- Rapacka, J. (1995). *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*. Wydawnictwo Energeia.
- Rebronja, M. & Ništović, H. (2020) *Bosanski jezik i književnost 5: čitanka za peti razred osnovne škole*, Beograd 2020.
- Sanski Klepić, I. (1990). *Zidanje kuće*. W *Voz za nigdinu*. Minerva.
- Simović, Z. (1989). *Zidanje Skadra*. Maszynopis
- Stojanović, D. (1995). Zidanje Skadra (Maline sa snegom). *Ulaznica*, 146, 7.
- SuperŠkola, (2019). *Narodne epske pesme starijih vremena - Srpski jezik za 5. razred (#20) | SuperŠkola*. YouTube [Video] Pabrane 28.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=pF3Hbnn3ox8>.
- Titelbah, V. (1883). *Zidanje Skadra*. Galerija Matice Srpske.

- Алексић, В. (1984). Тумачење песме "Зидање Скадра" у V разреду основне школе. W *Настава и васпитање : часопис за педагошка питања*, 33/4, 564–569.
- Чајкановић, В. (1925). *Петнаест српских народних песама*. Штампарија Д. Грегорића Страхињића Бана.
- Бербер, С. (2002). Да ли је краљ Вукашин ипак могао убити цара Уроша). *Норма: образовање учитеља јуче, данас, сутра*, вол. 8, бр. 1/2, 175–185.
- Божих, С. и др. (Red.). (2018). *Похвала: читанка за пети разред основне школе*. Герундијум.
- Бошковић, Л. (2005). Спознаја пролазности у збирци песама Десанке Максимовић Немам више времена. W *Историја као инспирација у делу Десанке Максимовић: зборник радова* (ss. 55–70). (А. Ћосић-Вукић Red.). Задужбина Десанке Максимовић.
- Бубало-Кордунаш, М. (1891). *Српске народне пјесме скупио по бившој горњој крајини и за штампу приредио Манојло Кордунаш*. Српска књижара и штампарија Браће М. Поповића.
- Вучковић, Ф. (1952). *Зидање Скадра*. Народна књига.
- Даница. Лист за забаву и књижевност, 19 маја 1863, nr 20/IV, Novi Sad.
- Делић, Ј. (2011). *Иво Андрић: мост и жртва*. Музеј града Београда.
- Ђерић, Г. (1997). *Смисао жртве у традиционалној култури Срба. Антрополошки оглед*. Светови.
- Ђурић, В. (Red.). (1998). *Антологија народних јуначких песама*. Српска књижевна задруга.
- Ђурић, В. (Red.). (1954). *Антологија народних јуначких песама*. Српска књижевна задруга.
- Ђурић, В. (Red.). (1969). *Антологија народних јуначких песама*. Српска књижевна задруга.
- Ђурић, В. (Red.). (1956). *Народне јуначке песме*. Просвета
- Жанин-Чалић, М. (2004). *Социјална историја Србије 1815–1941. Успорени напредак и индустријализација*. Цлио.
- Живанчевић, И. М. (1937). *Срби и Румуни поводом легенде о Зиданју Скадра*. [б. и.]. ss. 1-15.
- Зидање Скадра на Бојани и друге народне пјесме*. (1953). Сељачка књига.
- Вујанић, М. et al. (2007). *Речник српског језика*. (М. Николич, Red.). Матица Српска, Будучност
- Вучковић, М. (Ed.). (2008). *Знаци на наставном путу : настава српског језика и књижевности у петом разреду основне школе: приручник за наставнике*. Завод за уџбенике.
- Вукчевић, М. (1934). *Ђурђева Јерина: у традицији и науци*. Штампано код Ј. Е. Кирхера удове.
- Илић, З. (Red.). (1988). *Народна епска песма Зидање Скадра*. Дечије новине.
- Илић Киш, И. (2021). *Живот, књижевно и позоришно дело Атанасија Николића: (1803-1882)*. Српско народно позориште.

- Јањушевић, Г. (1969). Зидане Скадра (Дуго путовање у ноћ). W *Далека земља* (s.38), Матица српска.
- Јанићевић, Ј. (1986). *У знаку Молоха. Антрополошки огледи о жртвовању*. Вајат.
- Јоксимовић, Ј. (Red.). (2019). *Српски језик и књижевност 5: приручник за наставнике српског језика и књижевности за пети разред основне школе*. Вулкан издаваштво, Вулкан знање.
- Караџић, В. С. (1823). *Народне српске пјесме*. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије. Липисца: штампарији Брејткопфа и Ертла.
- Караџић, В. С. (1974) *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, Књига друга. Пјесме јуначке најстарије*. (В. Ђурић, Red.). Српска академија наука и уметности.
- Караџић, В. С. (1976). *Српске народне пјесме. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*. Просвета.
- Караџић, В. С. (1988). *Народне српске приповијетке (1821). Српске народне приповијетке (1853)*. Просвета.
- Кнежевић, М. (1975). *Зидане Скадра. Женидба краља Вукашина: народне песме [Сликовница]*. Нолит.
- Ковачек, Б. (1985). *Николићеве драматизације народних песама*. (ss. 213–218). Београд Приштина Тршић. Научни састанак слависта у вукове дане.
- Ковачек, Б. (1991). *Театар Атанасија Николића. W Талија и Клио: из историје српског позоришта и драме*. (ss. 220–249). Матица српска.
- Ковачевић, Љ. (1886). *И по трећи пут: Краљ Вукашин није убио цара Уроша*. Краљевско-српска штампарија.
- Кордунаш, М. (1891) *Зидане Скадра W Српске народне пјесме*. Српска књижара и штампарија Браће М. Поповића. ss. 137–144.
- Краљ, М. (2015). Икона Гојковица. W *Мајка: зборник одабраних радова са Књижевног конкурса о теми "Мајка" из 2015. године* (s. 144). Друштво српско-руског пријатељства "Православље"; Јасика: Књижевни клуб "Богољуб".
- Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж. & Пантелић, Н. (1970). *Српски митолошки речник*. Нолит.
- Максимовић, Д. (2012). *Гојковица. Песме*. (С.Тутњевић, Red.) (s. 600). Електронско издање: Задужбина Десанка Максимовић, ЈП Службени гласник, Завод за уџбенике.
- Максимовић, Д. (1964). *Тражим помиловање: лирске дискусије с Душановим законом*. Матица српска.
- Максимовић, Д. (1973) *Немам више времена*. Просвета.
- Максимовић, Д. (1979). *Ничија земља*. Слово љубве.
- Матички, М. (2005). Вукове народне песме у српској периодици, хрестоматијама и уџбеницима до 1864. године. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 53-1/3, 59–72.
- Марковић, С. (2005). Видови историчности у поезији Десанке Максимовић. W *Историја као инспирација у делу Десанке Максимовић: зборник радова* (ss. 71-78). (А. Ћосић-Вукић. Red.). Задужбина Десанке Максимовић.
- Мијатовић, Ч. (2019). *Цар Урош и краљ Вукашин: историјска студија*. Art Press.

- Милошевић-Ђорђевић, Н. (1971). Зидане Скадра. W Милошевић-Ђорђевић Нада (Red.) *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције* (ss. 331-364). Филозофски Факултат Београдског Универзитета.
- Милошевић-Ђорђевић, Н. (1996). Проблеми проучавања српске народне (усмене) књижевности. *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*, 3/4, 1–8.
- Милошевић-Ђорђевић, Н. (Red.). (2001). *Српске народне епске песме и баладе*. Завод за уџбенике и наставна средства.
- Мојашевић, М. (1976). *Зидане Скадра. Један покушај тумачења*. Матица Српска.
- Мркаљ, З. и др. (Red.). (2021). *Расковник: читанка за пети разред основне школе*. Klett.
- Никчевић, Д. (1990). *Полемика Јована Н. Томића са Николом Андрићем о пореклу Вукове песме "Зидане Скадра"*. Филолошки факултет.
- Николић, А. (1861). *Зиданџ Скадра на Бояни: жалостно позорие три дѣјства*. Брзотискомъ Епископске Књигопечатњѣ.
- Петровић Ђуро, Т. (1887). *Зидане Скадра на Бојани: позоришна игра у четири чина*. Браћ М. Поповић.
- Петровић, С. (1992). Антропологија жртвеног обреда. *Књижевност*, књ 97, св 11/12, 1746–1755.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2010). Понављања као основ значења у песми "Зидане Скадра". *Методички видици: часопис за методiku филолошких и других друштвено-хуманистичких предмета*, нр 1, 26–33.
- Поповић, П. (1926). *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор VI/2* (ss. 274–276). Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- Путник, Р. (2010). Токови поетске драме. W *Слике минулог времена: позоришне критике: 1980-1993* (ss. 246-247). Позоришни музеј Војводине.
- Ратковић, М. & Лекић, В. (Red.). (1993). *Сребрна грана : читанка за v разред основне школе*. Завод за школство.
- Рудић, С. (2001) О првом помену презимена Мрњавчевић. *Историски часопис: орган Историског института САН*, 48, 89–95.
- Сете, М. (2017). Зидане Скадра. W *Књига уз дисаја* (s. 139). Иветић Милош (Red.) Савез књижевника у отаџбини и расејању.
- Симовић, З. (b.d.). *Зидане Скадра*. maszynopis udostępniony przez teatr Šabac.
- Стефановић, М. (Red.). (1975). *Зидане Скадра. Женидба краља Вукашина*. Полит.
- Српске народне пјесме: из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића* . (1973–74). vol. 1–4. САНУ, Одељење језика и књижевности.
- Станковић Шошо Н. (Red.). (2012). *Српски језик 5 : приручник за наставнике српског језика и књижевности : за пети разред основне школе*. Нови Логос.
- Стефановић, С. (1928). *Легенда о зиданју Скадра: прилог за проучавање народних умотворина*. Јединство.
- Стратијев, Т. (2020). *Урош и Мрњавчевићи: избор народних песама преткосовског циклуса*. Школска књига.
- Сувајџић, Б. (2019). *Епске народне песме о Немањићима и Мрњавчевићима. Лектура за 5 разред основне школе*. Нови Логос.

- Сувајдић, Б. (2011). Гојковичин смех. Поетика жанра у усменој књижевности, *Књижевност и језик*, LVIII/1-2, 61–73.
- Сушичанин, М. (1969). *Зидање Скадра на Бояни: трагично предсказање у 4 дејства*. Просвета.
- Толстая, С. & Раденковић, Љ. (Red.). (2001). *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Zepher book world.
- Тројановић, С. (1911). *Главни српски жртвени обичаји*. Српска краљевска академија.
- Томић, Ј. (1908). *О Зидању Скадра*. Српски Књижевни Гласник.
- Чајкановић, В. (1925). *Петнаест српских народних песама*. Штампарија Д. Грегорића.
- Ратковић, М. & Лекић, В. (Red.). (1997). *Читанка: за V разред основне школе*. Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шутић, М. (2001). Приношење људске жртве у епском и драмском књижевном делу: текстуални и сценски аспекти српске народне песме "Зидање Скадра" и Еурипидове "Ифигеније у Аулиди". *Летопис Матице српске*, 177/468/3, 340–351.
- Шутућ, М. (2012). Зидање Скадра. W *Херменеутика књижевности* (ss. 87-112). Службени гласник

SŁOWENIA. W DZIECIĘCEJ PAMIĘCI

Folklorystyka i antropologia kultury o toposie wmurowanej kobiety

W Słowenii historia zainteresowania fenomenem wmurowanej kobiety sięga drugiej połowy dziewiętnastego wieku. W początkowym okresie pojawiały się pojedyncze publikacje prasowe przywołujące motyw ofiary zakładzinowej, jak choćby ta Davorina Nemanicia z czasopisma „Ljubljanski zvon” z roku 1884, którą szerzej opisuję poniżej (Nemanić, 1884). Motyw ten pojawiał się również w publikacjach zbiorów tekstów kultury ludowej (np. u Štefana Kúhara w publikacjach *Narodno blago vogrskij Slovancof* [Skrabiec narodowy węgierskich Słoweńców] z roku 1910 i 1914 (Kúhar, 1914 i Kúhar, 1910)]. Lata trzydzieste i czterdzieste dwudziestego wieku przynoszą badania etnologów France Marolta (Marolt, 1936) i Borisa Orla (Orel, 1942; Orel, 1936) dotyczące gier dziecięcych i zabaw obrzędowych nawiązujących do motywu ofiary zakładzinowej, kontynuowane później między innymi przez Zmagę Kumer (Kumer, 1963), Valensa Voduška i Mariję Šuštar (Šuštar & Vodušek, 1963) oraz Mirka Ramovša (Ramovš, 1999).

W okresie powojennym do najbardziej znaczących publikacji na ten temat należą: artykuł Ivana Grafenauera (Grafenauer, 1957) poświęcony ofierze zakładzinowej w słoweńskiej kulturze ludowej, przedstawiający zjawisko w szerszym kontekście historycznym i geograficznym; publikacje Moniki Krojeja Teleban (m.in. Krojeja, 2012; Krojeja 2011) na temat legend związanych z konstrukcjami architektonicznymi, w tym i motywu zamurowanej niewiasty, prace Ambroža Kvartiča (Kvartič, 2019; Kvartič, 2017) dotyczące kultury ludowej i legend miejskich czy niepublikowana praca dyplomowa Urški Jernejc (Jernejc, 2006), w której analizuje ona rumuńską balladę o mistrzu Manole.

W ostatnim czasie ukazało się także słoweńskie tłumaczenie utworu *Zidanje Skadra* [Budowa Szkodry] autorstwa Nebojšy Pop-Tasicia opatrzone jego komentarzem (Pop-Tasić, 2022). Wspomnieć również należy o materiale folklorystycznym zebranym przez ostatnie

półtora stulecia między innymi przez folklorystów Karela Štreklja, Jakoba Kelemnina, Mariję Stanonik, Mariję Cvetek, Barbarę Ivančič Kutin, a także o badaniach prowadzonych poza obszarem słoweńskim – na przykład o badaniach Matiji Murko, o których więcej powyżej pisze Rigels Halili.

Zamurowana za karę

Słoweńska ludowa tradycja narracyjna nie zawiera jednak legend ani ballad dotyczących zamurowań ludzi jako ofiary zakładzinowej¹. W związku z tym poniższa analiza materiału folklorystycznego odnosi się przede wszystkim do dalekich pogłosów tego fenomenu, względnie do toposu zamurowania jako kary, co jest dość częstym motywem w tekstach słoweńskich. Zawiera również nawiązania do innego typu motywów folklorystycznych związanych z budową. Próba konceptualizacji tych odwołań nastrocza problemów o tyle, że są one zwykle tylko luźnymi nawiązaniem do pewnych elementów obecnych w narracji a dotyczących ofiary zakładzinowej czy wmurowanej kobiety. Wybrane kwestie jednak, jak na przykład typ zamurowywanej postaci czy sekwencja budowy obiektów, pozwalają wpisać je w szerszy kontekst. Jak widać z poniższego materiału, zamurowane zostają przede wszystkim kobiety – żony, córki, zakonnice, poddane – zależne od mężczyzn w patriarchalnym świecie. Co znaczące, przyczyna zamurowania zwykle nie zostaje podana w zachowanych tekstach kultury.

Powracającym w kilku miejscach motywem jest zamurowanie żony przez okrutnego męża. Takie relacje odnośnie zamku Slovenska Bistrica zapisała w 2018 roku Barbara Ivančič Kutin². Na zamku tym miał w dawnych czasach żyć okrutny hrabia, który dręczył poddanych, a zwłaszcza swoją żonę. Pewnego dnia kazał ją zamurować żywą w kolumnie, która wtedy była częścią kaplicy świętej Anny, a dziś jest jedną z kolumn na zamkowym dziedzińcu. Zamurowana hrabina była karmiona przez pozostawiony w kolumnie otwór dopóki dobiegał z niego jej głos. Obecność ducha hrabiny ma być wciąż wyczuwalna w tym miejscu. Wiele osób twierdzi też, że w nocy pokazuje się ona jako postać w bieli. W tej i podobnych relacjach zwraca uwagę fakt, że powody zamurowania ofiary pozostają nieznane. Jedynym wytłumaczeniem

¹ Kvartič, 2019, ss. 221–222.

² Relacje zostały zebrane w okolicach Slovenskiej Bistrici w roku 2018 od wielu informatorów i znajdują się w zasobach Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki. Nie były dotąd publikowane, natomiast na ich podstawie powstało opowiadanie Dušana Šarotara, opublikowane w książce *Živa coprnija Pohorja in Istre. Izleti po poteh pripovednega izročila* [Żywa magia Pohoria i Istrii. Wycieczki ścieżkami tradycji narracyjnej] (Šarotar, 2019) i w aplikacji *Živa coprnija* [Żywa magia]. Piszę o tym szerzej w rozdziale odnoszącym się do tekstów kultury współczesnej.

zdaje się okrucieństwo hrabiego. Tak więc zbieżny z motywem zamurowania niewiasty (rozumianym jako typ ofiary zakładzinowej) jest tu wyłącznie sam fakt zamurowania kobiety – żony.

W tekstach folklorystycznych zamurowanie często pojawia się jako kara za odrzucone awanse bądź nieakceptowanie przez córkę narzucanego jej przyszłego małżonka. Ofiarami są młode dziewczęta, pochodzące z niższej warstwy społecznej niż ich oprawca, bądź też będące córkami. Tak więc w miejsce relacji mąż – żona zaprezentowanej powyżej pojawia się relacja starszy mężczyzna – młoda kobieta. Dwa warianty takiego ujęcia przyniosły badania z wczesnych lat dwutysięcznych realizowane przez studentki Uniwersytetu w Mariborze, Franję Senčič i Luciję Mestnik, w ramach seminarium pod kierunkiem profesor Mariji Stanonik. Pierwszy dotyczy zamku Hrastovec i hrabiego Herbersteina³. Hrabia miał być wielkim wielbicielem młodych dziewcząt, a gdy jedna z nich mu się nie oddała, kazał ją zamurować żywcem w kaplicy w lesie. Po roku na kaplicy z kamienia miał wyrosnąć świerk⁴. Druga historia opowiada o złym hrabim, który chciał się ożenić z piękną córką szlachcica. Jednak i w tym przypadku awanse zostały odrzucone. Rozsierdzony hrabia kazał wywieźć dziewczynę w góry i zamurować w pozycji stojącej tak, by tylko jej głowa wystawała na zewnątrz. Hrabia liczył, że dziewczyna zmieni zdanie, ale ona wołała umrzeć z głodu i pragnienia⁵.

Historia z zamku Hrastovec pojawia się również w artykule *Narodne pravljice o hrastovskem gradu* [Opowieści ludowe o zamku Hrastovec] opublikowanym w 1898 roku w czasopiśmie „Slovenski gospodar” (J.G., 1898)⁶. Zaprezentowane tam wersje dotyczą powstania kamiennego przydrożnego krzyża, którego rozpad stanowił impuls do powstania rzeczzonego artykułu. Wedle jednej z tych wersji postawiono go tam, gdzie miejscowy hrabia kazał zakopać żywcem swoją córkę, która nie chciała wyjść za wybranego dla niej młodzieńca. Inna wersja mówi natomiast, że hrabia nakazał w ten sposób uśmiercić córkę, ponieważ pomogła ona uratować pewnego niesłusznie więzionego przez niego człowieka i była zbyt dobra dla „prostych” ludzi. Miała tym samym budzić niepokój sumienia hrabiego. Krzyż w podzięce mieli zaś postawić jej miejscowi chłopci. W innych przekazach mówi się z kolei o

³ Herbersreinowie to rodzina arystokratyczna ze Styrii, która odegrała znaczącą rolę na ziemiach dzisiejszej Słowenii. Wiele jej członków zapisało się także na łamach słoweńskich tekstów kultury.

⁴ Niepublikowane. Zapisano w Jakobski Dol, 2006/2007; Opowiedział: Karl Vršič, Spodnja Velka, urodzony w roku 1920 w Slovenskih Goricach; zapisała: Franja Senčič, Filozofska fakulteta, Maribor; Marija Stanonik, Arhiv slovenske slovstvene folklore, Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, sygnatura 12835.

⁵ Niepublikowane. Opowiedziała: Marjeta Deželak, Celje, urodzona w roku 1957; zapisała: Lucija Mestnik, Filozofska fakulteta, Maribor; Marija Stanonik, Arhiv slovenske slovstvene folklore, Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, sygnatura 12441.

⁶ Autor przywołuje także wiele innych legend o miejscowym złym hrabim, który – między innymi – miał sływać z tego, że karmił ryby w stawie ludzkim mięsem.

ustawieniu tego krzyża w miejscu spalenia czarownicy. Artykuł przynosi też wersję bardzo zbliżoną do tej pochodzącej z badań pod kierunkiem profesor Stanonik – dotyczy ona innego okolicznego kamiennego krzyża. Miał go postawić narzeczony zakopanej tu żywcem dziewczyny, ukaranej w ten sposób za opór stawiany hrabiemu. Na krzyżu miał dodatkowo wyrosnąć świerk i odradzać się mimo kolejnych renowacji⁷.

Kolejną historię o ojcu, który karze córkę, przynosi opowieść zapisana przez Vinko Möderndorfera w słoweńskiej Karyntii (Möderndorfer, 1924, ss. 29–30). Mowa w niej o hrabim, którego córka zaszła w ciążę ze służącym, ale mimo tortur nie wyjawiała, kto jest ojcem jej dziecka, bojąc się o los ukochanego. Hrabia postanowił więc zamknąć ją w specjalnie w tym celu wybudowanym kościele pod wezwaniem Dziewicy Maryi, a jedyny klucz do niego rozkazał utopić w stawie. Sprytny sługa dorobił jednak klucz, dzięki czemu mógł przynosić ukochanej jedzenie. Gdy po latach od zamknięcia dziewczyny ojciec – na skutek misternej intrygi służącego – odnalazł klucz połknięty przez rybę, postanowił otworzyć kościół i zabrać stamtąd szczątki córki. Odnalazł ją jednak żywą w towarzystwie siedmioletniego chłopca, który twierdził, że przez te lata żywił się mlekiem matki. Hrabia szczęśliwy z doznanego cudu pozwolił córce żyć, jak chce, przekazał jej cały swój majątek, a ta wybrała sobie służącego za męża.

Motyw ojca karzącego córkę pojawia się także w pieśni o świętej Barbarze zamurowanej w wieży. Zbiór *Slovenske ljudske pesmi* [Słoweńskie pieśni ludowe] (Kumer, Matičetov & Vodušek, 1981, ss. 526–541, s. 590, ss. 659–660) przytacza dwadzieścia jeden wariantów tej pieśni zapisanych w latach 1845–1969 (plus jedna pieśń pochodząca z mieszanego terytorium chorwacko-słoweńskiego zapisana przed rokiem 1838). Zamurowanie było dla Barbary formą kary za to, że nie chciała, wyjść za żadnego ze starających się o jej rękę królów. W przekazach mowa jest o władcach austriackich, tureckich, najczęściej jednak o królu hiszpańskim⁸. Kara zwykle wymierzana jest na rozkaz ojca kobiety. Odmowę Barbara motywuje pragnieniem poświęcenia się wyłącznie Jezusowi. Prosi murarzy, by pozostawili jej w wieży trzy otwory –

⁷ W tym miejscu nasuwa się refleksja dotycząca potencjalnego wpływu treści publikowanych w prasie od końca XIX wieku oraz opublikowanej w latach dwudziestych XX wieku powieści Ožbalta (Ožbalta) Ilauņa *Črni križ pri Hrastovcu* [Czarny krzyż przy Hrastovcu] (Ilauņa, 1928), którą przybliżam w rozdziale dotyczącym literatury poświęconej zebranemu na początku XXI wieku materiałowi. Ostatnia publikacja prasowa dotycząca tego motywu, do której dotarłem dzięki uprzejmości profesor Stanonik, dotyczy kaplicy w Zamarkovi, która wedle miejscowych podań zbudowana została w miejscu zamurowania młodej dziewczyny, Len(i)ki, która nie chciała ulec żądom miejscowego hrabiego (Štefanec, 2000, s. 7), co zdaje się połączeniem dwóch wątków z powieści Ilauņa.

⁸ Ten fakt Ivan Grafenauer wskazuje jako dowód na archaiczność pieśni lokując jej źródła w XIII wieku. Saraceńskiego króla utożsamia przedstawiciel Hiszpanii, nie zaś Turcji, co byłoby naturalne w pieśniach powstałych po inwazji tureckiej na Europę zob. (Kumer, Matičetov & Vodušek, 1981, ss. 540–541). W późniejszych wariantach pojawia się także „lutanarski” (luterński, utożsamiany z pogańskim) król jako rywal króla chrześcijańskiego.

w zależności od wersji – aby mogła widzieć słońce, gdy wschodzi, jest w zenicie i zachodzi, lub otwory te mają symbolizować osoby Trójcy Świętej. Niektóre przekazy kończą się rzeczywiście zamurowaniem, w większości jednak po roku, trzech bądź siedmiu latach dochodzi do odmurowania i okazuje się, że Barbara wciąż żyje. Przetrawienie zapewniło jej ciało i krew Chrystusa, które pojawiały się w wieży w cudowny sposób. I tu – znów zależnie od wariantu – różni się finał, w którym Barbara bądź wybaczająca się z ojcem, bądź ponownie staje się ofiarą jego gniewu i zostaje skrócona o głowę.

Zapisy pieśni pochodzą przede wszystkim z centralnej Słowenii, ale była ona obecna w zasadzie na większej części słoweńskiego obszaru językowego. Znana była również w Chorwacji i na zamieszkiwanych przez Niemców terenach Kočevja. Na utrwalenie motywu wpłynęło rozprzestrzenienie kultu świętej Barbary, związane z nim legendy, jak również sposób jej przedstawiania, a mianowicie z wieżą i kielichem. Funkcjonuje on w kulturze do dziś, o czym świadczy choćby dostępność zapisu pieśni o zamurowanej Barbarze w serwisie YouTube⁹. Z toposem zamurowanej niewiasty omawianym w niejszym tomie łączy tę opowieść sama praktyka zamurowania oraz prośba pozostawienia otworów w budowlu, motywowana jednak nieco inaczej.

Oś wydarzeń w opisanych powyżej narracjach rozgrywa się na linii mężczyzna (zwykle starszy) – młoda kobieta. Ta ostatnia, łamiąc zasady porządku patriarchalnego (poprzez nieoddanie się feudalnemu panu, postępowanie wbrew woli ojca czy też zając się w nieślubną ciążę), naraża się na karę zamurowania. Karę, która w zamysle ma bądź doprowadzić kobietę do zmiany zdania, bądź odseparować ją od społeczeństwa, bądź ją zgładzić. Co ciekawe, nie ma tu znaczenia – jak w przypadku Barbary – że motywacje kobiety mogą być natury czysto religijnej. Złamanie ustalonego porządku, w którym córka podlegała woli ojca, musi spotkać się z konsekwencjami. A samo zamurowanie symbolicznie przywraca ustalony ład społeczny.

Przyczyn zamurowania nie podają relacje dotyczące zamurowanej zakonnicy – lub zakonnic, w zależności od wersji – dotyczące zamku Turn. Miała być ona/one zamurowana żywcem w przestrzeniach kuchennych zamku. Osoby, które tam mieszkały twierdziły, że widziały kości, włosy i różaniec zakonnicy. Miała też straszyć, uniemożliwiać wymurowanie ścian w tymże pomieszczeniu. To co zbudowano wnet się rozpadało się, co uznać można za echo toposu wmurowanej¹⁰. Z kolei zamku Melje usytuowanego w okolicach Mariboru dotyczy

⁹ Np. (Folklorno društvo Markovci, 2021), w wersji fonograficznej opublikowana również na płycie towarzyszącej wydaniu drugiego tomu *Slovenskih ljudskih pesmi* (Kumer et al., 1981)

¹⁰ Nowsze, zapisane w drugim dziesięcioleciu dwudziestego pierwszego wieku relacje dotyczące zamku Turn opublikowane są w zbiorze *Škalske zgodbe* pod redakcją Jože Hudalesa i Vericy Pogačar, Škale 2012 (Poles, 2012). Niektórzy z rozmówców mówią o córce posiadacza zamku, nie o zakonnicy. Starsza relacja, odnosząca się

legenda o zakonniku, joannicie Waltherze, którego zamurowano w lochach z powodu jego miłości do pięknej pracownicy winnicy (Puff, 1999, s. 95). Punktem stycznym jest znowu jedynie akt zamurowania, całkowitą odmiennością natomiast fakt, że ofiarą jest mężczyzna. Nie bez znaczenia wydaje się jednak to, że historie te dotyczą zakonnic i zakonnika, a więc osób żyjących na obrzeżach społeczeństwa. Wina Walthera jest w tym wypadku jasna – zakochując się, złamał porządek społeczny, w związku z czym musiał zostać ukarany. Podobnie jak w przywoływanych już przykładach zamurowanie jest jednocześnie odseparowaniem od reszty społeczności i przywróceniem zaburzonego porządku.

Ciekawą transpozycję motywu zamurowanej niewiasty prezentuje Davorin Nemanić w artykule *Čegar sem bila lani hči, sem letos mati* [Czyją rok temu byłam córką, tego teraz jestem matką] opublikowanym w „Ljubljanski zvon” w 1884 roku (Nemanić, 1884, ss. 165–168)¹¹. Autor skupia się na przypadku opisywanym tamtego roku w prasie. Pewien murarz z Malagi miał zostać wywieziony na budowę z zasłoniętymi oczami, tak by nie wiedział, gdzie znajduje się stawiany budynek, i zmuszony do zamurowania w nim żywej dziewczyny. Murarz – z zachowaniem podobnych środków ostrożności odwieziony do domu – udał się od razu na policję, która rozpoczęła poszukiwania zleceniodawców i próbowała dociec ich motywów. Nemaniciowi ta historia przypomina o serbskiej pieśni o budowie Szkodry, którą decyduje się przybliżyć czytelnikom. Przy okazji jednak wspomina historię, jaką podczas wakacji w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku opowiadał mu sąsiad muzykant. Otóż pewien człowiek za swoje przewiny został skazany na zamurowanie, ale na wysokości jego ust pozostawiono mu otwór w murze. Córką mężczyzny, której zrobiło się żal ojca, co noc przychodziła pod mur i, by nie umarł z głodu, przez otwór karmiła go piersią jak własne dziecko. Śpiewała przy tym piosenkę – „Czyją rok temu byłam córką, tego teraz jestem matką; podziękuj mi, mój synu, mężu mojej matki” (Nemanić, 1884 s. 166). Jak widać, historia ta jest dalekim echem i całkowitym odwróceniem relacji z pieśni o zamurowanej. Zamurowany zostaje bowiem mężczyzna – ojciec, a karmiąca córka pozostaje na wolności. Jak w przypadku zakonnika Walthera jest to mężczyzna będący w pewnym sensie na marginesie społecznym – jest wszak skazańcem. Podobnie jak w większości słoweńskich przypadków zamurowanie jest tutaj karą. Natomiast fakt, że córka karmi ojca piersią, niesie przesłanie o domkniętym w subwersywny sposób kręgu życia.

do dwóch zakonnic, z roku 1936 zapisana przez Janko Orožena w *Šaleški razgledi 12: Razprave-Presoje-Akcenti*, Velenje 1996, s. 41 (Orožen, 1996).

¹¹ Ten sam tekst za Nemaniciem przytacza Jakob Kelemina (Kelemina, 1930, s. 322), podaje jednak błędny rok publikacji w gazecie „Ljubljanski zvon”. Historia ta opowiadana była w formie zagadki – najpierw podawano fragment pieśni córki z pytaniem, o kogo chodzi, a później prezentowano całą opowieść.

Zamurowana dla dobra ogółu

W nielicznych przypadkach w materiale słoweńskim mamy do czynienia z poświęceniem jednostki dla dobra ogółu, co jest jednym z podstawowych elementów narracji o wmurowanej niewieście. Do poświęcenia życia dziecka w ofierze dochodzi w opowieści z Melinci na Prekmurju. Zgodnie z relacją zapisaną przez Štefana Kúhara (Kúhar, 1914), wiejska starszyzna chcąc podczas powodzi zapobiec zalaniu wsi przez rzekę Murę, zdecydowała o zakopaniu w nabrzeżu żywego siedmiolatka Števka. Chłopiec miał bardzo płakać, ale wieśniacy okazali się bezlitośni. Po złożeniu ofiary rzeka ustąpiła. Po latach Števek miał się ukazać we śnie pewnej pobożnej kobiecie i prosić ją o odkopanie, na co starszyzna przystała. Jednak odór, jaki pojawił się, gdy rozpoczęto ekshumację, spowodował, że żandarmi nakazali jej wstrzymanie. Wedle zebranej przez Kúhara opowieści niektórzy twierdzą, że w miejscu zakopania chłopca pokazuje się światło¹².

Pewne nawiązanie do motywu ofiary można znaleźć w legendzie o cholery w Mežicy ze zbioru Vinko Möderndorfera (Möderndorfer, 1924, ss. 21–22). Otóż w czasie epidemii postawiono przed Meżicą straż, która miała nie wpuszczać nikogo do miasta, a każdego, kto by się pojawił i chciał do niego dotrzeć, miała zakopywać żywcem w specjalnie przygotowanym dole. Piękna córka chłopca o nazwisku Kajžer wybrała się do Meżicy. Strażnicy pojмали ją i mimo jej protestów żywą zakopali. Od tego momentu cholera ustąpiła, a strażnicy i okoliczna ludność uwierzyli, że choroba przemieniła się w piękną dziewczynę i przestała zabijać dlatego, że została zakopana. W obu powyższych przypadkach poświęconymi ofiarami są osoby młode – siedmiolatek (i jest to jedyny przypadek w omawianych tu słoweńskich tekstach kultury ludowej dotyczący ofiary z dziecka) oraz, zapewne, nastolatka. O ich ofierze decyduje społeczność i na rzecz społeczności jest ona czyniona. Żadna z tych ofiar nie była dobrowolna.

Kamień graniczny

Motyw śmierci, która staje się fundamentem ustalonego porządku społecznego, pojawia się w licznych tekstach folklorystycznych dotyczących kamieni granicznych z regionu Bela Krajina, przede wszystkim kamienia z Gorjanc, ale także w materiałach narracyjnych pochodzących z innych części Słowenii. France Kotnik (*Zakaj straši na Brezniku?* [Dlaczego straszy na Brezniku?]) (Kotnik, 1958, ss. 19–22; Kotnik, 1957, ss. 50–51) przytacza wersję

¹² Relację tę zapisał w dialekcie prekmurskim Štefan (Števan) Kúhar (Kúhar, 1914, s. 23), w literackim słoweńskim Jakob Kelemina (Kelemina, 1930, s. 322).

mówiącą o ustawianiu kamieni granicznych pomiędzy pastwiskami należącymi do mieszkańców Zahomec¹³ i Žabnic¹⁴. Doszło podczas tego do zatargu, w wyniku którego jeden z žabničan zabił zarządcę miejscowego majątku. W miejscu śmierci postawiono kamień graniczny. Przez wiele lat duch mężczyzny straszył lokalną społeczność, domagając się mszy za swoją duszę. Życzenie to spełniali okoliczni mieszkańcy. Z kolei sprawca po dziesięciu latach przybył do Zahomec z prośbą o wybaczenie, gdyż od dnia zabójstwa nie miał szczęścia, a wręcz stał się żebrakiem. Jedna z gospodyń rozpoznała go, w akcie zemsty połała wrzątkiem i w ten sposób pozbawiła życia. Ustalenie granic zostało więc ostatecznie ufundowane na dwóch ofiarach pochodzących z różnych stron sporu.

Kamieniom granicznym w słoweńskim folklorze dużo miejsca poświęca Ivan Grafenauer w artykule *Stavbna daritev* [Dar zakładzinowy] (Grafenauer, 1957, ss. 44–53), widząc w opowieściach z nimi związanych jedyne bezpośrednie odwołanie do ofiary zakładzinowej na gruncie słoweńskim. Jako pierwsza zwraca jego uwagę opowieść o *Krwawym kamieniu z Gorjanc*, opublikowana najpierw w 1838 roku po niemiecku w na poły nowelistycznej formie, w tym samym roku także po chorwacku¹⁵, a dziesięć lat później po słoweńsku w tłumaczeniu Franca Malavašiča. Podstawą historii jest podział graniczny pomiędzy Uskokami, słowiańskimi zbiegami spod panowania tureckiego i miejscowymi Podgorjanami/Kranjcami. Granica ma być wyznaczona w ten sposób, że trzyosobowe grupy przedstawicieli obu społeczności biegną w swoim kierunku i tam gdzie się spotkają zostanie ustanowiona linia podziału. Zawody przebiegają na niekorzyść Uskoków, w związku z czym domagają się oni ofiary/zadośćuczynienia – jeśli Kranjcy są niewinni i nie oszukiwali, to mają dać się żywcem zakopać, a kamień nagrobny będzie kamieniem granicznym. Uczestnicy biegu na to przystają i dają się zakopać, dołącza do nich nawet ukochana jednego z nich, która brała udział w biegu po uskokkiej stronie (są to więc ofiary dobrowolne, co rzadkie w materiale słoweńskim). Grafenauer krytycznie odnosi się do legendy, znajdując w niej i późniejszych wersjach wiele nieścisłości, co do tego, czy wspomniany kamień rzeczywiście był graniczny i czy zakopano pod nim również dziewczynę¹⁶. Badacz argumentuje na rzecz nieracjonalności powiązywania historii z motywem podziału granicznego, który odbywał się w tym rejonie na zupełnie innym poziomie (za pośrednictwem i przy udziale arcyksięcia Ferdynanda I). Wskazuje także na

¹³ Zahomce/Achomitz, obecnie Austria.

¹⁴ Žabnice/Camporosso/Saifnitz, obecnie Włochy.

¹⁵ *Kervni kamen* w: „Danica Ilirska” nr 27 z 7.07.1838, ss. 106–107 i nr 28 z 14.07.1838 ss. 110–112

¹⁶ I tak na przykład w wersji Janeza Trdiny z książki *Izprehod v Belo krajino* [Spacer po Beli krajini] z 1873 przy krwawym kamieniu brat zabija brata – obaj są Chorwatami – bo poróżniła ich żona jednego z nich, Słowenka, po czym popełnia samobójstwo. Obaj zostają pochowani przy kamieniu. W spuściźnie Trdiny można odnaleźć zresztą wiele różnych wersji tej opowieści.

zbieżności tekstu ze szwajcarską legendą pasterską. Inną wersję legendy związanej z kamieniem przytacza Kelemina – za czasów pogańskich miała być pod nim złożona ofiara z młodzieńca i jego ukochanej¹⁷. Grafenauer upatruje w legendzie bardziej próbę wyjaśnienia „krwawych plam” czyli czerwonych znamion na kamieniu z Grojanc niż odniesienia do rzeczywistych ustaleń granicznych z przeszłości¹⁸. Urška Jernejc z kolei, widzi w idei ofiar kamieni granicznych myśl o poświęceniu dla spokoju społecznego (Jernejc, 2006, ss. 61–62). Co należy podkreślić, niezależnie od typu narracji ofiarami znów są właściwie wyłącznie młodzi ludzie i są oni – w wariantach, w których uskokca dziewczyna decyduje się dołączyć do ukochanego – przedstawicielami obu stron sporu, a więc nowy porządek jest konstytuowany na obopólnym poświęceniu.

Motyw krwi, obecny w narracjach dotyczących kamienia z Gorjanc, pojawia się także w artykule *Stari grad* [Stary zamek] T. Podgorelca z 1905 roku (Podgorelec, 1905, s. 6). Dotyczy on opowieści o budowie wieży zamkowej na Smledniku, do której rzekomo do gaszenia wapna używano nie wody, a ludzkiej krwi, co miało zapewnić konstrukcji trwałość, a wręcz niezniszczalność¹⁹. Mamy tu więc bezpośrednie nawiązanie do ofiary zakładzinowej, jednak szczątkowość relacji ogranicza możliwość szerszej interpretacji tego materiału.

Podczas wspomnianych badań pod kierunkiem profesor Stanonik zapisano również opowieść z okresu najazdów tureckich, w której pojawia się jeszcze jedna męska ofiara i tym razem jest to obcy. Zamek Negovski miał być ostoją mieszkańców w czasach, gdy Turcy porywali i gwałcili kobiety, kradli bydło i szabrowali teren. Mury zamku były tak mocne, że nie mógł ich sforsować żaden napastnik. Gdy zaś jednemu się to udało, został złapany i żywcem zamurowany w murach zamku, gdzie przebywa do dziś²⁰. Tu także jedynym punktem zbieżnym z motywem zamurowanej niewiasty wydaje się sam akt zamurowania, choć można domniemywać, że służyć miał w jakimś sensie wzmocnieniu murów i ich funkcji ochronnej.

Wypadek na budowie

Interesującym motywem występującym w słoweńskim folklorze, który poniekąd nawiązuje do narracji o zamurowanej, jest motyw śmierci budowniczego (często w wyniku

¹⁷ *Krvavi kamen na Gorjancih*, pozycja 171 w zbiorze *Bajke in pripovedke* Jakoba Keleminy (Kelemina, 1930). Kelemina powołuje się na notatkę z 1858 roku w czasopiśmie „Novice”.

¹⁸ Legendą, która tłumaczy „krwawą barwę” kamieni jest też tekst *Turki pod Žežljem* [Turcy pod Žežljem] zapisany w zbiorze *Bisernice* I Ivana Šašelja (Šašelj, 1906, ss. 225–226).

¹⁹ Artykuł przywołuje więcej okolicznych legend, jednak niepowiązanych z głównym tematem tej pracy.

²⁰ Niepublikowane. Opowiedział Fran Duh, Maribor, urodzony w roku 1930; zapisała Tamara Duh, Filozofska fakulteta, Maribor; Marija Stanonik, Arhiv slovenske slovstvene folklore, Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU, sygnatura 12577.

upadku z dachu). Na Krasie, a więc w nadmorskiej części Słowenii, spotkać można opowieść o tragicznym końcu budującego dzwonnice kościelną. Według różnych wersji ofiarą był główny majster, jego syn bądź po prostu jeden z pracujących przy przesięwzięciu, który montując na wieży krzyż lub złotą kulę (znów w zależności od wersji), miał spaść i się zabić. W jednym z wariantów mimo upadku przeżywa i w dowód wdzięczności stawia żelazny krzyż w innym miejscu. W drugiej wersji – tylko zakręciło mu się w głowie, ale nigdy więcej nie odważył się już pracować na wysokości²¹. Podobną historię z Prekmurja przytacza Štefan Kúhar (Kúhar, 1910, s. 110). Podczas ustawiania krzyża na wieży budowniczemu zaczyna się kręcić w głowie i zamiast jednego widzi trzy otwory do umieszczenia artefaktu. Gdy pyta stojącego pod wieżą majstra, gdzie ma włożyć krzyż, ten radzi mu, by wykorzystał środkowy otwór, a potem prosi zgromadzonych o wspólną modlitwę za znajdującego się w niebezpieczeństwie budowniczego (podobny wątek pojawia się w jednej z wersji u Premrla). Ludzie zaczynają się modlić, mężczyzna umocowuje krzyż, ale traci równowagę i spada wprost na Żyda, jedyną osobę, która nie modliła się za niego. Żyd ginie na miejscu²². W tej w gruncie rzeczy antysemitkiej historii budowniczy wychodzi z wypadku bez szwanku. Opowieści towarzyszy również wróżba dotycząca rozpoczęcia budowy – pierwsza dziewczyna, która przyniesie zaprawę murarską na budowę, będzie żyła albo bardzo długo albo bardzo krótko. Żadna nie chce jej przynieść, a gdy w końcu jedna to czyni, murarz wieszczy jej sto lat życia w szczęściu (co rzeczywiście miało się później wypełnić). W tym wypadku także poza śmiercią związaną z budową pojawia się więc wątek zmiany losów kobiety, która jako pierwsza pojawi się na budowie, w przewrotny sposób zbieżny z legendą o zamurowanej i całkowicie odwracający jej sens.

Zbliżony do upadku z dzwonnicy kościoła wątek obecny jest w legendzie o powstaniu kościoła w Ptujskiej Gorze (St., 1883, s. 43). Jednocześnie miały powstawać dwa kościoły – w Ptujskiej Gorze właśnie i w miejscowości Vurberg. Ten pierwszy budował mistrz murarski, drugi zaś jego uczeń. Gdy obie budowy dobiegły końca, po okolicy rozniosła się wieść, że kościół zbudowany przez ucznia jest piękniejszy. Rozgoryczony mistrz postanowił skoczyć z dzwonnicy „swojej” budowli z okrzykiem – „Maryjo! Jeśli nie zbudowałem Ci dobrego kościoła, to teraz mnie ukarż!” – i tu nastąpił cud, mistrzowi nic się nie stało, a kamień na jaki spadł, zrobił wyrwę w ziemi, która po latach, gdy świat stał się bezbożny, zniknęła.

²¹ Motyw opisuje Božidar Premrl (Premrl, 2011, ss. 45–46). Zdaniem autora podobne historie opowiadane są o dzwonnicach kościołów w Biljanie, Črnem Kalu, Logu pri Vipavi, Sežanie,

²² Prekmurje, skąd pochodzi ta opowieść, zamieszkiwała mniejszość żydowska, stąd zapewne w narracji z tego regionu pojawia się takie nawiązanie.

Istnieją także legendy o zamordowanym mistrzu murarskim, którego śmierć zmieniła bieg budowy. I tak legenda o powstaniu kościoła pod wezwaniem Ducha Świętego nad Lučami (inna nazwa – na Ostrem vrhu) głosi (b.a, 1883), że miał być on w założeniu znacznie większy, wielkości okalających go murów. Jednakże mistrz murarski został zamordowany siekierą przez goszczącego go chłopą, który połakomił się na majątek budowniczego (ślady krwi mają być w miejscu zbrodni widoczne do dziś). To wstrzymało budowę, a ostatecznie, zamiast jednego dużego kościoła w obrębie pierwotnie planowanej świątyni zbudowano dwa mniejsze. Inny wariant tej legendy, opublikowany w czasopiśmie „Slovenski narod”, głosi, że krew zabitego mistrza bryzgnęła aż w okolicę Mariboru (b.a., 1905). Jego grób nazywany jest grobem olbrzyma, a wieść niesie, że murarz kiedyś z niego powstanie i zbuduje kościół taki, jak pierwotnie planowano. Do tego czasu mieszkańcy muszą się zadowolić tym, co mają.

Co charakterystyczne dla wszystkich powyższych tekstów dotyczących wypadków na budowie bądź w określony sposób związanych z budową, ofiarami (także niedoszłymi) są postacie w jakimś sensie obce wobec mieszkańców opisywanych miejsc. Obcość budowniczych jest dodatkowo podkreślana poprzez fakt, że zamieszkiwali u miejscowych bądź pozostaje w podtekście opowieści. Czasem jednak – jak w przypadku relacji zapisanej przez Kúhara – odmienność etniczna ofiary podana jest wprost.

Burzenie i odbudowywanie

Kolejnym elementem z pieśni o zamurowanej niewieście, który pojawia się w folklorze słoweńskim jest motyw burzenia w nocy tego, co zostało zbudowane w dzień. Wątek ten pojawia się w rozlicznych kontekstach. W dwóch tekstach u Tone Ljubiča (Ljubič, 1944, ss. 16–19; 90–93) – jeden jest jego wersją zapisu legendy, drugi wersją usłyszaną w radio w 1939 roku, a opowiedzianą przez Mihę Gale, ucznia z Male Vasi – pan feudalny postanowia wybudować zamek, by z niego móc nadzorować swoich poddanych. Sprowadza w tym celu murarzy z Italii. To, co zostaje przez nich zbudowane w dzień, w nocy zostaje zburzone przez lokalnych chłopów. Gdy na budowie stawiane są straże, chłopci straszą je, udając diabła, duchy lub czarownice, a budowniczowie, strażnicy i – z czasem – zleceniodawca nabierają przekonania, że sprzysięgły się przeciwko nim złe moce. Koniec końców właściciel ziemski rezygnuje z budowy zamku, a zamiast tego stawia kościół, który stoi do dziś. Motyw budowania i burzenia przywołuje również za siedemnastowiecznym słoweńskim polihistorem Janezem Vajkardem Valvasorem artykuł w „Zgodnja danica” z 1899 (Levičnik, 1899, ss. 237–238). Otóż według legendy zamek Rakovnik (dziś dzielnica Lublany) zyskał swą nazwę ze względu na

sposób, w jaki był budowany. Zleceniodawcą był bardzo bogaty człowiek, który nie miał dzieci. Chciał więc rozdać ludziom pieniądze, ale w taki sposób, by na nie zapracowali. Zamek budowano więc jednego dnia, a burzono kolejnego, w związku z czym nie brakowało ani pracy, ani okazji do zarobku. A zamek zyskał przydomek rakowego, od sposobu poruszania się tego zwierzęcia. W obu przypadkach mamy do czynienia z całkowitą transpozycją elementu opowieści o zamurowanej. To nie nadprzyrodzone siły przeszkadzają w budowie, niszcząc w nocy to, co zbudowano w dzień. W historii z Dobropolja robią to chłopci podszywający się pod pozaziemskie istoty. W przypadku Rakovnika dzieje się tak zgodnie z wolą zleceniodawcy, zaś stare wierzenie służy nadaniu dyskrecji działaniom charytatywnym.

Motyw budowania i burzenia, ale i ofiary, pojawia się w legendzie opublikowanej przez Venčeslava Vinklera (Winklera) w roku 1931 w czasopiśmie „Angelček” („Angeljček”) (Winkler, 1931, ss. 10–11). Zgodnie z nią w odległej górskiej miejscowości chciano wybudować kościół, lecz co zbudowano w dzień to w nocy było zburzone. Nawet ustawiane straże w nocy uciekały z miejsca zdarzenia. Wzywano bohaterów i mędrców, ale i oni uginali się ze strachu przed cieniami przychodzącymi w nocy i żądającymi okupu za postawienie kościoła. Z pomocą mieszkańcom przybył mnich, który jako okup zaoferował ciemnym siłom samego siebie. W odpowiedzi na to ze światłości wydobył się głos kończący cykl nocnych destrukcji i mówiący „błogosławiony jesteś, który ofiarowujesz siebie”. Następnego ranka okazało się, że budowa kościoła jest ukończona, przed ołtarzem nadal modlił się zakonnik, a budynek stał się jasny jakby ze złota. Pojawia się tu rzadko spotykany w tekstach słoweńskich element dobrowolnej ofiary. Podobnie jak w starotestamentowej sytuacji Abrahama i Izaaka, nie musi ona jednak zostać „skonsumowana”, wystarczy gest gotowości jej złożenia. Co ciekawe, i w tym wypadku potencjalna ofiara nie wywodzi się z lokalnej społeczności, a pozostaje wobec niej obca.

Powtórzenie motywu cyklu konstrukcji i destrukcji znajdziemy w legendach dotyczących budowy kościoła na Kureščku²³. Wedle pieśni opublikowanej w „Zgodnja danica”, w czasach najazdów tureckich mieszkańcy okolic Kureščka chcieli zbudować kościół dla cudownej drewnianej figury Matki Boskiej, jednak co zbudowali, to znajdowali zburzone następnego dnia. Działo się tak aż do czasu, gdy woły ciągnące na budowę wóz z kamieniami niekierowane ludzką ręką wspięły się na szczyt wzgórza i nie chciały się stamtąd ruszyć. Uznano to za znak, że budowa powinna być przeniesiona w to miejsce. Nadprzyrodzony znak miała potwierdzić

²³ Opublikowano dwie wersje tej legendy: pierwszą w formie pieśni w czasopiśmie „Zgodnja danica” (N., 1869, s. 239), drugą jako legendę zapisaną przez Jana Plestenjaka i opublikowaną w piątym numerze czasopisma „Vrtec” (Plestenjak, 1940, ss. 169–172).

także własnymi słowami Maryja²⁴. I rzeczywiście, w tym miejscu budowa nie napotykała już przeszkód.

Wersja legendy zapisana przez Jana Plestenjaka również odnosi się do czasów najazdów tureckich i jest znacznie bardziej rozbudowana narracyjnie. Opowiada o Matce Boskiej chodzącej w tym okresie po ziemi. Umęczona pomaganiem ludziom miała prosić o schronienie mieszkańców Zapotoku, jednak ci odmówili jej głównie dlatego, że widzieli w niej kogoś z wyższej warstwy społecznej, kto mógłby później donieść na nich panom feudalnym (aspekt klasowy wydaje się na obszarze słoweńskim znamieny). Wieśniacy odesłali ją na Kurešček, gdzie zajął się nią miejscowy węglarz. Maryja nakazała mu zbudowanie kościoła i obiecała wsparcie w tym dziele. Praca szła doskonale, mimo że mężczyzna budował wszystko sam własnymi rękami. Gdy prace miały się ku końcowi, budowlę zobaczyli zapotoczanie i również postanowili zbudować kościół. Wszyscy – mężczyźni, kobiety i dzieci – wzięli się do pracy, ale co budowali w dzień, burzone było przez noc. Nigdy nie udało im się dokończyć dzieła i zostali bez kościoła. Pamiątką po tych czasach ma być również kamień, w którym odcisnięta jest dłoń Matki Boskiej. Znajduje się on na drodze do kościoła na Kureščku, zbudowanego dzięki współpracy żyjącego na marginesie społecznym węglarza i odrzuconej przez zapotoczan Matki Boskiej, co ma wyrazistą wymowę dydaktyczną.

Należy tu wspomnieć, że analogiczny motyw budowania i burzenia pojawia się w popularnych w słoweńskich tekstach kultury ludowej opowieściach o budowach mostów i kościołów (rzadziej innych typów budowli), w których diabeł ofiaruje swoją pomoc w budowie w zamian za duszę tego, kto jako pierwszy wejdzie do kościoła bądź stanie na moście. Diabeł po skończonej budowie zostaje oszukany i zwykle odchodzi z niczym. Szerzej o popularności tego typu tekstów na gruncie słoweńskim pisze Monika Kroepej (Kroepej, 2011).

Varia

W czasopiśmie „Soča” z 24 grudnia 1885 roku przywołana jest legenda z okolic Ajdovščiny, wedle której przy tak zwanej skale św. Pawła miała dać się zamurować wraz z rodziną i skarbami pogańska królowa (b.a., 1885). Zamurowanie było w tym wypadku środkiem ochronnym, gdyż królowa wysłała całe swoje wojsko przeciwko napastnikom, którzy najechali jej ziemię. Ale, jako że wszyscy zginęli, nikt nie mógł powrócić i jej odmurować, ma tam być do dziś i czekać ratunku. O żywotności tej legendy wedle autora artykułu świadczyć

²⁴ O wyborze miejsca budowy w tekstach narracyjnych kultury ludowej w kontekście motywu zamurowanej szerzej pisze Urška Jernejc (Jernejc, 2006, ss. 21–24).

mają głębokie wykopy w okolicy, wykonywane przez miejscowych poszukiwaczy skarbów. W tej historii z motywem zamurowanej niewiasty pozostaje zbieżny w zasadzie wyłącznie sam fakt zamurowania. Z częścią pozostałego materiału słoweńskiego łączy ją wątek separacji od świata zewnętrznego, w tym wypadku jest to jednak separacja na własne życzenie.

Element separacji pojawia się także w legendzie dotyczącej Gosposvetskiego polja²⁵, którą Josip Šašel przywołuje, korzystając z relacji informatora określanego jako „stari Rjavec”²⁶. Miało tam stać w przeszłości wielkie pogańskie miasto, którym rządził król. Gdy urodziła mu się córka, usłyszał wróżbę dotyczącą jej losów. Miała przynieść światu nieszczęście, rodzicom wstyd, a rodzinnemu miastu zagładę. Przestraszony ojciec, gdy córka trochę dorosła, rozkazał zamurować ją w samotnej wieży. Od tego czasu miała nie kontaktować się z nikim, a jedzenie podawali przez kraty służący, którym nie wolno było z nią rozmawiać. Czasem tylko ojciec odwiedzał córkę i próbował ją pocieszać. Księżniczka rosła smutna, widząc z okien swego więzienia, jak dorastają inne dzieci. Mimo wielu próśb nie dopuszczano do niej nikogo. Pewnego dnia zrozpaczona ubłagała ojca, by przynajmniej pozwolił jej trzymać w wieży jednego ze swoich psów. Na tę prośbę król przystał. Księżniczka była przeszczęśliwa i każdą chwilę poświęcała na zabawy z psem, co doprowadziło do wypełnienia się wróżby: dziewczyna zaszła w ciążę ze zwierzęciem, a następnie urodziła potwora – pół człowieka pół psa. Załamany król nie miał jednak odwagi podnieść ręki na wnuka. Księżniczka stała się obiektem ogólnej niechęci, już tylko z daleka rzucano jedzenie do jej wieży. Zajmowała się synem, który szybko rósł i wkrótce uciekł na południe do kraju, gdzie żyli jemu podobni. Został ich królem, najechał i zburzył rodzinne miasto, które nie chciało się mu poddać. Zdaniem niektórych postać pół-człowieka pół-psa, występująca w słoweńskich tekstach kultury tożsama jest z postacią Attyli (Rutar 1883, s. 252). Wskazywać na to może dodatkowo stosunkowo liczny słoweński materiał folklorystyczny dotyczący wodza Hunów. W zasadzie jedynym wątkiem zbieżnym z motywem zamurowanej niewiasty jest tu fakt zamurowania. Został on dokonany właściwie niejako w ofierze i dla dobra społecznego, gdyż izolacja miała uchronić od ziszczenia się przepowiedni, ale paradoksalnie do jej spełnienia doprowadziła, podobnie jak w przypadku Edypa.

²⁵ Inna forma Svetsko polje/ Zollfeld (obecnie Austria). Znajdują się tam pozostałości rzymskiego miasta Virunum.

²⁶ Pracując nad tym materiałem korzystałem z maszynopisu Josipa Šašela zatytułowanego *Spomin na Virunum* [Wspomnienie Virunum] (Šašel, 1920/1921) znajdującego się w archiwum Instytutu Folklorystyki Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki. Zgodnie z adnotacją na maszynopisie był on publikowany w roku 1920/21, ale do tej publikacji nie udało mi się dotrzeć. Podobna historia opublikowana została przez Simona Rutara w piśmie „Ljubljanski zvon III” (Rutar 1883, ss. 252–253), z tą różnicą, że w wersji Rutara króla sam zakochał się w swojej pięknej córce i ukrywał ją przed otoczeniem.

Weronika z Desenic

W słoweńskim materiale folklorystycznym na próżno szukać motywu Weroniki z Desenic. Uprawniona wydaje się tu hipoteza, że opowieść ta na tyle szybko weszła do kanonu literatury, że nie zadomowiła się ani nie przetrwała w folklorze. Jedynym miejscem, gdzie odnaleźć można historię Weroniki w formie „nieliterackiej” jest strona internetowa muzeum w Velikim Taborze (b.a., 2025), wedle której Weronika, mimo że uniewinniona przez sędziów z zarzutów o czary, miała na rozkaz swojego teścia Hermana II zostać zamurowana martwa. Wcześniej utopiona została *de facto* pochowana w murze spajającym wieżę z wejściem do zamku Veliki Tabor. Do dziś ma być na nim słyszalny jej płacz. Czaszkę Weroniki jakoby odnaleziono podczas prac remontowych na zamku, jednak nie wydaje się to zgodne z aktualnym stanem badań nad losami drugiej żony Fryderyka Cylejskiego. Odwołania do tekstów ludowych dotyczących Weroniki odnaleźć można również w omawianym szerzej w rozdziale *Topos wmurowanej kobiety w tekstach literackich doby nowoczesności* reportażu Januša Golca *Veronika Deseniška* (Golec, 1927).

Urban legends – wypadków na budowie ciąg dalszy

W książce *Pa se je to res zgodilo? Sodobne povedke v Sloveniji* [Czy to naprawdę się wydarzyło? Współczesne legendy w Słowenii] (Kvartič, 2017) Ambrož Kvartič przytacza dwie²⁷ zebrane przez siebie relacje nawiązujące do motywu ofiary zakładzinowej i zamurowanej niewiasty. Pierwsza dotyczy budowy wiaduktu drogowego Peračica wzniesionego w latach 1963–1966 i została zarejestrowana w miejscowości Kranj w roku 2011 w środowisku studentów (oś historii przedstawiła studentka budownictwa urodzona w 1989 roku). Podczas betonowania filarów miało do nich wpaść kilka osób, których „nie opłacało się ratować” – beton był zbyt gorący i zbyt szybko tonęli, by móc przeżyć, więc pozostawiono ich w filarach. W relacji pada też sformułowanie, że na każdej większej budowie dzieje się coś podobnego, a także, że dzięki temu filary są mocniejsze (co wprawdzie nie jest zgodne z wiedzą techniczną, ale wpisuje się w ideę ofiary zakładzinowej) (Kvartič, 2017, s. 45)²⁸. Druga opowieść, zarejestrowana w Žalcu w 2012, została przedstawiona przez mężczyznę z rocznika

²⁷ Jak zaznacza autor, są to jedyne relacje dotyczące względnie współczesnych placów budowy, jakie udało mu się zebrać. Zakłada jednocześnie, że ożywiony rynek budowlany – na przykład budowy nowych odcinków autostrad – może zaowocować kolejnymi tego typu relacjami.

²⁸ Autor wspomina, że jedna z nagrywanych przez niego osób mówiła, jakoby podobna historia miała dotyczyć budowy wiaduktu Črni Kal (Kvartič, 2017, s. 53, przypis 52).

1985, który miał ją usłyszeć od ojca. Dotyczy budowy zapory gdzieś na terenie Jugosławii. W wyniku wypadku jeden z robotników miał utonąć w betonie podczas prac konstrukcyjnych. Prace zostały wstrzymane, ale – jako że nie można było go już uratować i by wykonane dotąd roboty nie poszły na marne – kontynuowano je, nie wydobywając ciała. Opowiadający nie mówi nic o tym, jaki ofiara miała wpływ na trwałość zapory, mówi jedynie, że jest ona wielkim pomnikiem zmarłego nieszczęśliwie robotnika (Kvartič, 2017, s. 52). W obu opowieściach dotyczących wypadków na budowach niejako podtekstowo domyślać się można kwestii niesłoweńskiego pochodzenia etnicznych ofiar, co stawiałoby je w pozycji figury Obcego, którego przypadkowe poświęcenie nie stanowiło straty dla lokalnej społeczności. U Kvartiča pojawia się również informacja o spekulacjach dotyczących losów zaginionego człowieka z okolic Mariboru (Kvartič, 2017, s. 53). Miałby on – na skutek intrygi sąsiadów – zostać zabetonowany w wiadukcie autostrady. Jako źródło tych informacji autor wskazuje tu przede wszystkim publikacje internetowe (Habjanič, 2013).

Jak widać, motywy wywołujące odległe asocjacje z toposem ofiary zakładzinowej czy wmurowanej niewiasty pojawiają się w słoweńskich tekstach kultury ludowej rzadko. Ofiarami w tych opowieściach – jak w narracji o zamurowanej – najczęściej są młode kobiety uzależnione od mężczyzn (córkę, żony, poddane), względnie postacie z obrzeży społeczeństwa (zakonnica, zakonnik, turecki najeźdźca czy – współcześnie – emigrant, robotnik budowlany), a więc postacie w pewnym sensie zastępowalne. Ofiara dla dobra wspólnoty pojawia się rzadko (przypadek Števkę z Melinci to raczej wyjątek), podobnie jest z ofiarą dobrowolną (zakonnik w tekście Winklera czy uskocka dziewczyna). Charakterystyczny wydaje się motyw separacji przez zamurowanie, które przywracać ma porządek rzeczy naruszony poprzez zachowanie się wbrew obowiązującym regułom (jak na przykład w pieśniach o św. Barbarze, legendzie o joannie Waltherze czy opowieści o córce hrabiego, która zaszła w ciążę ze służącym). Niejako na marginesie omawianych zjawisk pojawia się też wątek klasowy (choćby w przypadku opowieści o budowie kościoła na Kureščku, przywołuję go także poniżej w kontekście obrzędowych tańców ludowych), który wydaje się podkreślać chłopski charakter słoweńskiej kultury. Trudno rozstrzygnąć, czy szczątkowość występowania motywu zamurowanej wynika z faktu, że nie istniał on w słoweńskiej kulturze i docierał do niej jedynie za pośrednictwem kultur ościennych czy też istniał i z biegiem czasu uległ zatarciu. Pewne zjawiska, która opisuję poniżej, wskazują, że bardziej uzasadniona wydaje się ta druga hipoteza.

Gry dziecięce, obrzędowe tańce i zabawy ludowe

Część słoweńskich badaczy – tematem tym najszerzej zajmowali się France Marolt (Marolt, 1936), Boris Orel (Orel, 1943 i Orel, 1936), Zmaga Kumer (np. Kumer 1963), Marija Šuštar i Valens Vodusek (Šuštar & Vodusek, 1963), Mirko Ramovš (Ramovš, 1991) – dostrzega pozostałości motywu ofiary zakładzinowej w popularnych grach dziecięcych związanych z mostem oraz w zabawach, czy też – dokładniej ujmując – w tańcach ludowych zawierających odwołania do mostu²⁹. Mirko Ramovš odwołuje się do trzydziestu sześciu wariantów gry dziecięcej typu „mocny most” (*trden most*) z całego słoweńskiego terytorium językowego, zarchiwizowanych w Instytucie Etnologii Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki. W większości zasady są podobne. Jako że jest to częściowo gra słowna, różnice wynikają przede wszystkim z odmienności w dialektach i narzeczach; dotyczą również obszerności używanego w grze tekstu. Grupa dzieci pyta, czy most jest mocny. Druga grupa (dzieci tworzące „most”) odpowiada, że jest twardy jak kość. Pierwsza grupa pyta wtedy, czy może przejść przez most, na co druga grupa zezwala pod warunkiem, że zostanie jej oddana jedna osoba z grupy pierwszej (ostatnia w kolumnie, na przykład nazywana „ostatnią kaczuszką”). W niektórych wersjach jest jeszcze mowa o tym, z czego zbudowany jest most.

Dla przykładu wersja z Lublany:

Grupa pierwsza: Al je kaj trden ta vaš most? [Czy jest dość mocny ten wasz most?]

Grupa druga: Kakor skala kost. [Jak kamienna kość]

Grupa pierwsza: Al gre lahko naša vojska skož? [A czy nasze wojsko może przez niego przejść?]

Grupa druga: Samo če nam zadnjega pustite [Tylko jeśli zostawicie nam ostatniego (żołnierza)] (za Orel, 1943, s. 41)

Układ choreograficzny gry jest jednakowy we wszystkich wariantach. Dwoje z reguły największych dzieci trzyma się za obie ręce, podnosi je do góry tworząc w ten sposób łuk „mostu”.

Tych dwoje porozumiewa się, kto reprezentuje (tu wchodzi w grę różne warianty przeciwnych grup) jabłka lub gruszki, niebo i piekło itp. Pozostałe dzieci ustawiają się w kolumnie naprzeciwko tej dwójki, łapiąc się za ramiona lub w pasie. Dzieci stojące w kolumnie

²⁹ Dostrzeganie tego typu powiązań nie jest wyłącznie słoweńską specyfiką. W roku 1905 Henning Frederik Feilberg opublikował studium *Bro-brille-legen, en sammenlignende studie* [Bro-brille-legen, studium porównawcze], w której zebrał, opisał i wyjaśniał około 150 europejskich wariantów dziecięcej gry most. Feilberg jako pierwszy zwrócił uwagę na echa ofiary zakładzinowej w tej grze. W Polsce tą tematyką zajmował się m.in. Eugeniusz Piasecki w książce „Jaworowi ludzie” *Studjum z pogranicza folkloru i pedagogiki* z 1935 roku.

zadają pytania, dzieci będące mostem odpowiadają na nie. Po skończonym dwugłosie kolumna (zwana też „wojskiem”) przebiega pod mostem. Przed ostatnim dzieckiem w kolumnie dzieci w moście opuszczają ręce, by je złapać i pytają co wybiera – na przykład jabłka czy gruszki. W zależności od odpowiedzi zatrzymane dziecko ustawia się za jednym z dwojga dzieci tworzących „most”. W tym czasie kolumna powraca przed most i gra zaczyna się od nowa i powtarza tylekroć, ile dzieci jest w kolumnie.



Il. 1. Dzieci grające w grę „Czy jest dość mocny ten wasz most?”. Autorka Helena Miklavčič, 1943.
Źródło: <https://www.kamra.si/mm-elementi/gradiski-otroci-se-igrajo-ali-je-kaj-trden-most/>, CC-BY-NC.

Z czasem tworzą się dwie kolumny. Na końcu para będąca „mostem” rysuje pomiędzy sobą linię, przez którą przeciągają się dwie nowopowstałe grupy. Przegrywa ta, która ją przekroczy. W niektórych wariantach ostatnie dziecko z pierwotnej kolumny przebiega pod mostem trzykrotnie lub tyle razy, ile jest dni w tygodniu i dopiero wtedy jest zatrzymywane. Różnice dotyczą też ostatecznej rozgrywki – przeciągania.

Obrzędowe tańce ludowe z motywem mostu obecne są w Słowenii przede wszystkim w regionie Bela Krajina, gdzie zachowały się – do dziś odgrywane przez grupy folklorystyczne – trzy warianty: w Metlice (gdzie tańczą kolumny par), w Črnomlju (gdzie tańczy się w półokręgach) oraz w Predgradzie (gdzie tańczy się w dwóch rzędach). Pozostałości tej zabawy znaleźć można również w miejscowościach Kropa i Železniki w regionie Gorenjska. W

odróżnieniu od gry dziecięcej, w którą grano cały rok, dorośli odgrywali ją w okresie Wielkanocnym (w niektórych wariantach do Zielonych Świątek). W części wariantów warstwa słowna jest rozwinięta w stosunku do wersji dziecięcej o dialog dotyczący tego, skąd wzięto materiały na budowę mostu, co – zdaniem badaczy – oddaje spór pomiędzy poddanymi i rządzącymi i uznawane jest za późniejszy dodatek do gry. Mostowi w wersjach obrzędowych oddać należy „czarnookie dziewczę”, by móc go przekroczyć. I tak na przykład w wersji z Metliki zanim wszystkie pary mogą przejść trzykrotnie pod mostem z rąk, co kończy taniec, przejść pod nim musi wybrana dziewczyna.

Gra ta nie jest czymś unikatowym dla Słowenii, podobne – zarówno jeśli chodzi o część słowną, jak i choreograficzną – są znane w większości krajów europejskich, co według badaczy jest dowodem jej indoeuropejskich korzeni (Ramovš, 1991, s. 140). Według jednych zabawa symbolizuje cykl odnawiania się życia, a także nawiązuje do mitologicznego mostu w zaświaty, zdaniem innych jest pozostałością dawnych obrzędów i ofiar związanych z budową mostów. I tak na przykład Ramovš wskazuje, że warstwa tekstowa najprawdopodobniej jest wspomnieniem obrzędów związanych z budową mostów, za prostymi słowami gry ukrywa się następująca wiadomość: ofiara opuszcza wspólnotę żywych i przyłącza się do świata umarłych (Ramovš, 1991, s. 141). Boris Orel przychyła się raczej do tezy, że gra i obrzęd symbolizują ponowne narodziny, przechodzenie pod podniesionymi rękami jest dla niego alegorią porodu i rytuałem przejścia. Orel opisuje to, posługując się materiałem słoweńskim i europejskim, bazując tak na choreografii jak warstwie słownej i używanym w niej języku w dwóch wymienianych tu już pracach – *Mitos o mostu* [Mit o moście] (Orel, 1936) i *Al pejte, pejte trikrat skuz, zdignite gor visok roke* [Biegnijcie, biegnijcie trzy razy, wznieście ręce wysoko w górę] (Orel, 1943)³⁰. Zmaga Kumer łączy niejako oba te stanowiska, widząc w dziecięcej grze w most i pokrewnych jej obrzędach jednocześnie echo rytualnej ofiary przy budowie mostów i wspomnienie obyczajów ofiarnych związanych z bóstwami wodnymi i płodnością okolic mostów, ale i ideę odradzania, która realizuje się w warstwie choreograficznej. Zwraca też uwagę, że woda, płodność i odrodzenie pozostają ze sobą w ścisłym związku znaczeniowo-symbolicznym. Z tym też wiązać by można wiosenny czas odgrywania gry obrzędowej i jej podobieństwo do innych związanych z tą porą roku rytuałów. Autorka zwraca też uwagę, że

³⁰ Szczególną uwagę zwraca Orel na fakt, że w wielu kulturach gra i obrzęd związany jest z wrotami nie z mostem. Na ten związek wskazuje też zdaniem Orla warstwa choreograficzna – grające dzieci i tańczący w obrzędzie przechodzą pod podniesionymi rękami, a więc niejako przez wrota czy też bramę. Co ciekawe podejście tego autora ewoluowało. W dziele z roku 1936 stawał on na stanowisku, że gry te symbolizują ofiary zakładzinowe lub motyw tranzyjacji pomiędzy życiem a śmiercią. W roku 1943 uważał natomiast, że należy je interpretować jako alegorie ponownych narodzin.

gra dziecięca w szczególnie rozbudowanej formie zachowała się w dwóch miejscach związanych z kultem wody – w okolicach Kobaridu, gdzie znajduje się uznawane za święte źródło i na Prekmurju, gdzie w okresie suszy chodzono na mosty, by prosić o deszcz, wznosząc odpowiednie pieśni. Kumer domniemywa zaś, że gry obrzędowe związane z mostami istniały na terenie całej Słowenii, a nie tylko w regionach, gdzie ich pozostałości występują do dziś (Kumer, 1963, ss. 477–478).

Obrzędy związane z budową domu

Z zapisków własnych Vinko Möderndorfera pochodzących z lat 1920–1946 oraz z relacji zebranych przez innych badaczy³¹ w podobnych latach w różnych regionach Słowenii i cytowanych przez tego autora (Möderndorfer, 1946, ss. 9–15 i 79–81) wynika, że w tym okresie murarze mieli czasem w zwyczaju dla żartu wiązać osobę przechodzącą w pobliżu budowy i ciągnąć w jej kierunku tak, jakby mieli zamiar wmurować tę osobę w stawiany budynek. Möderndorfer przytacza następującą relację robotnika i murarza Franca Erjavca z miejscowości Grosuplje: przy stawianiu fundamentów murarze znajdują osobę niezwiązaną z budową, otaczają ją i dokonują jej pomiarów, obyczaj nazywa się *zažnurat* [zasznurować], ofiara musi się wykupić alkoholem. Przy budowie każdego budynku przynajmniej jedna osoba miała być poddawana temu rytuałowi.

W niektórych regionach do zaprawy murarskiej dodawano mleko i sól, by wzmocnić mur. W części regionów w ściany wmurowywano kawałki palm wielkanocnych (często formując z nich wcześniej krzyże), w innych butelki z wodą święconą, męskie koszule (w budynkach przeznaczonych na karczmy, bo koszule miały przyciągać tam młodych mężczyzn), pieniądze (w jeden z rogów domu lub we wszystkie, w zależności od regionu), na Prekmurju w fundament chlewu wmurowywano mrowisko (by w chlewie wyhodowano tyle świń, ile mrówek w mrowisku). Wmurowywanie krzyżyków z palm mogło być w niektórych okolicach zastępowane pokropieniem fundamentów alkoholem. Ambrož Kvartič pokazuje w wzmiankowanym już artykule *Dajte stavbi, kar ji pripada* [Oddajcie budynkowi, co mu się należy] (Kvartič, 2019), że praktyka wmurowywania przedmiotów żywa była co najmniej do

³¹ I Möderndorfer, i Kvartič korzystają m.in. z powstających od lat dwudziestych XX wieku zbiorów Frana Mlinška (*nota bene* Mlinšek i Möderndorfer byli szkolnymi kolegami). Zostały one opracowane i osobno wydane przez Jože Hudalesa i Ivo Stropnika w roku 1991 (Mlinšek, 1991). Ciekawostką z tego materiału jest na przykład przekaz o cieślach budujący drewniany dom, którzy odmówili zlecniodawcy wmurowania w ścianę siekiery, motywując to tym, że po śmierci musieliby jej pilnować.

połowy XX wieku³². Wymienia między innymi przykłady wmurowywania pieniędzy, butelek, informacji o murarzu (swoisty podpis murarza zawierający informację o nim samym³³, budowie, czasem również – niekoniecznie pochlebną – informację o zleceniodawcy budowy). Przytacza również relacje dotyczące *zažnuranja* z Doliny Šalek³⁴. Jako echo tych praktyk widzi także zwyczaj wmurowywania wraz z kamieniem węgielnym informacji dotyczących powstania budynków – zwykle budynków użyteczności publicznej – przytaczając historię budowy remizy strażackiej w Velenju, domu kultury w Šmartnie nad Paką i fabryk w tym regionie (Kvartič, 2019, ss. 239–248). We wcześniejszym okresie dochodziło do wmurowywania zwierząt, o czym świadczą zasuszone zwłoki kota, odnalezione w roku 1884 w Mariborze podczas rozbiórki budynku. Zwłoki te, ukryte w specjalnym zagłębieniu, wedle kartki przywiązanej do szyi zwierzęcia zamurowane zostały w roku 1667. Pozostawiono przy nich również miedziane monety bez większej wartości. Nieznany autor wzmianki prasowej na ten temat napisał „Zamurowali go najprawdopodobniej żywego zabobonni ludzie ze względu na swoje przesady”. (b.a, 1884, s. 4).

Ostatnie informacje odnośnie domniemanych ludzkich ofiar zakładzinowych na Bałkanach, opisywane przez słoweńskich autorów, dotyczą wydarzeń z końca XIX wieku³⁵. Badania archeologiczne także potwierdzają istnienie darów zakładzinowych, ale w tym czasie są to już tylko przedmioty, np. podkowa zostawiona na szczęście (Kvartič, 2019, s. 237).

Topos wmurowanej kobiety w tekstach literackich doby nowoczesności

Motyw wmurowanej niewiasty – czy też szerzej – ofiary zakładzinowej w słoweńskich tekstach literackich również jest obecny jedynie szczątkowo. Śledzenie go nosi znamiona pracy detektywistycznej pełnej (niestety) ślepych tropów i zawiedzionych nadziei. Wyłuskany

³² Kvartič bazuje częściowo na tych samych źródłach, co Möderndorfer, ale i na późniejszych badaniach, w tym na własnych eksploracjach w Dolinie Šalek (Šaleška dolina).

³³ Autor uważa, że murarz zamurując informację o sobie we wznoszonym przez siebie budynku, staje się dobrowolnym jego więźniem, czym daje zadość rytuałowi złożenia ofiary.

³⁴ Ten sam temat opisuje też Ivan Grafenauer (Grafenauer, 1957 s. 44), przytaczając za Janezem Navratilem (*Slovenske narodne vraže in prazne vere, primerjane drugim slovanskim in neslovanskim*, 1896) relację Gašparja Križnika z Motnika. „W Motniku mają miejscowi (słoweńscy) murarze taki zwyczaj: Kiedy budują nowy mur i ktoś przyjdzie oglądać *zasznurowują go*, czyli oplatają sznurem i by się uratować, musi kupić im alkohol”. Navratil widzi w tym echo dawnej przymusowej ofiary z człowieka, który pierwszy pojawił się w okolicy budowy i nie mógł się wykupić ani uratować w inny sposób. Grafenauer widzi w osznurowywaniu echo zwyczaju brania „miary z człowieka” w postaci sznurka jego długości, ta miara miała być następnie wmurowywana w budowany obiekt, a człowiek, z którego ją zdjęto wkrótce umierał.

³⁵ Božidar Jezernik wspomina o wmurowaniu ukradzionych zwłok dziecka w most nad Trebnjačici w latach siedemdziesiątych XIX wieku i historii z Zakynthos, zgodnie z którą przy budowie mostów na tej wyspie miano ofiarowywać muzułmanów bądź Żydów (Jezernik, 1998, s. 233).

skromny materiał podzieliłem na trzy części: (1) na związany tematycznie z losami Weroniki z Desenic, (2) na utwory stworzone na potrzeby branży turystycznej, (3) wreszcie do osobnej kategorii – literackie *varia* – zaliczyłem trzy utwory prozatorskie zawierające odniesienia do wmurowania oraz jedyny odnaleziony tekst poetycki.

Weronika z Desenic

Za umowny początek nowoczesnej kultury słoweńskiej za Janko Kosem (*Sociologija slovenske literature* [Sociologia literatury słoweńskiej] (Kos, 2016) przyjmuję rok przełomu politycznego 1848³⁶, niemniej dla porządku chronologicznego przywołuję także wcześniejszy utwór, nawiązujący do historii Weroniki z Desenic. Chciałbym jednak zaznaczyć już na tym etapie, że tylko dwa z interesujących mnie tekstów zawierają motyw zamurowania. Przybliżam także powieść historyczną *Črni križ pri Hrastovcu* [Czarny krzyż przy Hrastovcu], która z jednej strony nawiązuje w pewnym stopniu do motywu Weroniki, z drugiej zaś zawiera opowieść o zakopaniu żywcem.

Weronika z Desenic (Veronika Deseniška)³⁷ była drugą żoną hrabiego Fryderyka II Cylejskiego. Wedle najnowszych badań pochodziła z miejscowości Desniche (dziś Dišnik) koło Bjelovaru, położonej około 100 kilometrów na wschód od Zagrzebia. Wcześniejsza tradycja historiograficzna i literacka wiązała ją jednak raczej z miejscowością Desinič położoną w pobliżu chorwackiego Velikega Tabora. Dokładna data jej urodzin nie jest znana; zapewne przyszła na świat pomiędzy rokiem 1380 a 1400. Zgodnie z napisaną w XV wieku, a po słoweńsku wydaną w 1972 roku *Kroniką Cylejską* (zob. Grdina, 1990, ss. 4–49) pochodzić miała z rodziny rycerskiej, a więc z niższej od męża klasy społecznej, co rzekomo było przyczyną jego konfliktu z ojcem Hermanem II, jako że zaburzało politykę dynastyczną rodu. Fryderyk w piśmie do Republiki Weneckiej przedstawiał ją natomiast jako „dworzanekę króla węgierskiego” i „córkę jednego z wielkich baronów węgierskich”³⁸.

³⁶ Kos przyjmuje tę datę jako (umowny) moment wyodrębnienia się ze społeczeństwa stanowego mieszczańskiej słoweńskiej społeczności, w ramach której rozpoczęło się formowanie nowoczesnej kultury słoweńskiej (Kos, 2016, s. 15).

³⁷ Zarówno historia Weroniki z Desenic, jak i związane z nią teksty kultury są w Słowenii przedmiotem bardzo licznych opracowań naukowych, publicystycznych i krytyczno-literackich. Na potrzeby niniejszej pracy historię Weroniki z Desenic przybliżam na podstawie następujących źródeł: hasło ze publikacji *Slovenska biografija* [Słoweński słownik biograficzny] napisane przez Bogo Grafenauera (B. Grafenauer, 2013); a także (Kovačič, 2008), (Oter Gorenčič, 2020; 2021) oraz film dokumentalny zrealizowany przez słoweńską telewizję państwową RTV SLO *Veronika in Friderik* z 2021 roku.

³⁸ Oba cytaty za (Grafenauer, 2013).

Urodzony około 1365 roku (część źródeł podaje również rok 1379) Fryderyk od mniej więcej 1405 roku był żonaty z Elżbietą, córką Stefana Frankopana, z którą miał jedynego syna Ulryka II. Pierwsza żona Fryderyka zmarła w roku 1422 lub 1423, a – wedle pogłosek – do jej odejścia miał się przyczynić on sam, zakochany już wtedy w Weronice. Śmierć Elżbiety wywołała konflikt pomiędzy rodami Cylejskich i Frankopanów, którzy oskarżyli Fryderyka przed cesarzem (wówczas jeszcze królem) Zygmuntem Luksemburskim, zresztą szwagrem Fryderyka, o jej zamordowanie i domagali się zwrotu wniesionych w wianie dóbr. Zygmunt poprosił o rozsądzenie sprawy króla Danii, Szwecji i Norwegii Eryka VII, który przebywał w tym czasie na węgierskim dworze. Do skazania Fryderyka nie doszło, co tylko przyczyniło się do dalszego rozprzestrzeniania się pogłosek. Wzmocniły je wieści o jego ślubie z Weroniką, który miał mieć miejsce w roku 1425. Doprowadziło to w konsekwencji do zaognienia już wcześniej napiętych stosunków Fryderyka i Hermana II. W związku z konfliktem z ojcem Fryderyk poprosił o azyl Wenecję, którego senat wenecki odmówił. Na rozkaz Zygmunta Luksemburskiego kochanek został uwięziony i wydany ojcu, który kazał zamknąć go w wieży w Celju, do dziś noszącej nazwę Friderikov stolp [Wieża Fryderyka]. Herman doprowadził także do zburzenia zamku syna Fridrihštajn. Weronikę zaś, która początkowo ukrywała się w dobrach Fryderyka IX Ptujskiego, uwięził na zamku w Ojstrici, zabraniając podawać jej pokarm i wodę. Następnie doprowadził do procesu, oskarżając ją o czary, którymi wedle zarzutów miała omamić Fryderyka. Możliwe, że był to pierwszy proces o czary na terenach dzisiejszej Słowenii. Ku niezadowoleniu Hermana sąd w Celje – dzięki umiejętnej obronie przedstawiciela Weroniki (według części badaczy miał nim być ówczesny przełożony klasztoru kartuzów w Jurklošter) – uniewinnił ją ze stawianych zarzutów. Mimo to Herman ponownie uwięził synową na zamku w Ojstrici, zachowując poprzednie restrykcje dotyczące jedzenia i picia, a następnie kazał utopić ją w kadzi i pochować w miejscowości Brašlovce. Fryderyk – wypuszczony przez ojca z niewoli w 1426 roku – po kilku latach przeniósł zwłoki żony do klasztoru kartuskiego w Jurklošter, gdzie została ponownie pochowana.

Wedle źródeł za dzień śmierci Weroniki uznaje się 17 października 1425 roku. Fryderyk planował swój pochówek przy drugiej żonie, jednak ostatecznie został pogrzebany w rodowej kaplicy Cylejskich w Celju (1454). Mimo licznych badań prowadzonych już od połowy XIX wieku dokładne miejsce pochówku Weroniki nie jest znane. Ostatnie prace dr Miji Oter Gorenčič z dużym prawdopodobieństwem wskazują jednak jego lokalizację. Historiografia wskazuje różne tropy dotyczące podłoża związanego z Weroniką konfliktu w rodzinie Cylejskich. Są to m.in. narażenie na szwank układów z rodziną Frankopanów spowodowane śmiercią Elżbiety (zawinioną bądź nie przez Fryderyka), zniszczenie planów dynastycznych

Hermana związanych z ponownym ślubem syna, naruszenie hierarchii społeczno-klasowej przez Fryderyka poprzez ślub z Weroniką, złamanie zasad posłuszeństwa przez pierworodnego syna-dziedzica wobec ojca. Część badaczy upatruje też w całej sprawie elementu intrygi politycznej Zygmunta Luksemburskiego i Hermana II; wedle tej teorii mieli oni obaj zaaranżować całą sprawę w celu rozszerzenia kontaktów politycznych z Republiką Wenecką. Wszystkie te wątki – acz w różnym stopniu i różnych wariantach – znajdują odzwierciedlenie w tekstach kultury³⁹ słoweńskiej, chorwackiej, niemieckiej czy czeskiej. Niektóre z nich dodają jeszcze jeden wątek – najistotniejszy z punktu widzenia tej rozprawy – zamurowania Weroniki bądź to żywcem w więzieniu (co może być nawiązaniem do źródłowych informacji o tym, że była więziona bez podawania jedzenia i picia), bądź pośmiertnie w murach zamkowych. Należy dodać w tym miejscu, że historia Weroniki nie jest jedynym motywem związanym z rodem Cylejskich, który zawędrował do tekstów kultury, jest jednak z pewnością najpopularniejszym z nich.

Słoweńskie teksty kultury związane z motywem Weroniki z Desenic⁴⁰ są dosyć liczne: dramat z 1817 *Ulrich Graf Zellsky* [Ulryk hrabia Cylejski] Matija Schneider; opowiadanie *Nedolžnost in sila* [Niewinność i siła] (1851) Jospina Toman-Turnograjska; pieśń epicka *Veronika Deseniška* (1863) Jožef Iskrač-Frankolski; dramaty: *Veronika Deseniška* (1867) Anton. Turkuš; *Veronika Deseniška* (1880) Josip Jurčič; opera *Urh, grof Celjski* [Ulryk, hrabia Cylejski] , (libretto Anton Funtek) Viktor Parma (1893); Marica Gregorič-Stepančič dramaturg *Veronika Deseniška* (1909–1910); dramaty *Grofov Celjskih pentalogija* [Pentalogia hrabiów Cylejskich] (1922–33) Dragan Šanda; Oton Župančič (1924), dramat *Veronika Deseniška*; Anton Novačan (1925–1928), dramaty *Herman Celjski* i *Celjska Kronika* [Kronika Cylejska]; Januš Golec (1927), reportaż *Veronika Deseniška*; Rajko Vrečer (ok. 1930), dramat *Ulrik grof celjski in Teharjani* [Ulryk hrabia Cylejski i Teharjanie]; Bratko Kreft (1932), dramat *Celjski grofje*; Ana Wambrechtsamer (1940), powieść *Danes grofje celjski in nikdar več* [Dziś hrabiowie Celje i nigdy więcej], przetłumaczona na słoweński przez Niko Kureta⁴¹; Danilo Švara (1943), opera *Veronika Deseniška* (libretto oparte na dramacie Otona Župančiča i chorwackim dramacie Josipa Eugena Tomicia *Veronika Desinička* (1909/10)); Franček Rudolf

³⁹ Warto tu nadmienić, że historia i teksty kultury znają zbliżone historie by wymienić choćby dwie z nich – Albrechta III Bawarskiego (zresztą spokrewnionego z Cylejskimi) i córki felczera Agnes Bernauer, dziejącą się zresztą w podobnych latach co historia Weroniki i Fryderyka oraz, o mniej więcej sto lat wcześniejszą, Inês de Castro i króla Portugalii Piotra I Sprawiedliwego. (Kovačič, 2008) i (Hartman, 1977).

⁴⁰ Pozycje pogrubione zawierają bezpośrednie odwołania do motywu zamurowania.

⁴¹ Utwór niemieckojęzycznej autorki dołączam do tego spisu z uwagi na jego szeroki oddźwięk w kulturze słoweńskiej. Ana Wambrechtsamer jest również autorką przekładów na niemiecki dramatów *Veronika Deseniška* Župančiča i *Herman Celjski* Novačana.

(1968 i 1974), dramat *Celjski grof na žrebcu* [Hrabia Cylejski na ogierze] i komedia *Veronika*; Sandi Sitar (1974), powieść *Z Desenic Veronika z Desenic* [Z Desenic Weronika z Desenic]; Matjaž Kmecl (1980), dramat *Friderik in Veronika*; Jana Kvas (1987), wiersz *Težko spanje Veronike Deseniške in vsake deklice, ki se po njej zgleduje* [Ciężki sen Weroniki Deseniški i każdej dziewczyny, która bierze z niej przykład] w tomie *Pripotovanje* [Przybycie]; Bina Štampe Žmavc (1993), ballada *Veronika*; Dušan Čater (1996), opowiadania obrazkowe dla dzieci *Veronika Deseniška*; Miha Alujevič (1998), dramat *Angeli za Veroniko* [Anioły dla Weroniki]; Helena Štefanič (2006), bajki dla dzieci *Grad nesrečne ljubezni: Friderik in Veronika na Fridrihštajnu* [Zamek nieszczęśliwej miłości: Frederyk i Weronika na zamku Fridrihštajn]; Karel Gržan (2006), powieść *Friderik in Veronika*; Lev Detela (2008), powieść *Tri zvezde* [Trzy gwiazdy]; Ivan Sivec (2016 i 2021), powieść *Samotna divja roža* [Samotny dziki kwiat] i zbiór krótkiej prozy *Zgodbe o celjskih grofih in knezih* [Opowieści o hrabiach i książętach Celje]; Leon Firšt i Janez Usenik (2016), musical *Veronika Deseniška* (reżyseria Marko Plantan); Matej Krajnc (2018), opowiadanie *Enajsti otrok Veronike Deseniške* [Jedenaste dziecko Werniki z Desenic]; Juan Juvančič (2019), komiks *Friderik in Veronika*; czytanka połączona z materiałami dydaktycznymi stworzona do nauki słoweńskiego dla obcokrajowców na potrzeby Centrum języka słoweńskiego jako drugiego i obcego (Center za slovenščino kot drugi in tuji jezik) – *Veronika Deseniška*, Polona Liberšar, Karin Marc Bratina, Sanja Pirc, Eva Šprager i Saša Poklač Vojtech (2023); piosenka *Veronika* wykonywana przez Sarę Briški Cirman występującą pod pseudonimem Raiven, która reprezentowała Słowenię na Konkursie Piosenki Eurowizji w roku 2024.

Z uwagi na przedmiot zainteresowania w niniejszej pracy skupię się przede wszystkim na dwóch z wymienionych tekstów, odsyłających do motywu zamurowania. Są one o tyle ciekawe, że pierwszy z nich reprezentuje jeden z modeli budowania mitu – nazwijmy go mitem (jugo)słowiańskim – wokół motywu Weroniki, drugi zaś pokazuje zderzenie tegoż mitu z rzeczywistością historyczno-społeczną. Przedstawiam je także, by pokazać wariant transpozycji historycznych losów Deseničanki w literaturze.

Veronika Deseniška. Epična pesem v XV spevih [Weronika z Desenic. Pieśń epicka w XV częściach] wydana przez Iskrača pod pseudonimem J. Frankolski⁴² w roku 1863 (Iskrač-Frankolski, 1863) to jeden z pierwszych nowoczesnych utworów opowiadających o losach Weroniki. Pierwsze części przedstawiają idylliczną wizję chorwackich Desenic, w których żyje szlachetny i sławny rycerz – wdowiec z szesnastoletnią córką Weroniką. Weronika jest wzorem

⁴² Pseudonim stworzony od nazwy miejscowości Frankolovo, w której urodził się autor. Iskrač lokuje w niej zresztą częściowo akcję swojego utworu.

urody, dobroci, pobożności i niewinności, słowem wszelkich „słowiańskich” i „kobiecych” cnót. Desenice obserwujemy pośród zmieniających się pór roku i właśnie cykl natury prowadzi Weronikę do rozważań o życiu i przemijaniu. Zostają one przerwane przez *rodzenicę*⁴³, która odwiedza Weronikę i zapowiada jej zamążpójście następnej wiosny, ale wieszczy też, że małżeństwo nie przyniesie dziewczynie szczęścia tylko troski i smutki. W magicznym lustrze pokazuje bohaterce przyszłego męża, którym jest piękny i sławny rycerz. Będąca dotąd uosobieniem wesołości Weronika popada w melancholię. Gdy powraca wiosna, w Desenicach pojawia się niespodziewany gość – zagubiony myśliwy proszący o nocleg. Zgodnie z prastarymi chorwackimi zasadami – chorwackość i przywiązanie do tradycji Desenic podkreślane są w tekście kilkakrotnie – zostaje przyjęty w gościnę, a Weronika rozpoznaje w nim młodzieńca widzianego w zaczarowanym lustrze. Jest to syn hrabiego Hermana Cylejskiego, Mirosław. Młodzi zakochują się w sobie, Mirosław prosi Weronikę o rękę, ona jednak zdaje się na decyzję swego ojca. Ten udziela obojgu błogosławieństwa – w pieśni wielokrotnie powtarza się myśl, że kobieta powinna mieć towarzysza; zasadą tą kieruje się też m.in. w tej sytuacji ojciec Weroniki. Wkrótce odbywa się ślub w kościele i tradycyjne wesele z udziałem licznych sąsiadów (szczegółowy opis wesela wymienia między innymi śpiewane w jego trakcie pieśni – o Matjażu ogerskim/Macieju węgierskim, czyli królu Macieju Korwinie, który w rzeczywistości przyszedł na świat mniej więcej w dziesięć lat po śmierci Weroniki; i o średniowiecznym serbskim władcy carze Lazarze). Para przenosi się do białego zamku nad Sawą. Weronika jest wspaniałą gospodynią, którą każdy stawia za wzór kobiety i żony. Żyją z Mirosławem jak „dwa anioły” pośród słoweńskich poddanych. Nadchodzą jednak czarne chmury wraz z listem od Hermana, który wzywa syna do Celje w celu wytłumaczenia się z małżeństwa z niżej urodzoną. W liście tym pojawia się też po raz pierwszy sugestia, że Weronika jest czarownicą. Mirosław mimo obaw postanawia natychmiast wyruszyć, gdyż tak nakazuje mu rycerski honor. Jego wyjazd poprzedza pojawienie się złego znaku; jest nim wrona. W trzecim miesiącu nieobecności Mirosława złowróżbna wrona przenosi się bliżej zamku, a inne ptaki zupełnie znikają z okolicy. Po pewnym czasie powraca jednak mały ptaszek, śpiewający o tragicznym losie Mirosława, którego uwięził ojciec. Wrona zabija ptasiego śmiałka.

Odtąd następuje czas cudów. Weronika, która najpierw pada jak rażona gromem, odzyskuje siły dzięki wodzie z cudownego źródła, podanej przez wilę, zakłada zbroję i

⁴³ W oryginale słoweńskim – *rojenica*. Termin ten pojawia się u Iskrača wymiennie z terminem wilą i tak też używany jest przeze mnie. Zgodnie z tradycją słoweńską *rojenice* to trzy mityczne postaci decydujące przy narodzinach dziecka o jego losie.

organizuje wyprawę wojenną na Celje, by uwolnić męża. Wojsko składa się wyłącznie z uwielbiających Mirosława słoweńskich poddanych. Herman zostaje ostrzeżony przez wrony o zbliżającej się armii. Dochodzi do bitwy pod Celje, której słoweńsko-niemiecki (wojska Weroniki kontra wojska Hermana) charakter jest zarysowany bardzo wyraźnie. Weronika zwycięża, ponosząc jednak dotkliwe straty, a Herman odmawia wydania Mirosława. Następnego dnia dochodzi do kolejnej bitwy. Mimo ogromnego bohaterstwa, sprzyjających dziewczynie niebios i natury całe słoweńskie wojsko wraz z Weroniką zostaje zgładzone. Sława żony niesie się po świecie, ją samą natomiast znów ożywia *rodzenica* dzięki użyciu magicznej wody, by następnie pomóc jej w ucieczce. Kiedy tylko orientuje się, że ciała synowej nie ma na placu boju, Herman wyznacza nagrodę za jej odnalezienie.

Bohaterka jakiś czas wędruje po kraju w przebraniu chłopki, a następnie najmuje się jako pomoc w domu gospodarza Bosača w okolicy Frankolova. Tam znów staje się wzorem dla otoczenia, tym razem jako najlepsza pracownica i pobożna miłosierna chrześcijanka. Bosač zakochuje się w niej i prosi o rękę, ale ona odmawia, mówiąc, że jest poślubiona Maryi. Gospodarz nalega (jego intencje mają zresztą charakter czysto praktyczny), a wyczerpana tym Weronika załamuje się i podupada na zdrowiu. Już ma umrzeć, ale po raz kolejny *rodzenica* ratuje ją magiczną wodą, po czym rozmawiają o życiu bohaterki. Rozmowę słyszy Bosač, który powtarza ją sąsiadowi, ten kolejnemu i tak wiadomość o Weronice dochodzi do Hermana, który wysyła wojsko, by pojąć synową. Mimo sprzeciwu miejscowej ludności zostaje przewieziona do Celje i uwięziona w strasznych warunkach (dostaje tylko spleśniały chleb do jedzenia i wyłącznie błotnistą wodę do picia). Jednak dzięki czystemu sumieniu i pomocy anioła stróża nie podupada na duchu i dniami i nocami śpiewa piękne nabożne pieśni o miłości małżeńskiej. Pieśni te wypełniają całą okolicę.

Gdy Herman przekonuje się, że to śpiew Weroniki, ponownie dochodzi do wniosku, że jest czarownicą. Zwołuje więc sąd i rozkazuje budowę stosu, by ją spalić. Do Celje na sąd zjeżdża niezmierny tłum, wszyscy jednak przekonani są o niewinności Weroniki – bo, jak mówią, tylko ktoś niewinny może tak śpiewać – i uważają, że przelanie jej krwi zemści się na całym rodzie Cylejskich. Na sądzie Herman odczytuje akt oskarżenia. Weronika milczy spowita anielską poświatą. Sędziowie – którzy tak jak zgromadzona ludność uważają, że jest niewinna – rozchodzą się bez wydania wyroku. Wściekły Herman rozkazuje zamurować Weronikę w celi na zamku w Ojstrici, by zmarła tam z głodu. Jednak w ciemnicy Weronika wie o szczęśliwym życiu, przyjaźni się ze złowrogimi gadami, które żyją w jej pobliżu, a chleba i wody dostarcza jej wiła. Przynosi też wieści o ludach i krainach słowiańskich, o tym jak Słowianie nie potrafią się porozumieć, jak ulegają obcym wpływom, jak zapomnieli o swojej

tradycji i symbolach. Wspominają wspaniałe czasy Samona, królewicza Marka i cara Lazara. Wieszcza, że ciemna doba Słowiańszczyzny potrwa przynajmniej czterysta lat, ale potem nadejdzie czas szczęścia dla ludów słowiańskich, które w końcu się porozumieją. Po roku nikt już o Weronice nie pamięta – Herman myśli, że dawno nie żyje; jej ojciec zmarł na wieść o losie córki, a Mirosław już za innym dziewczęciem „skrada się jak wilk za owcą” (Iskrać-Frankolski, 1863, s. 75). Z uwagi na dużą liczbę nowych więźniów postanowiono odmurować i opróżnić jej celę, jednak – ku zdumieniu wszystkich – znaleziono Weronikę w dobrym zdrowiu, pogrążoną w modlitwie. Z rozkazu Hermana zostaje więc utopiona, jej dusza wlatuje do nieba wśród śpiewu rajskich ptaków, ciało zaś zostaje pochowane w Braslovčah. Grób dziewczyny codziennie odwiedza wierna *rodzenica*.

Każda z piętnastu części pieśni kończy się odniesieniami religijno-narodowo-edukacyjnymi dotyczącymi niewinności, małżeństwa, śmierci, obowiązków wobec ojczyzny. Całość wpisuje się w nurt opowieści o prześladowanej cnocie, utożsamianej w tym wypadku ze słowiańskością, co podkreśla formacyjny i dydaktyczny charakter tekstu. Wcześniejsze utwory dotyczące Weroniki, jak choćby ten Josipiny Toman-Turnograjskiej miały podobny charakter. Również w późniejszym okresie wątek Weroniki wykorzystywany był do twórczości mitotwórczej. Historia Weroniki używana była do tworzenia tzw. „modelu słoweńskiego” np. w dramacie *Župančiča* (który jak sam twierdził – pisze, by ukazać narodziny i rozwój słoweńskiej duszy, a celem całej jego pracy artystycznej jest tworzenie „duszy słoweńskiej” i „człowieka słoweńskiego”), „modelu jugosłowiańskiego” występującego np. u Novačana czy „modelu klasowego” czy może raczej „klasowo-narodowego” obecnego m.in. u Jurčiča czy Krefta (Kmecl, 1974 ss. 119–122). Temat wpisywano więc w zmieniające się okoliczności polityczno-społeczne i dopasowywano do aktualnych potrzeb.

Tekst Iskraća chciałbym zestawzić ze wspomnieniowym reportażem Januša Golca – księdza katolickiego i polityka – opublikowanym 25 maja 1927 w tygodniku „Slovenski gospodar”⁴⁴ (Golec, 1927). Golec przytacza relacje z dwóch wizyt na zamku w Velikim Taborze (określanym w tekście zgodnie z opisywaną przez autora zagorską tradycją „Naš Tabor”) i Desinicach. Pierwszą autor odbył w czasach gimnazjalnych. Zafascynowany historiami ludowymi i literaturą dotyczącą Weroniki pragnął zwiedzić zamek często widywany z oddali podczas podróży w rodzinne strony ojca. Pewnego dnia dociera w towarzystwie desinickiego karczmarza w roli przewodnika na zamek i przeżywa ogromne rozczarowanie. Zamiast przestronnych komnat w zamku widzi pomieszczenia przypominające więzienne cele,

⁴⁴ Katolicki, konserwatywny tygodnik, wychodził w latach 1867–1941 w Mariborze, w latach 1941–1945 wydawany pod nazwą „Štajerski gospodar”.

zamiast okien otwory strzelnicze, a po wspaniałych ogrodach z opowieści o Weronice nie ma śladu, co więcej, nie ma nawet na nie miejsca w zamkowych przestrzeniach. Przewodnik wskazuje mu miejsce zamurowania Weroniki (w jego wersji została żywcem zamurowana za karę przez ojca, gdy powróciła do niego od Hermana Cylejskiego), podchodząc do niego z nabożnym lękiem. Autor już wtedy zdawał sobie doskonale sprawę z prawdziwych losów Weroniki, ale – by uszanować przewodnika – także czyni znak krzyża we wskazanych miejscach i udaje smutek. Wizyta rujnuje jego bajkową wizję przeszłości, nabiera on za to jeszcze większego przekonania o wyjątkowości Weroniki i szacunku wobec legendy.

Druga wizyta ma miejsce w roku 1917. Przez tereny Słowenii przetaczają się wtedy wiece związane z deklaracją majową⁴⁵, panuje projugosłowiański entuzjazm, a wykształcone kobiety poszukują jugosłowiańskiej bohaterki, która mogłaby posłużyć im za wzorzec. Tym modelem dla Słowenek, a zwłaszcza dla mieszkanki doliny Solty staje się właśnie Weronika z Desenic, w której widzą jugosłowiańską Joannę d'Arc. Golec – w tym czasie niespełna trzydziestoletni ksiądz – podczas jednego z wieców proponuje uczestnikom, a przede wszystkim uczestniczkom, wycieczkę do Velikiego Taboru, by zobaczyły miejsce związane z ich bohaterką. Rozentuzjazmowane kobiety decydują się na podróż, która – podobnie jak w przypadku młodszej wycieczki autora – staje się rozczarowaniem. Na miejscu nic nie odpowiada oczekiwaniom i wyobrażeniom, a Słowenki postanawiają obrać sobie inny wzór niż Weronika, której wizja w zderzeniu z rzeczywistością traci całkowicie atrakcyjność w ich oczach. Co więcej, w drodze powrotnej ulegają wypadkowi (koło jednego z wozów, którymi podróżują, urywa się), co w pewnym sensie uczestnicy wycieczki przypisują działaniom Weroniki – „czarownicy”. W dodatku, Słoweńcy zdani przez wypadek na pomoc miejscowych Chorwatów są jednocześnie narażeni na ich impertynencję i pijackie wybryki. Tak więc i entuzjazm do idei jedności narodów opada. Koniec końców podróż przynosi same rozczarowania.

Zestawiając te dwa teksty otrzymujemy więc obraz budowania mitu i jego rozpadu w wyniku zderzenia z rzeczywistością. Pobożna i wierna tradycji Chorwatka z utworu Jožefa Iskrača, zdająca się na fatalny los, walcząca w imię prawdy, niewinności i czystej miłości małżeńskiej, występująca na czele słoweńskich zastępów przeciwko niemieckim wojskom w drugim dziesięcioleciu XX wieku istniała w obiegu kulturalnym już przeszło pięćdziesiąt lat. A była to tylko jedna z wielu opowieści na ten temat. Stała się, jak widać z tekstu Golca,

⁴⁵ Ogłoszona 30 maja 1917 deklaracja polityków słoweńskich, dalmatyńskich i istryjskich zrzeszonych w Klubie Jugosłowiańskim w wiedeńskim parlamencie dotycząca dążenia do powstania autonomicznej jednostki administracyjnej południowych Słowian w ramach Monarchii Austro-węgierskiej. W szerokiej akcji jaka nastąpiła po jej ogłoszeniu zebrano na terytorium słoweńskim około 200 tysięcy popierających ją podpisów.

atrakcyjnym modelem dla budzącej się jugosłowiańskiej świadomości Słowenek. Oczywiście wizja wyłaniająca się z pieśni Iskrača jest dość naiwna, przepełniona z jednej strony pobożnością, z drugiej odniesieniami do postaci nadnaturalnych i mitycznych. Zastanawiający jest fakt, że Mirosław – syn arcyniemieckiego Hermana – jest w zasadzie Słowianinem, jeśli nie w ogóle Słoweńcem. W każdym razie na pewno nie jest przedstawiany jako Niemiec. Jego imię też o tym świadczy. W wersji tej jest na początku kawalerem, w związku z czym cały wątek uśmiercenia pierwszej żony czy konfliktu z jej rodziną nie jest tu brany pod uwagę. Sam Mirosław nie wydaje się zresztą postacią kluczową. Głównymi aktorami sporu są Herman i Weronika. Sporu narodowościowego – jako emanacje żywiołów niemieckiego – Herman (męskiego) i chorwacko-słoweńskiego – Weronika (żeńskie). Co może zastanawiające, u słoweńskiego w końcu autora, silnie podkreślana jest zwłaszcza na początku tekstu chorwackość Weroniki i słoweńskość poddanych jej i Mirosława. Później w odniesieniu do niej to rozróżnienie niejako się zaciera. Narodowość chłopów, wśród których ukrywa się po przegranej bitwie, w ogóle nie jest określona, aczkolwiek ich imiona i toponimy wskazują wyraźnie na słoweńskość. Ale różnice narodowościowe nie są jedynymi na linii konfliktu Hermana i Weroniki. Jest tu też walka czystego zła z dobrem i niewinnością; jest konflikt klasowy – tym, co Herman każe udowadniać synowi jest szlacheckie pochodzenie Weroniki; jest też wreszcie – w pewnym sensie – walka z patriarchatem. Bo wprawdzie Weronika jest w pełni we wszystkim posłuszna ojcu, a narrator wielokrotnie przypomina, że kobieta powinna mieć męskiego opiekuna, z drugiej jednak strony to ona w męskim przebraniu staje na czele wojsk i ona jest motorem oporu przeciw patriarchalnej wszechwładzy Hermana. Pojawia się też w końcu oskarżenie o czary, które wydaje się tu tylko pretekstem, za którym kryje się między innymi (a może zwłaszcza) konflikt płci czy też jak piszą Gunnar Heinsohn i Otto Steiger (Heinsohn & Steiger, 1993) konflikt w ramach zmieniającego się od późnego średniowiecza społeczeństwa feudalnego⁴⁶. Na wszystkich tych polach pozornie zwycięża Herman, jednak w rzeczywistości moralną zwyciężczynią i „królową ludzkich serc” zostaje Weronika.

Jak pokazuje Golec, jest to jednak zwycięstwo płytkie. Przynajmniej wśród wykształconych Słowenek nie jest w stanie przetrwać zderzenia mitu z rzeczywistością. Choć trudno nie odnieść wrażenia, że niezbyt dobrze skrywanym zamiarem Golca jest pokazanie czego innego niż kruchość mitu Weroniki. Gdy opisuje swoje doświadczenia, zawód jakiego

⁴⁶ Wątek czarownic w słoweńskiej literaturze badali m.in. Andreja Turk. *Motiv čarovništva v slovenski pripovedni prozi*, niepublikowana praca dyplomowa. Lublana 2002; Tanja Resinovič *Čarovništvo in čarovniški procesi na Slovenskem ter motiv čarovništva v slovenski književnosti*, Lublana 1996 czy Damijan Pesjak *Polet iz Slivnice na Klek: Motiv čarovnice v slovenski dramatik 20. stoletja*, niepublikowana praca dyplomowa, Lublana 2011.

doznał sam w młodości, widząc realia domniemanego miejsca bytowania Weroniki, wzmacnia jego przekonanie o niezwykłości samej postaci. Pokazuje też głęboki szacunek dla Weroniki chorwackiego karczmarza – przedstawiciela współczesnego mu chorwackiego ludu. Za to wykształcone Słowenki – mimo autentycznego patriotyzmu i zaangażowania w ideę jugosłowiańską – przy pierwszych rysach pojawiających się na ich wizji mitu porzucają go i szukają innego. Trudno nie doszukać się tu przygany dla patriotycznie nastawionych rodaczek i pewnej nuty wyższości. Czy więc Iskrać przedstawiający wizję wyimaginowanego, ale niewątpliwie patriarchalnego świata, w którym kobieta może być siłą sprawczą, nie jest bardziej postępowy niż Golec opisujący sobie współczesną rzeczywistość?

Jeżeli chodzi o samo замуrowanie, to w obu tekstach jest ono formą kary i zemsty. O ile u Iskraća wina jest oczywista – w oczach wszechwładnego Hermana Weronika jest czarownicą zaburzającą ustalony porządek społeczny i samo jej istnienie podważa jego autorytet (tym bardziej, że w oczach ludu jest niemal świętą), o tyle u Golca rodzaj winy nie jest przedstawiony wprost. Można się jednak domyślać, że pobudki stojące za wmurowaniem są zbliżone do tych przedstawionych w pieśni epickiej.

Swego rodzaju transpozycję motywu Weroniki przynosi dzieło nawiązujące do losów innego z wielkich arystokratycznych rodów żyjących na ziemiach słoweńskich, baronów Herberstein. W opartej na legendach z okolic Hrastovca, ale i źródłach historycznych, powieści *Črni križ pri Hrastovcu* wydanej w Mariborze w roku 1928 Ožbolt (Ožbalt) Ilaunig (Ilaunig, 1928) opisuje dzieje miłości Ivana Friderika Herbersteina i jego żony Agaty. Rzecz dzieje się na przełomie XVI i XVII wieku. Ivan Friderik jest pólsierotą, mieszka z matką Margaretą, która – nim przekaze mu dobra – chce ożenić go z żyjącą po sąsiedzku arystokratką. Chłopak kocha jednak pochodzącą z niższej warstwy szlacheckiej Agatę Mürnberger. Matka nie chce słyszeć o tym związku przede wszystkim ze względu na różnice klasowe, podejrzewa też, zresztą niesłusznie, Agatę o sympatie proprotestanckie. Historii tej nada się więc podłoże konfesyjne. Ivan Friderik wezwany na wyprawę przeciwko Turkom, podejrzewając, że ukochanej grozi niebezpieczeństwo ze strony jego matki, żeni się potajemnie z Agatą, by w ten sposób zapewnić dziewczynie bezpieczeństwo. Jest to jednak wyrok na nią. Margaretta, która dowiedziała się o ślubie, oskarża Agatę o czary, doprowadza do jej pojmania i skazania na śmierć. W więzieniu dziewczyna rodzi martwe dziecko, co dla teściowej jest tylko dodatkowym dowodem na to, że jest czarownicą (zdaniem Margaretty miała umyślnie zabić niemowlę, by przygotować z jego ciała miksturę pomocną w ucieczce z więzienia). W myśl wyroku Agata ma być najpierw ścięta, a następnie spalona na stosie. Na to drugie nie pozwala jednak przeświadczony o jej niewinności tłum świadków egzekucji. Odbierają oni siłą ciało katom i grzebią zwłoki na górze,

będącej miejscem kaźni. Stawiają tam też tytułowy czarny krzyż. Nieświadomy niczego Ivan Friderik powraca z wojny i gdy dowiaduje się o losach żony, zrywa stosunki z matką. Ta wkrótce umiera, a jej duch straszy latami na zamku w Hrastovcu. Ivan Friderik przekazuje dobra kuzynom, a sam wstępuje do zakonu benedyktynów.

Tak więc, jak w przypadku motywu Weroniki, pojawia się w powieści konflikt między rodzicem i synem związany z naruszeniem przez młodsze pokolenie hierarchii klasowej, pojawia się też proces o czary i doprowadzenie do śmierci uważanej powszechnie za niewinną dziewczyny. Jednak *spiritus movens* działań mających chronić klasowy i patriarchalny porządek jest tu nie mężczyzna/ojciec, ale kobieta/matka. U Ilauniga pojawia się też wiele nowych wątków m.in. narodziny martwego dziecka w więzieniu. Bardzo rozbudowane są ponadto kwestie odgrywających się w opisywanym czasie stosunków i przemian społecznych i religijnych, a także konfliktów z nimi związanych. Mamy więc katolików i protestantów oraz katolicką w gruncie rzeczy sektę tak zwanych *skakaczy*⁴⁷. Wprawdzie na końcu zwycięża kontrreformacja, ale części protestantów udaje się przetrwać, *skakacze* ponoszą całkowitą klęskę.

Co jednak najistotniejsze dla tematu tej rozprawy, w powieści pojawia się także wątek замуrowania/zakopania dziewczyny; jest on wprawdzie marginalny, ale – jak na słoweńskie warunki – godny odnotowania. Opisuując historię kaplicy, w której Agata i Ivan Friderik wzięli ślub, narrator przytacza dzieje wcześniejszych przedstawicieli rodu Herbersteinów. Otóż kaplica miała zostać postawiona przez żonę jednego z nich, by po śmierci jego dusza odnalazła spokój. Był on bowiem żyjącym rozwiążle hulaką. Pewnego razu miał upatrzeć sobie Lenikę, córkę jednego z poddanych, a gdy odrzuciła jego awanse, chcąc pozostać wierną narzeczonemu, kazał ją żywcem zakopać. W miejscu zakopania postawiono krzyż, z którego – jak przystało na bajkę magiczną – wyrosła sosna. Był to znak, który Lenika obiecała narzeczonemu jako dowód swojej wierności. Arystokrata miał zaś skończyć marnie. Postradał zmysły, gnębiły go złe duchy, ukazywała mu się zakopana dziewczyna, a po śmierci jego ciało zostało porwane przez diabła.

Opowieść o złym arystokracie, który kazał zakopać żywcem odrzucającą jego awanse dziewczynę (w niektórych wariantach jest to sprzeciwiająca się ojcu córka), pojawia się właściwie do dziś w materiale folklorystycznym z tego regionu (pytanie czy nie jest to wpływ książki Ilauniga). Szerzej piszę o tym w części dotyczącej kultury ludowej. Historia Agaty i Ivana Friderika zdaje się wciąż żywa wśród lokalnej społeczności. By podać tylko dwa

⁴⁷ Członkowie tej średniowiecznej sekty nazywani są *skakaczami* od skoków i tańców, jakim oddawali się w religijnej ekstazie (*Slovar slovenskega knjižnega jezika*, b.d.)

przykłady: w roku 1936, z inicjatywy autora *Črni Križ pri Hrastovcu* postawiono pomnik w miejscu, gdzie przedtem miał stać krzyż z tablicą ku czci Agaty zaś w roku 2012 pojawił się w serwisie YouTube trzypięciominutowy film nawiązujący do tej opowieści, nakręcony zresztą, między innymi, przy rzeczonym pomniku (zob. Kolarič, 2012).

Literatura w służbie turystyki

Motyw wmurowania znalazł swe odbicie w dwóch krótkich tekstach literackich związanych z promocją turystyki. Co znamienne, oba związane są z projektami słoweńsko-chorwackimi i dotyczą miejsc oddalonych od siebie o niespełna 40 kilometrów. Autorem pierwszego z nich, o wiele ciekawszego literacko, jest tłumaczony na wiele języków, w tym na język polski, pisarz Dušan Šarotar. Tekst *Bela dama* [Biała Dama] powstał na potrzeby projektu i książki *Živa coprnija Pohorja in Istre. Izleti po poteh pripovednega izročila* [Żywa magia Pohoria i Istrii. Wycieczki ścieżkami tradycji narracyjnej, wydanie książkowe⁴⁸] (Šarotar, 2019) Starannie przygotowana publikacja powstała wedle następującego założenia: dla dwudziestu lokalizacji etnolożki Monika Kropelj Teleban, Barbara Ivančič Kutin, Tamara Nikolić Đerić i Nikolina Rusac wyselekcjonowały materiał folklorystyczny (częściowo zarchiwizowany już wcześniej, częściowo zebrany w ramach projektu), na podstawie którego Dušan Šarotar przygotował dwadzieścia krótkich opowiadań, zaś malarka Tina Dobrajc nawiązujące do nich ilustracje. Tekstom literackim towarzyszą opisy historii miejsc w nich występujących oraz informacje turystyczne. Opowiadanie zawierające motyw zamurowania otwiera tom i dotyczy zamku w Slovenskiej Bistricy. Šarotar stworzył je na podstawie niepublikowanych relacji nagranych w roku 2018 przez Barbarę Ivančič Kutin i zarchiwizowanych w Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki. W narracji Šarotara okrutny hrabia każe zamurować żywcem swą żonę w kamiennym filarze, tak by nie mogła ona od niego uciec. Żona karmiona miała być przez wąski otwór, z którego przez dłuższy czas – także po jej domniemanej śmierci – dochodził żałosny śpiew. Jesienny wiatr przypomina okolicznym mieszkańcom głos i smutną historię Białej Damy, jak ją nazywają. Ma się ona także pokazywać na zamku do dziś. Opowiadanie nie dostarcza wyjaśnienia, dlaczego właściwie kobieta została zamurowana, odnośny fragment ogranicza się do jednego zdania – „żył tu okrutny hrabia, który kazał swoją żonę, białą damę, zamurować w wysokim kamiennym filarze, aby mu nieboga nie uciekła” (Šarotar, 2019, s. 20). Niewiele wyjaśnia materiał folklorystyczny, wedle którego

⁴⁸ Poza wydaniem książkowym tekst wykorzystany jest między innymi w aplikacji *Živa coprnija* i na stronie <http://zivacoprniya.com/>

hrabia źle postępował z ludźmi, okazywał im okrucieństwo, a zamurowana w filarze kaplicy św. Anny (wątek kaplicy nie pojawia się w tekście Šarotara) była karmiona przez otwór dopóki słyszano jej głos.

Trudno więc orzec, czy samo zamurowanie było formą kary za wcześniejsze próby ucieczki od męża, czy też zachcianką okrutnika. Nie jest też znany jego dalszy los. Historia zamurowania opowiedziana jest jakby mimochodem, jako wyjaśnienie istnienia Białej Damy. Przekaz skupia się raczej na samej możliwości jej spotkania i miejscach, w których może to nastąpić, a także na historii sekretów zamku poznanych przez narratora. Całą opowieść wspomina on jako usłyszaną w młodości na bystrzyckim zamku od starszej kobiety, która (jak można się domyślać z tekstu) sama mogła być duchem, może nawet właśnie tytułową Białą Damą. Co ciekawe, narracja pierwszoosobowa występuje w tomie tylko w tym opowiadaniu; czy jest to zamierzona niespójność, trudno powiedzieć.

Drugi tekst – bez podania autora – to publikacja po słoweńsku na stronie muzeum w chorwackim Velikim Taborze, przytaczająca jedną z wersji dziejów Weroniki z Desenic. Wedle niej Fryderyk i Weronika zakochują się, wbrew woli ojca młodzieńca hrabiego Hermana potajemnie biorą ślub, są ścigani przez wojska Hermana. Zostają oboje ujęci i osadzeni osobno – Fryderyk na cztery lata w wieży w Celje, Weronika w Velikim Taborze, przy czym zostaje ona oskarżona przez teścia o czary. Oczyszczona przez sąd miała być na życzenie Hermana utopiona w drewnianej kadzi na zamkowym dziedzińcu, a następnie jej martwe ciało wmurowane w miejscu spojenia wieży i bramy zamkowej. Także w tym przypadku do dziś ma być przy podmuchach wiatru słyszalne zawodzenie ofiary.

Motyw zamurowania Weroniki w murach zamku obecny jest w miejscowym folklorze (co potwierdza choćby opisany powyżej reportaż Januša Golca, w którym zresztą zaprezentowana legenda jest w dużej mierze zbieżna z wersją ze strony muzeum), strategia promocyjna miejscowego muzeum także z niego czerpie⁴⁹. Można wręcz zobaczyć domniemaną czaszkę Weroniki (wedle źródeł historycznych Weronika pochowana została w słoweńskim Jurklošter). Niewątpliwie w przypadku tej wersji motywu mówić można o zamurowaniu za karę. Trudniej natomiast zdefiniować winę zwłaszcza w obliczu sądowego uniewinnienia, dopatrywać się jej zapewne należy w sprzeciwie wobec patriarchalnego porządku świata i podążaniu za uczuciem, a nie za obowiązującymi feudalnymi regułami.

⁴⁹ Muzeum wydało m.in. broszury *Legenda o Veroniki Deseničkoj. Muzejsko edukativna i nagradna igra Iznenadenje: Veronika Desenička – plemkinja, seljanka ili čarobnica?* (Škiljan, 2007) i *Legenda o Veroniki Deseničkoj – riječu i slikom* (Jagarčec, 2013) oraz książkę dwóch autorek Rolandy Fugger Germađnik i Kristiny Pavlović (Fugger Germađnik & Pavlović, 2018).

Literackie varia

Inne nawiązania do motywu zamurowania w prozie słoweńskiej pojawiają się na dalekim marginesie toczącej się w utworach akcji. I tak w wydanym w 1996 tomie opowiadań Maji Novak *Zverjad* [Dzikie zwierzęta] (Novak, 1996) w tekście pod tytułem *Pisma bralcev* [Listy czytelników] z roku 1992 znajduje się takie oto streszczenie listów nadsyłanych przez jednego z czytelników do gazety *El Derecho* [Prawo] (rzecz dzieje się na odradzającej się po latach reżimowych rządów karaibskiej wyspie) – „Jestem demokratą, moja partia wygrała wybory, dlatego w imieniu demokracji domagam się, by wszystkich myślących inaczej niż ja, żywych zabetonować w fundamentach nowej katedry Santa Maria de Siete Dolores [Matki Bożej Siedmiobolesnej]” (Novak, 1996, ss. 106–107). Listy te zresztą nigdy nie zostają opublikowane, co jest osią konfliktu w tekście Novak.

Z kolei w powieści *Vladarka* [Władczyni] Andreja Moroviča z roku 1997 (Morovič, 1997) holenderska bohaterka, która uciekła z ostrzeliwanego Zadaru na jedną z okolicznych wysp, zwiedzając kaplicę na miejscowym cmentarzu, poznaje historię jej powstania (Morovič, 1997, s. 35). Za panowania weneckich dożów pewien bogaty kupiec porywał dzieci i żywił się ich krwią, przez lata nikt nie wiedział, kto stoi za zniknięciami dzieci, a gdy mieszkańcy w końcu odkryli sprawcę, spalili go żywcem, a jego prochy wmieszano do zaprawy użytej przy budowie kaplicy, by „szatanowi oddać diabła”.

Trzecie nawiązanie pojawia się w powieści *Nekdo je igral klavir* [Ktoś grał na fortepianie] Borisa Jukicia (Jukić, 1997). W narrację wplecione są liczne bajki i legendy, w jednej z nich hrabia po zaginięciu syna na polowaniu rozkazuje zamurować opiekunkę młodzieńca, która wcześniej namówiła go, by pozwolił synowi na udział w łowach. Kobieta zostaje obudowana murem dookoła, aż po samą głowę, by mogła „jeść, żyć i cierpieć”. Jest też narażona na nieustanne szykany ze strony poddanych hrabiego. Po trzech latach, gdy młodzieniec się odnajduje, kobieta zostaje zwolniona i przywrócona do łask (Jukić, 1997, ss. 158–160 i 176). Jak widać, w każdym przypadku mamy do czynienia z karą za (domniemane) czyny, dwa pierwsze przykłady nawiązują zaś wprost do idei ofiary zakładzinowej. Nie można wykluczyć, że podobne wątki pojawiają się jeszcze w innych słoweńskich utworach prozatorskich, jednakże nie udało mi się ich odkryć.

Jedynym odnalezionym przeze mnie utworem poetyckim, nawiązującym do motywu wmurowania jest opublikowany w 2006 roku wiersz *Pošast* [Potwór] znaleziony na amatorskim portalu poetyckim pesnik.net. Autor skrywa się pod pseudonimem BigGreenCleanMachine.

Potwór

W ścianie mojego pokoju żyje potwór, ale chwała Bogu jest zamurowany i go nie słyhać.
Pewnej ciemnej nocy byłem przekonany, że uwolnił się ze swego betonowego pancerza
i teraz błądzi po pokoju i szuka ofiary.

Wolałem nie włączać światła bo mógł być przerażający, a i tak zbyt się bałem, by się poruszyć. Mrugałem oczami
jak najrzadziej i bardzo szybko, by nie zauważył.

Noc była długa a potwór wytrwał. Ja, biedak, w końcu zasnąłem.

Nad ranem odszedł z pokoju szukać innej ofiary.

Niedługo potem przyjaciel mi powiedział, że murarz prawdopodobnie wmurował go w ich nowy dom.

Wmurował go ponoć właśnie w ścianę jego pokoju (BigGreenCleanMachine, 2006; tłum. MO)

Wmurowanie jest tu rodzajem osłony przed niebezpieczeństwem ze strony tytułowego potwora. Nie nawiązuje więc bezpośrednio do motywu wmurowanej kobiety. Nie ma tu mowy o ofierze zakładzinowej, mimo że potwór zostaje wmurowany w ściany powstającego domu, ani o formie kary czy czyjejs zachciance, jak w przypadku opowiadania Šarotara. Wzmiankę o wierszu *Pošast* zamieszczam wyłącznie z kronikarskiego obowiązku z uwagi na występujący tu element wmurowania postaci, który świadczy o indywidualnej kulturowej pamięci autora.

Topos wmurowanej kobiety w sztuce, kulturze popularnej oraz w edukacji

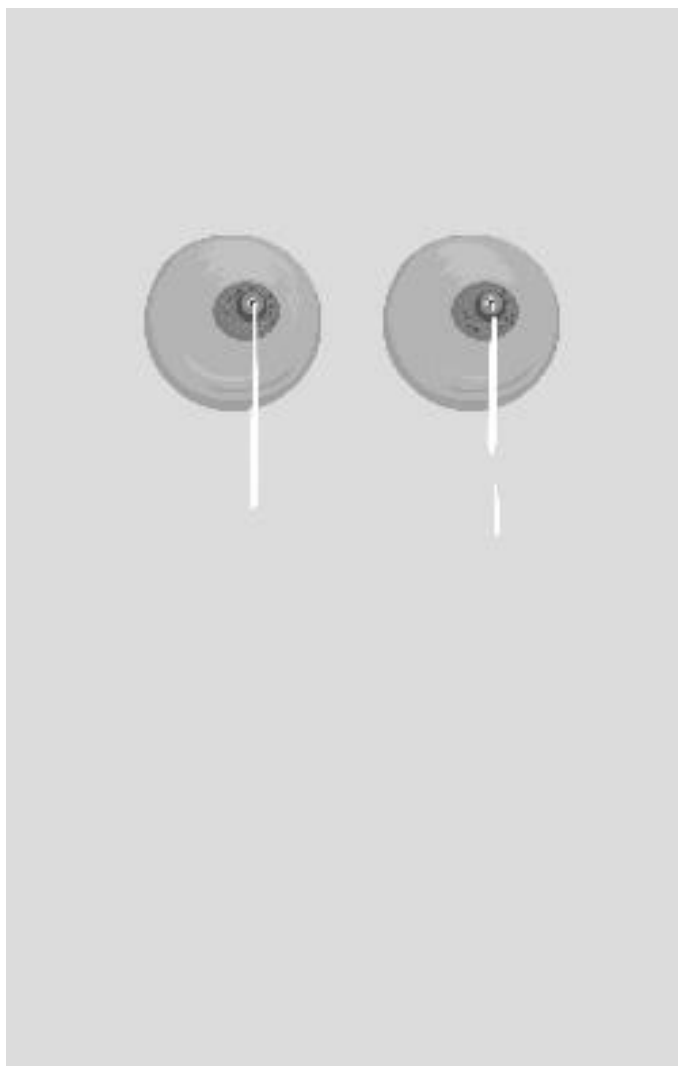
Jak już pisałem we wcześniejszych rozdziałach dotyczących literatury i kultury ludowej, w Słowenii – w odróżnieniu od pozostałych kultur narodowych omawianych w monografii – motyw wmurowanej niewiasty jest w zasadzie nieobecny. O ile jednak w obszarze literatury i folklorystyki możliwe jest odnalezienie go w dalekich nawiązaniach, o tyle w sztuce, kulturze popularnej, a zwłaszcza w tekstach szkolnych jest to właściwie niemożliwe. Poniższe zestawienie odnalezionych w toku badań pojedynczych jego aktualizacji ma więc, siłą rzeczy, charakter swoistego lapidarium tekstów kultury – niepowiązanych wzajemnie i nie tworzących semantycznie spójnej całości.

W roku 2022⁵⁰ nakładem towarzystwa Homo Narrans ukazało się (w trzystu egzemplarzach) tłumaczenie pełnej wersji poematu *Zidanje Skadra na Bojani* [Budowa Szkodry na Bojanie] w przekładzie i z posłowiem Nebojšy Pop-Tasicia i ilustracjami Samiry Kentrić (Pop-Tasić, 2022). Podstawę dla tej dwudziestorzystronicowej publikacji stanowi opracowany przez Vuka Karadžicia wariant opowiedziany przez starca Raškę. W

⁵⁰ Na pewne opóźnienia dotyczące rzeczywistej daty publikacji może wskazywać fakt, że zintegrowany system słoweńskich bibliotek jeszcze w listopadzie 2023 wskazywał, że książka jest „w druku”, a w styczniu 2024 zmieniono tam status na „w opracowaniu” w bibliotekach. Niemniej – jako że w samej publikacji podany jest rok 2022 – posługuję się tą datą.

towarzyszącym mu tekście tłumacz pokrótce przybliży fenomen serbskich pieśni epickich, widząc w nich jedno ze źródeł budzącej się w XIX wieku świadomości narodowej. Przedstawia także konteksty dotyczące zarówno treści pieśni, jak i jej pierwszego wiedeńskiego wydania. Poświęca też miejsce idei ofiary zakładzinowej, a zwłaszcza wyborowi kobiety/żony lub dziecka jako ofiary, wyjaśniając go patriarchalną logiką zastępowalności – ofiarowujący może ponownie się ożenić lub spłodzić kolejne dziecko. Zwraca też uwagę, że budowniczy, poświęcając kogoś kochanego przez siebie, staje się jednocześnie katem i ofiarą/poszkodowanym. Pop-Tasić odnosi się także do innych niż szkoderski wariantów motywu. Zwraca między innymi uwagę na bezmiennność ofiar w większości z nich i wyjątkowość pod tym względem wariantu związanego z Curtea de Argeş. Imię rumuńskiej zamurowanej – Ana – wiąże z wezwaniem cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej, w której fundamenty miała być wmurowana. Badacz widzi tu analogię między matką Maryi, świętą Anną, i kobietą, dzięki której trzymają się fundamenty świątyni. Także w kontekście wariantu rumuńskiego dywaguje czy fakt, że w bitwie pod Rovinami w 1395 roku po stronie tureckiej brali udział syn króla Vukašina, królewicz Marko oraz Konstantin Balšić, syn ówczesnego władcy Szkodry, mógł mieć wpływ na balladę związaną z budową powstałej przeszło sto lat później cerkwi katedralnej w pobliskim Curtea de Argeş. Nawiązuje również do swoich poszukiwań inspirowanych występującym w wariacie greckim motywem trzech sióstr, z których najstarsza miała być wmurowana w most na Dunaju, średnia w moście na Eufracie i najmłodsza w most w Arcie. Nie udało mu się odnaleźć legend na temat mostu nad Dunajem, ale przywołuje opowieści o zamurowaniu żydowskiej dziewczyny o imieniu Delal w moście w mieście Zachu⁵¹ w irackim Kurdystanie, który do dziś nosi nazwę mostu Delali. Autor przekładu zwraca uwagę na powszechność występowania podobnych wariantów i postaci, co tłumaczy powinowactwem ludzi w obliczu tragizmu, który te utwory budzą. Ilustracje Samiry Kentrić koncentrują się na przedstawieniu piersi i kropli wypływającego z nich mleka, które można utożsamiać również ze łzami bądź deszczem (il. 2).

⁵¹ Zachu położone jest nad rzeką Chabur, lewym dopływem Eufratu, i to mostu przez Chabur dotyczy miejscowa legenda, do której odwołuje się Pop-Tasić.



Il. 2 Ilustracja autorstwa Samiry Kentrić do książki *Zidanje Skadra na Bojani*, 2022

Choć tłumaczenie Pop-Tasicia jest prawdopodobnie pierwszym pełnym tłumaczeniem serbskiego wariantu utworu na słoweński, to zapewne był on znany słoweńskim odbiorcom przynajmniej od końca XIX wieku. Jego streszczenie przybliżył czytelnikom choćby Davorin Nemanić w cytowanym już przeze mnie artykule z czasopisma „Ljubljanski zvon” (Nemanić, 1884). W całości na słoweński przetłumaczona jest również rumuńska *Ballada o mistrzu Manole* w wersji Vasile Alecsandriego. Tłumaczenie to nie jest jednak ogólnodostępne, ponieważ zawarte jest w niepublikowanej pracy dyplomowej Urški Jernejc (Jernejc, 2006, ss. 38–41). Sama autorka zastrzega też, że jest to tłumaczenie filologiczne. W trakcie badań nie udało mi się dotrzeć do tłumaczeń na język słoweński innych utworów o wmurowaniu kobiety. Przywołując dzieła węgierskie, greckie, albańskie czy serbskie, Jernejc w swojej pracy odwołuje się wyłącznie do przekładów bądź streszczeń w pracach anglo- i francuskojęzycznych (przede wszystkim do Seigneana i Brewstera).

W roku 2022 i 2023 odbyło się – przede wszystkim w ramach Festiwalu Opowieści (Pripovedovalski festival) – kilka performansów towarzystwa Homo Narrans, w których opowiadaczka Irena Tomažin przedstawiała słoweńską wersję *Zidanja Skadra na Bojani* w tłumaczeniu Nebojšy Pop-Tasicia (wydarzenia te miały miejsce zanim tłumaczenie to weszło do obiegu czytelniczego). Części z tych performansów towarzyszył również wykład tłumacza na temat pieśni.

Związany z motywem Weroniki z Desenic musical (z którego piosenki w całości dostępne są na kanale YouTube jednego z autorów Leona Firšta, [zob. Firšt, 2021], czy piosenka reprezentująca Słowenię na Eurowizji nie nawiązują do motywu wmurowania, podobnie jak historia współczesnych poszukiwań grobu Weroniki czy nagroda poetycka imienia Weroniki, nadawana przez miasto Celje. Tak więc dalsze ich analizowanie w tej książce wydaje się bezprzedmiotowe. Natomiast w promocji turystyki motyw wmurowania żywy jest przede wszystkim za sprawą chorwackiego muzeum Dvor Veliki Tabor, które ze swoją ofertą stara się dotrzeć także do słoweńskich odbiorców. Na stronie muzeum zamieszczona jest w języku słoweńskim wersja legendy o Weronice z Desenic, której zwłoki zostały pośmiertnie wmurowane w ściany zamku. W filmie wyprodukowanym przez słoweńską państwową telewizję *Gradovi v službi turizma* [Zamki w służbie turystyki] (2015), który prezentuje ofertę turystyczną kilku słoweńskich zamków, reklamuje się obiekt między innymi informacją o możliwości obejrzenia włosów i czaszki Weroniki.

Wzmiankowany już projekt słoweńsko-chorwacki *Živa coprnijska*, mający promować regiony Pohorja i Istrie, odwołuje się do hrabiny zamurowanej w zamku w Slovenskiej Bistricy. Na projekt, poza opisywanym książkowym przewodnikiem, składała się strona internetowa, profil na Facebooku (obecnie już niedostępne), aplikacja i organizowane wydarzenia. Sama legenda związana z zamurowaniem nie wydaje się specjalnie atrakcyjna dla zarządzających zamkiem. Rozbudowana strona internetowa obiektu nie zawiera do niej bezpośrednich odniesień⁵². Ewentualnie można by się go dopatrywać w jednym z organizowanych na zamku warsztatów o nazwie *Po poti bele dame* [Śladami białej damy], w którego programie jest poznawanie dawnego życia na zamku, jego tajemnych pomieszczeń, a także tworzenie „kwiatu Białej Damy”. Powiązania tej postaci z historią o zamurowanej hrabinie dostarczają materiał folklorystyczny i tekst Dušana Šarotara, nie ma o nim jednak mowy na stronie internetowej zamku.

⁵² Zob. <https://www.zavod-ksb.si/>



Il. 3. Hasło „Zamurujmy Jankoviča” na miejskim ogrodzeniu w Lublanie.
Fot. Maciej Olszewski, 2022.

Próżno doszukiwać się nawiązań do motywu wmurowania w słoweńskim dramacie, kinematografii czy sztukach plastycznych. Nie jest on również obecny na żadnym z etapów edukacji. Co interesujące, nie przetrwał również w żadnej formie na terenach objętych uprzednio węgierskim systemem edukacji, w którym już w tym czasie był obecny. Badaczowi motywu wmurowanej kobiety nawiązaniem do niego mogą się wydawać napisy dotyczące wieloletniego burmistrza Lublany Zorana Jankovicia, jakie pojawiły się jakiś czas temu na stołecznych murach i płotach. Głoszą one hasło „Zazidajmo Jankoviča” [Zamurujmy Jankoviča]. Wydaje się jednak, że raczej wiązać je trzeba z publicznymi deklaracjami samego Jankovicia, który publicznie przyznaje, że niepokojem napawają go niezabudowane fragmenty miasta, i że chciałby wszystko zabudować/zamurować (il. 3)

Bibliografia

- (b.a). (1883, 10 listopada). Narodno blago. Postanek cerkve sv. Duha nad Lučami. *Popotnik*, 21, 331–332.
- (b.a). (1884, 14 sierpnia). 217 letna mačka. *Slovenski narod*, 187, 4.
- (b.a). (1885, 24 grudnia). Gradišče pri Sv. Pavlu nad Gojačami. *Soča*, 52, 2.
- (b.a). (1905, 20 listopada). Slovensko-nemška meja na Štajerskem. *Slovenski narod*, 266, 1–2.
- (b.a). (2025). *Legenda o Veroniki Deseniški*. Pobrane 15 marca 2025 z <https://www.veliki-tabor.hr/si/o-muzeju/pregled/legenda-o-veroniki-deseniski>.
- BigGreenCleanMachine. (2006). *Pošast*. Pobrane 15 marca 2025 z [Pesniški portal - poezija online | Objavljanje pesmi | Literarne delavnice \(pesnik.net\)](https://pesnik.net/poezija/online/Objavljanje_pesmi/Literarne_delavnice).
- Folklorno društvo Markovci. (2021). Lepš'ga dekleta ni na svet' | Pevke ljudskih pesmi "Kitice", You Tube. Pobrane 15 marca 2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=wgTLu9W4z7o>
- Firšt, L. (2021). Veronika Deseniška, You Tube, Pobrano z https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n34_MAvIH5EqCXegHco09SjGu24fhIts
- Fugger Germadnik, R., & Pavlović, K. (2018). *Veronika Deseniška v slovensko-hrvaškem spominu*. Pokrajinski Muzej Celje
- Golec, J. (1927, 25 maja). Veronika Deseniška. *Slovenski gospodar*, 7.
- Gradovi v službi turizma. (2015). <https://365.rtv slo.si/arhiv/na-lepse-oddaja-o-turizmu/174323623>
- Grafenauer, B. (2013). Veronika Deseniška, pl. (med 1380 in 1400–1425 | 1428) *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Pobrane 15 marca 2025 z <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi776191/>
- Grafenauer, I. (1957). Človeška stavbna daritev v slovenski narodni pripovedki in pesmi. *Slavistična revija*, 10, 41–60.
- Grdina, I. (1990). Celjska kronika, spomenik srednjeveške književnosti na Slovenskem. *Jezik in slovstvo*, 36(3), 41–49.
- Habjanič, K. (2013). Klošar zabetoniran v stebru viadukta? <https://old.slovenskenovice.si/novice/slovenija/klosar-zabetoniran-v-stebru-viadukta>
Dostęp 15.03.2025
- Hartman, B. (1977). *Celjski grofje v slovenski dramatiki*. Slovenska Matica
- Heinsohn, G., & Steiger, O. (1993). *Uničenje modrih žensk: prispevki k teoriji in zgodovini prebivalstva in otroštva*. (M. Dobnikar, A. Novak & Š. Smej, Tłum.). Študentska organizacija Univerze.
- Ilaunig, O. (1928). *Črni križ pri Hrastovcu*. Tiskarna sv. Cirila.
- J.G. (1898, 20 stycznia). Narodne pravljice o hrastovskem gradu. *Slovenski gospodar*.
- Jagarčec, N. (2013). *Legenda o Veroniki Deseničkoj – riječu i slikom*. Muzej Hrvatskog Zagorja.
- Jernejc, U. (2006). *Konstrukcija svetega prostora in žrtvovanje: Romunski Meșterul Maloe in ostale balkanske balade o človeški stavbni daritvi* [Niepublikowana praca dyplomowa]. Uniwersytet w Lublanie.

- Jezernik, B. (1998) *Dežela, kjer je vse narobe. Prispevki k etnologiji Balkana*. Znanstveno in publicistično središče.
- Jukić, B. (1997). *Nekdo je igral klavir*. Pomurska založba.
- Kelemina, J. (1930). *Bajke in pripovedke*. Družba sv. Mohorja.
- Kmecl, M. (1974). *Esej o Deseniški Veroniki* W S. Sitar (Red.), *Z Desenic Veronika z Desenic* (ss. 117–130). Partizanska knjiga & Orbital-Progres.
- Kolarič, S. (2012). Črni križ pri Hrastovcu. YouTube. Pobreane 15 marca 2025 z https://www.youtube.com/watch?v=say1_xIG1zE.
- Kos, J. (2016). *Sociologija slovenske literature*. Slovenska matica.
- Kotnik, F. (1958). *Storije II*. Družba sv. Mohorja.
- Kotnik, F. (1957). *Storije I*. Družba sv. Mohorja.
- Kovačič, M. (2008). Veronika Deseniška – nesrečne ljubezni in prepovedane poroke v srednjem veku (ss. 9–39). *Historični seminar* 6, Založba ZRC <https://doi.org/10.3986/9789612540609>.
- Kroje, M. (2011). Folk Storytelling between Fiction and Tradition: The “Walled-Up Wife” and Other Construction Legends. *Studia mythologica Slavica*, XIV/2011, 61–86. <https://doi.org/10.3986/sms.v14i0.1600>
- Kroje, M. (2012). *Supernatural beings from Slovenian myth and folktales*. ZRC SAZU. <https://doi.org/10.3986/9789610503385>
- Kúhar, Š. (1914). Narodno blago vogrskij Slovancof. *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 14, 1–37.
- Kúhar, Š. (1910). Narodno blago vogrskij Slovancof. *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 107–128
- Kumer, Z., Matičetov, M., & Vodušek, V. (Red.). (1981). *Slovenske ljudske pesmi. Druga knjiga. Pripovedne pesmi*. Slovenska matica.
- Kumer, Z. (1963). Vsebina in pomen plesne igre most na Slovenskem. W J. Vuković (Red.), *Rad IX-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebinju 1962* (ss. 471–479).
- Kvartič, A. (2019). Dajte stavbi kar ji pripada. Šega zazidanja predmetov v stavbe v Šaleški dolini. *Šaleški razgledi* 16/2019 (ss. 221–250)
- Kvartič, A. (2017). *Pa se je to res zgodilo? Sodobne povedke v Sloveniji*. Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Levičnik, J. (1899.07.28). Tri dni iz mojega življenja. *Zgodnja danica*, 30, 237–238.
- Ljubič, T. (1944). *Ljudske pripovedke iz Dobrépolj*, Ljudska tiskarna.
- Marolt, F. (1936). *Obredne igre*. W F. Marolt (Red.), *Slovenske narodoslovne študije*. Zv. 2, *Tri obredja iz Bele Krajine* (ss. 47–57). Glasbena Matica.
- Mlinšek, F. (1991). *Mlinškovo berilo: (i)zbrani etnološki in slovstveni zapiski*. W J. Hudales, & I. Stropnik, (Red.) *Šaleški razgledi* 7.
- Morovič, A. (1997). *Vladarka*, Študentska organizacija Univerze, Študentska založba.
- Möderndorfer, V. (1946). *Verovanje, uvere in običaji Slovencev. Peta knjiga. Borba za pridobivanje vsakdanjega kruha*. Družba sv. Mohorja.
- Möderndorfer, V. (1924). *Narodne pripovedke iz Mežiške doline*. Učiteljska tiskarna.
- N., A. (1869.07.23). Kraljica miru na Kureščku. *Zgodnja danica*, 30, 239.
- Nemanić, D. (1884). Čegar sem bila lani hči, sem letos mati. *Ljubljanski zvon IV* (ss. 165–168)

- Novak, M. (1996). *Zverjad*, Cankarjeva založba.
- Orel, B. (1936). *Mitos o mostu*. W F. Marolt (Red.) *Slovenske narodoslovne študije*. Zv. 2, *Tri obredja iz Bele Krajine* (ss. 74–92). Glasbena Matica.
- Orel, B. (1942). *Al pejte, pejte trikrat skuz, zdignite gor visok roké*. Narodna tiskarna (ss. 41–48).
- Orožen, J. (1996) O gradovih in graščinah ob Paki in v Šaleški dolini. *Šaleški razgledi* 12: *Razprave-Presoje-Akcenti*, 15–52.
- Oter Gorenčič, M. (2020). The role of the Counts of Cilli in the architectural development of the Jurklošter Carthusian monastery's great cloister and the question of the location of Veronika of Desnice's grave. The archaeological method as an aid to art-historical interpretation. *Studia Historica Slovenica*, 20(1), 67–118.
- Oter Gorenčič, M. (2021). Skrivnostni grob Veronike Deseniške *Alternator*, [Skrivnostni grob Veronike Deseniške | Alternator](https://doi.org/10.3986/alternator.2021.31), <https://doi.org/10.3986/alternator.2021.31>
- Plestenjak, J. (1940 styczeń). Marija s Kureščka. *Vrtec* 169–172.
- Podgorelec, T. (1905, 18 maja). Stari grad. *Naš dom*, 10, 6.
- Poles, Š. (2012) Spomini stanovalk na Turnu po drugi svetovni vojni. W J. Hudales & V. Pogačar (Red.) *Škalske zgodbe*. Zbornik (ss. 96–98). Revivas
- Premrl, B. (2011). *Briški teri. Zgodbe cerkva in zvonikov v Brdih*. Kulturno društvo Vilenica
- Puff, R.G. (1999). *Maribor. Njegova okolica, prebivalci in zgodovina* (F. Vogeltnik, Tłum.). Obzorja (pierwsze wydanie *Marburg in Steiermark, seine Umgebung, Bewohner und Geschichte* pochodzi z roku 1847)
- Ramovš, M. (1999). Otroške igre z odzemanjem in privzemanjem na Slovenskem. *Traditiones* 20 (ss. 127–142)
- Rutar, S. (1883, 1 kwietnia). Knez Pes-Marko. *Ljubljanski zvon* III, 4, 252–253. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (b.d.). [Fran/SSKJ](https://fran.sskj.si/) Dostęp 15.03.2025
- St., J. (1883, 10 lutego). Narodno blago. Pripovedke o Ptujскеj gori. *Popotnik*, 3, 43.
- Šarotar, D. (2019). *Živa coprnija Pohorja in Istre. Izleti po poteh pripovednega izročila*. Beletrina. [adaptacja materiału ludowego Dušan Šarotar, wybór materiału ludowego Monika Kropiej]
- Šašel, J. (1920/1921). *Spomin na Virunum* [maszynopis w Archiwum Instytutu Folklorystyki Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki]
- Šašel, I. (1906). *Bisernice I*, Katoliško tisk. društvo v Ljubljani
- Škiljan, I. (2007), *Legenda o Veroniki Deseničkej. Muzejsko edukativna i nagradna igra Iznenadenje: Veronika Desenička – plemkinja, seljanka ili čarobnica?* Muzej Veliki Tabor.
- Štefanec, F. (2000). Mlada Lenka je izbrala smrt. *Nedeljski dnevnik* XXXIX, 20.08.2000, 226, s. 7.
- Šuštar, M., & Vodusek, V. (1963). Koreografska oblika pomladano-obredne igre „Most” v Sloveniji in njene variante v Jugoslaviji. W: J. Vuković (Red.), *Rad IX-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebinju 1962* (ss. 481–487)
- Vinkler (Winkler), V. (1931). Zlata cerkev. *Angelček (Angeljček)*, 1/2(40), 10–11).
- Zidanje Skadra na Bojani* (2002). N. Pop Tasić, tłum. i posłowie. Zavod Homo Narrans.

WĘGRY. DWUNASTU „SPRAWIEDLIWYCH”

NARODZINY WĘGERSKIEGO WARIANTU TOPOSU O KOBIECIE ZA(W)MUROWANEJ

Pisana historia węgierskiego wariantu ballady o kobiecie zamurowanej zaczyna się w XIX wieku. Po raz pierwszy jej istnienie w środowisku węgierskojęzycznym odnotowane zostaje w 1848 roku przez Jánosa Erdélyiego w trzecim tomie jego zbioru *Népdalok és mondák*¹ [Piosenki ludowe i legendy]. Jak po latach przyznawano, ta pierwsza wzmianka nie spotkała się z należyтым zainteresowaniem świata nauki, a tym bardziej czytelników. Większą uwagę ballada przykuje dopiero po prawie dwudziestu latach.

W marcu 1862 roku János Kriza, biskup unitariański i kolekcjoner utworów ludowych zaczął przekazywać do druku pieśni i inne utwory ludowe, które zebrał do drugiego tomu swojego zbioru pt. *Vadrózsák* [Dzikie róże]. Kiedy prace były już na ukończeniu, niemal w ostatniej chwili do jego rąk trafiły trzy ballady, w tym m.in. ta o wmurowanej kobiecie *Kőmíves Kelemenné* [Żona Kelemena Murarza]², które wzbudziły jego szczególne zainteresowanie. Był nimi oczarowany. Zanim do niego na dobre dotarło, jakie to niezwykle teksty, z pośpiechem wysłał je swojemu przyjacielowi Pálowi Gyuliemu z rekomendacją, że są one najwyższej jakości (Kriza, 2013, s. 19). Żeby nie burzyć koncepcji swego dzieła, ostatecznie umieścił je w aneksie do drugiego tomu *Dzikich róż*, który wyszedł w styczniu 1863 roku. *Żona Kelemena Murarza* ukazała się na stronach 314–317.

¹ Znalazło się tam 5 linijek ballady – „Úgy rakják, úgy rakják/Magas Déva várát, /Tizenkét kőmíves, tizenkét kőmíves. /A mit délig raknak, /Dél után mind lehull.” [Tak budują, tak budują/ Górny Zamek w Déva,/ dwunastu murarzy, dwunastu murarzy./ Ale co do południa zbudują,/ wszystko po południu się rozpada]. Towarzyszyła mu uwaga redakcyjna – „według Samuela Almásiego młodszego, który przesyła pieśń, zgodnie z legendą: zamek w Déva budowało dwunastu murarzy, ale ściana zbudowana przed południem każdego popołudnia się rozpadała. Według panującego wówczas zabobonu, żeby ściana była trwała wkładają w nią człowieka: tak więc pierwszy murarz inicjuje to, że żonę tego z murarzy, która przyjdzie pierwsza z obiadem wkładają w kamienną ścianę i w ten sposób ich praca nabiera trwałości. Pechowy los sprawia, że akurat pierwsza przychodzi żona pierwszego murarza. Jego towarzysze chwytają ją i wkładają w ścianę i dzięki temu ściana się więcej się już nie rozpada” (Erdélyi, 1848, s. 151). Ten i dalsze cytaty w tłumaczeniu autora.

² Pozostałe dwie ballady to Kádár Kata [Katarzyna Bednarz] i Budai Ilona [Ilona Budai]

Prace nad antologią poprzedziły lata badań terenowych i zbiórka środków na druk, ogłoszona już w 1843 roku. Biskup Kriza nie tylko zajął się redakcją swojego dzieła, ale i jego promocją. W tym zadaniu wspierał go m.in. właśnie Gyulai, który w 1860 roku przystąpił do publikowania co ciekawszych pieśni ludowych, podsyłanych przez Krizę, i wygłaszał na ich temat odczyty podczas spotkań węgierskich środowisk naukowych (np. odczyt zatytułowany *Adalék népköltészetünkhöz* [Przyczynek do naszej poezji ludowej] wygłoszony 25.02.1860 roku, opublikowany potem w czasopiśmie „Budapesti Szemle” [Gyulai, 1860]). Gyulai podkreślał, że węgierska poezja ludowa posiada bogactwo utworów epickich (Gyulai, 1862, s. 178). Sam Kriza, zachwycony otrzymanymi na ostatnim etapie prac balladami, był tak zauroczony, że w liście do znajomego napisał, iż utwory te przysły w dobrej porze, by znaleźć miejsce na końcu stołu, ale „mogą one jeszcze powiedzieć gospodarzowi, że tam jest pierwsze miejsce, gdzie my siadamy” (za Albert, 2011, s. 676; tłum. LH).

Tytuł, pod jakim balladę o zamurowanej opublikował biskup Kriza, nie jest tytułem jedynym, pod jakim ona występuje w kulturze węgierskiej. Już pod koniec XIX wieku zaczyna się też pojawiać w wersji *Kőműves Kelemen* [Kelemen Murarz] (np. Arany & Gylai, 1882, ss. 72–75), rzadziej zaś z tytułem *A legnagyobb Pallér* [Najważniejszy majster] (Csanádi & Vargyas, 1954, ss. 74–76). Chociaż prace na jej temat zaczęły pojawiać się niemal od chwili wydania *Dzikich róż*, to do dnia dzisiejszego nie doczekała się monografii, która nie tylko dokonałaby wyczerpującej analizy folklorystycznej, ale również pokazałaby jej znaczenie dla kultury Węgier. Pierwszą część tego zadania wykonał jeden z najwybitniejszych węgierskich folklorystów Lajos Vargyas, ogłaszając swój obszerny artykuł poświęcony pochodzeniu ballady *Kőműves Kelemen* (Vargyas, 1959, ss. 5–72). Praca ta z niewielkimi korektami opublikowana została następnie w wydanej przez Węgierską Akademię Nauk dwutomowej monografii ballady węgierskiej pod tytułem *Magyar ballada és Európa* [Węgierska ballada i Europa] (Vargyas, 1976), najpierw po węgiersku, a później także po angielsku (Vargyas, 1983). Została także włączona do monumentalnej monografii poezji ludowej (Vargyas, 1988).

Godnym uwagi jest, że Vargyas, który jako autor typologii ballad węgierskich balladę o żonie Kelemena Murarza definiował jako balladę typu „kobieta zamurowana”³, w swoich

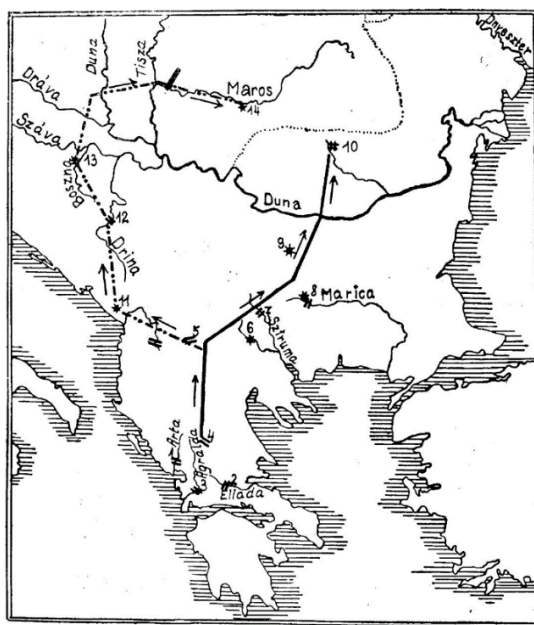
³ W folklorystyce węgierskiej równolegle funkcjonują dwa warianty określenia typu ballady – *Kobieta zamurowana* (po raz pierwszy w antologii *Röplj páva röplj* [Csanádi & Vargyas, 1954, s. 70–71] oraz *Żona zamurowana* (w *Jávorfa muzsika* [Farág, 1965]). Modyfikacja ta wynikała z faktu, że we wszystkich znanych węgierskich typach ballady zamurowana zostaje żona głównego majstra, podczas gdy w balladach występujących u innych narodów jest to nie tylko żona, ale np. siostra. Wg Alberta (Albert, 1994, s. 190) tę drugą nazwę wprowadził József Farág (Farág, 1965), a następnie zastosował Vargyas Lajos (Vargyas, 1976, s. 13–43). W katalogu typów ballad opracowanym przez Vargyasa, typ *Kobieta zamurowana* znalazł się wśród wyodrębnionych

pracach analitycznych preferował posługiwanie się tytułem akcentującym aspekt męski tej historii, tj. *Kelemen Murarz*. W ten sposób opowiadał się po stronie kładących nacisk na tragedię mężczyzny, który musi podjąć trudną decyzję, a ta prowadzi go do grzechu, traci żonę, los odwraca się przeciw niemu i zabiera mu dziecko. To rozchwianie interpretacyjne, wahania, czyja ofiara była większa – kobiety czy mężczyzny, a co za tym idzie, jaki tytuł powinna nosić ballada, towarzyszy jej od końca XIX wieku. To właśnie wtedy zostaje opublikowany kolejny wariant ballady, zatytułowany już nie *Żona Kelemena Murarza*, a *Kelemen Murarz* (Deák, 1886, ss. 287–288)

Warto w tym miejscu przypomnieć innego jeszcze badacza, Sándora Solymossyego, który w opublikowanym na łamach czasopisma „Ethnographia” studium (Solymossy, 1923-1924) pisze już o balladzie *Żona Kelemena Murarza* jako balladzie typu *A befalazat nő* [Kobieta zamurowana] (później określonego jako *A falba épített asszony* [Kobieta wbudowana w ścianę] w kontekście szerszego zjawiska ofiary zakładzinowej. Jak przypomina, początkowo ofiarami takimi byli sami budowniczowie, dopiero z czasem zastąpiono ich członkami rodziny albo kimś obcym. Kolejnym etapem było składanie ofiar z sierot (czyli, jak zauważa autor, takich osób, z powodu których można było się nie obawiać zemsty krewnego), a także z zastępujących człowieka zwierząt. Z czasem ofiary mogły być coraz mniejszej wartości (jak czarne kury czy jajka). Wspierając się na literaturze przedmiotu, Solymossy przypomina, że ofiary zakładzinowe znane były człowiekowi od zarania dziejów i służyć miały prześladowaniu złych duchów. W swoim wywodzie odwołuje się on m.in. do hinduskiego wierzenia, że duch ofiary przemienia się w ducha chroniącego miejsce, gdzie została ona złożona (w tym celu chowa się zmarłych w pobliżu drzwi wejściowych do domu) (Crooke, 1896, s. 174 za Solymossy, 1923-1924, s. 133). Mówiąc o problemach badawczych związanych z badaniami nad oralnymi epickimi formami literatury ludowej, stwierdza, że na ogół nie sposób jest określić ich czasu powstania i drogi wędrówki, ale w przypadku ballady *Żona Kelemena Murarza* możliwe jest dosyć dokładne określenie miejsca powstania, a także z dużą dokładnością wyznaczenie trasy rozprzestrzeniania się. Solymossy uznaje za pewnik, że ten typ ballady powstał na ziemi greckiej i stamtąd się rozprzestrzenił, podlegając różnym modyfikacjom, by w końcu dotrzeć najdalej na północ, czyli do krainy Seklerów, ludności pochodzenia węgierskiego zamieszkującej obszar Siedmiogrodu (obecnie półn.-zach. Rumunia). Ponadto ocenia, że najstarsza wersja ballady zachowała się w pięciu balladach nowogreckich, tak bliskich jedna

przez niego na podstawie sześciu i pół tysiąca tekstów 134 typów ballad zdefiniowanych przede wszystkim na podstawie wyróżnika estetycznego (Kriza I., 2011, s. 38).

drugiej, że wykazują jedynie drobne różnice o znaczeniu filologicznym. Jednocześnie w balladach o zamurowanej wyróżnia dwa ich typy. Pod względem struktury różnią one się od siebie tym, że pieśni typu zachodniego są bardziej rozbudowane, bogatsze, podczas gdy wschodniego, które pozostały bardziej balladami. Solymossy przychyliła się do koncepcji, która za kolebkę ballady o kobiecie zamurowanej przyjmuje Grecję. Tutaj do najstarszych należałyby wersje z 1. Korfu (wyd. w 1852), Trapezunti (1890), 2. Zakintoss (1860), 3. Krety (1876) i 4. o moście na rzece Eilas (1836) (Solymossy, 1923–1924, s. 134). Ponieważ zabójstwo ofiar wiązane jest z murarzem o imieniu Manole, co powtarza się także w balladach macedońskich, bułgarskich i włoskich, badacz wyraża opinię, że to właśnie ta wersja powędrowała z Grecji na północ linią wschodnią (tj. bułgarsko-włoską). Drugi typ (tj. serbsko-chorwacki) miałby się ukształtować niezależnie od typu greckiego i reprezentuje go ballada o moście na Drinie; ten typ ballady rozprzestrzenił się w południowej Albanii i na linii rzeki Sawy (Solymossy, 1923–1924, s. 136). (il. 1.).



Il. 1. Mapa wędrówki ballady typu „Zamurowana żona”. 1–4. nowogreckie; 5. serbsko-romska; 6–7. bułgarskie; 10. włoska (klasztor Curtea de Argeș); 10a–13. serbsko-bośniackie; 14. Węgierska (zamek Déva)⁴.

Źródło: Solymossy, 1923–1924, s. 137.

O przynależności węgierskiego typu ballady do wariantu zachodniego świadczą, zdaniem Solymossy, elementy niewystępujące w wariacie wschodnim, jak np.: (1) przypadek decyduje o tym, czyja żona przyjdzie pierwsza na budowę; (2) w murze zostaje szczelina na pierś kobiety; (3) aktywna rola dziecka; (4) źródło mleka. Jednocześnie jednak w wariantach

⁴ Autor swoje koncepcje zilustrował mapką wędrówki typów ballady zaznaczając na niej jedynie takie ballady, które przejęły pewne miejscowe treści lub dotyczą budowli z danego miejsca (Solymossy, 1923–1924, s. 137).

węgierskich występują takie elementy, które obecne są w typie zachodnim, a nie ma ich w typie serbsko-chorwackim, jak: (1) Kelemen/Manole jako pierwsi dostrzegają przybywającą żonę; (2) obaj modlą się do Boga, żeby przeszkodził w nadejściu żony (proszą, by okulał koń, by wóz połamał koła, by spadł ulewny deszcz, by Bóg zesłał dzikie zwierzęta i skorpiony, by drogę zagroził jej gęsty las). Ostatecznie więc Solymossy uznaje, że decydujące powinno być zakończenie ballady, wprowadzające udział dziecka. W wersji węgierskiej jest to małe dziecko. W wersjach typu zachodniego jest to niemowlę lub dziecko prowadzone za rękę. W balladach z terenów najbliższych Węgier, tj. w Chorwacji i Slavonii jest mowa o większym dziecku, które spaceruje przy murach i modli się do Boga, żeby zwrócił mu matkę. W odpowiedzi kamienie ogniste padają z nieba i rozbijają mur, z którego wylania się matka. Taka scena ma pojawiać się w kilku balladach sławońskich. Jak stwierdza węgierski uczony, jest to zakończenie pozytywne i poza nielicznymi przypadkami, jest rozwiązaniem młodszym w stosunku do takich o tragicznym zakończeniu.

Ponad trzydzieści lat później Vargyas publikuje swoją analizę porównawczą ballad typu „Kobieta zamurowana”; wśród 229 wariantów identyfikuje ballady węgierskie (38), bułgarskie (70), macedońskie (17), rumuńskie (16), serbsko-chorwackie (19), albańskie (14), greckie (15), cygańskie (2), gruzińsko-abhazkie (14) i mordwińskie (4) (Vargyas, 1976, ss. 6–10). Na potrzeby swoich badań folklorysta tworzy typologię motywów. W rezultacie w grupie ballad węgierskich wyodrębnia ich 20, podczas gdy w balladach albańskich już 26, w rumuńskich 27, w bułgarskich 29, greckich 31, a w serbskich aż 45. Takie namnożenie precyzyjnie zdefiniowanych motywów jest ciekawe z punktu widzenia poszczególnych kultur, ale utrudnia zaprezentowanie syntezy obejmującej cały obszar Bałkanów i Węgier⁵.

Ostatecznie Vargyas dochodzi do wniosku, że ballada o zamurowanej ma swoje korzenie na obszarach kaukaskich, skąd w X wieku trafiła do Europy za pośrednictwem Węgrów, gdy osiedlili się w Nizinie Panońskiej. Po latach koncepcja ta spotka się z krytyką innych badaczy (w tym węgierskich) i chociaż pojawia się czasami w opracowaniach tematu, nie ma ona charakteru wiążącego (Faragó, 1995). Sam Lajos Vargyas w monumentalnej publikacji poświęconej folklorowi węgierskiemu, w artykule o balladzie ludowej już nie przekonywał o węgierskim rodowodzie ballady o kobiecie zamurowanej (Katona, 1992). Dyskusję z tą

⁵ Wydaje się, że ze względów metodologicznych, bardziej efektywne byłoby posiłkowanie się typologią motywów zaproponowaną już na początku XX wieku przez Antala Horgera. W artykule o pochodzeniu ballady *Žona Kelemena Murarza* wyodrębnia on znacznie bardziej ograniczoną liczbę motywów, bo tylko siedem. Są to: 1. Opowieść o budowie zamku, 2. Podróż czterokonną kareta, jaką żona murarza Kelemena jedzie na budowę zamku Déva, 3. Przeszkody na drodze żony, 4. Pożegnanie żony Kelemena, 5. Zamurowanie żony Kelemena, 6. Los synka, 7. Los męża (Horger, 1902, ss. 440–448).

koncepcją podjął m.in. związany z Siedmiogrodem, folklorysta węgierski, József Faragó, łącząc ten problem z pytaniem, dlaczego właśnie zamek w Déva dominuje w węgierskich wariantach ballady (Faragó, 1995). W 1971 roku Imre Katona stwierdził, że „węgierskie wersje ballad niemal bez wyjątku wspominają o Dévie, nawet bardziej wysunięty na północ wariant z Jerez, co świadczy o ich monogenetycznym pochodzeniu” (Katona & Tripolszky, 1971, s. 22). W opinii Faragó jest to dowód na to, że ballada weszła do węgierskiego folkloru właśnie w tych okolicach. Fakt powstania ludowej ballady uczony łączy jednocześnie z osadnictwem bułgarskich chrześcijan, którzy na początku XVII wieku, przy wsparciu rządu wiedeńskiego, pojawili się w Siedmiogrodzie i Banacie, uciekając przed prześladowaniami Turków. Déva stała się jednym z ważniejszych ośrodków tego osadnictwa. Bułgarski wątek to tylko jeden z tropów genealogicznych węgierskiego wariantu toposu o zamurowanej. Faragó, który jest przeciwnikiem koncepcji węgierskiego rodowodu ballady, a tym bardziej jej kaukaskich korzeni, przypomina, że mniej więcej w tym samym okresie co Bułgarzy, w Siedmiogrodzie pojawili się osadnicy greccy. Jednocześnie uczony nie odrzuca innych możliwości uformowania węgierskiego wariantu ballady, m.in. z uwagi na fakt, iż Siedmiogród, a ściślej komitat Hunyad (obecnie okręg Hunedoara, Rumunia), którego stolicą jest Déva był prawdziwym tygłem etnicznym. Poza wymienionymi grupami i Rumunami mieszkali tam jeszcze osadnicy niemieccy, słoweńscy i inni. Dla lepszego rozeznania, na jakim obszarze występują zebrane pieśni, Vargyas przedstawił je na załączonej do artykułu mapie (il. 2) (Vargyas, 1959):



Il. 2. Mapa rozpowszechnienia pieśni Źródło: (Vargyas, 1959, s. 11).

W wielu pracach węgierskich folklorystów, w tym również u Vargyasa, odnajdujemy nawiązania do pierwszych reakcji na publikację ballady *Kelemena Murarza*⁶, a także do pierwszego wielkiego sporu, który w historii węgierskiej nauki zanotowany został jako *Grozescu per* [spór Grozescu]. Opublikowana w antologii *Dzikie róże* Jánosa Krizy ballada od razu spotkała się na Węgrzech z dużym zainteresowaniem, jednak na łamach poczytnego wówczas czasopisma „Fővárosi Lapok” pojawił się artykuł (G.J., 1864, ss. 488–489), sygnowany inicjałami G.J., co zostało odczytane jako Julian Grozescu. 26-letni wówczas autor – dziennikarz rumuński mieszkający w Peszcie – przedstawił w nim sądy trudne do zaakceptowania przez węgierskie środowiska opiniotwórcze. Stwierdził bowiem nie tylko, że Rumuni, którzy przejęli gatunek epicki od „swoich braci” Francuzów i Włochów, sami stali się twórcami niezliczonej ilości ballad, które z czasem zaczęły się rozprzestrzeniać wśród narodów nieromańskich, ale wyraził też zdumienie, że oto nagle wśród węgierskich Seklerów pojawił się wariant ballady znany w tradycji rumuńskiej pieśni ludowej. Zaatakował on Krizę i literacką publiczność celebrującą wydanie antologii *Dzikie róże* (Kósa, 2001, s. 33), a węgierski wariant nazwał falsyfikatem opartym na rumuńskim oryginale. Na łamach czasopism, głównie „Fővárosi Lapok” wywiązała się ożywiona dyskusja, najpierw między Grozescu a oskarżanym przez niego autorem antologii, Krizą, a potem szerszym gronem intelektualistów broniących węgierskości *Żony Kelemena Murarza*, ale i kwestionowanej przez Rumuna ballady *Anna Molnár*. Tu szczególne oburzenie wzbudzała publikacja takich ballad jak *Molnár Anna* [Anna Młynarz], *Żona Kelemena Murarza* czy *Ajgó Márton*. Kriza w sprawie tej drugiej ballady odwołuje się do wcześniejszego artykułu swojego współpracownika Pála Gyulaiego, który nie dopatrywał się podobieństw ballady węgierskiej i rumuńskiej, ale ostatecznie stwierdził, że: „nawet jeśli występują pewne podobieństwa pozostaje pytanie: «czy Sekler je przejął od Rumuna, czy odwrotnie?»” i dalej „nasza *Anna Molnár* jest wysoce moralną seklerską matką, podczas gdy Janka Tomy jest lekką, zabobonną rumuńską kobietą” (Kriz, 1864, s. 529).

Odnosząc się zaś do ballady o zamurowanej kobiecie w wersji rumuńskiej i węgierskiej, Kriza tak widzi ten problem: „rumuński Manole jest rozciągniętą [...] legendą, która, odkładając na bok różnice, kończy się tak, że murarze mordercy wchodzi na wieżę, z której spadając zamieniają się w kamienie, natomiast mistrz Manole zamienia się w źródło ze słoną wodą, co jest zwyczajną odmianą Owidiusza” (Kriz, 1864, s. 529; tłum. LH). Temu obrazowi przeciwstawia balladę węgierską, pisząc: „natomiast seklerska *Żona Kelemena Murarza* jest

⁶ Vargyas w pracach analitycznych posługuje się tytułem ballady *Kelemen Murarz* uznając, że węgierski wariant ballady od strony duchowej skoncentrowany jest na tragedii mężczyzny.

bardziej balladą nie tylko poruszającą wyobraźnię, ale wspaniałym, samodzielnym owocem ludu seklerskiego” (Kriza, 1864, s. 529).

Dyskusja, która nastąpiła po opublikowaniu *Dzikich róż* oraz artykułu Grozescu miała niezwykle istotny wpływ na rozwój folklorystyki węgierskiej. Na wiele lat wytyczyła kierunek jej refleksji, kładąc akcent na rozwój prac terenowych, odkrywanie i ratowanie jak największej liczby artefaktów kultury ludowej, w tym wariantów samej ballady *Żona Kelemena Murarza* oraz prowadzenie badań komparatystycznych. Chociaż nie doszło do przyjęcia jednolitego stanowiska w sprawie pochodzenia toposu kobiety zamurowanej i kierunków jego rozprzestrzeniania się, działania te dostarczyły dość materiałów, by „ostrzec przed niebezpieczeństwem płynącym z jednostronnego narodowego spojrzenia” (Kósa, 2001, s. 34). A taką groźbę zauważyło liczne grono czołowych folklorystów węgierskich (np. Alexits György, Ortutay Gyula, Viski Károly).

Dla samego Krizy dyskusja była znakiem, że „już z tych fragmentów sądząc, musi być ileś tam wariantów albo nie tak dawno jeszcze musiały istnieć” (Albert, 2011, s. 676). Ernő Albert, który przypomniał te słowa z okazji 200. rocznicy urodzin Jánosa Krizy, pokusił się również o podsumowanie wyniku kolekcjonowania różnych wariantów ballady o kobiecie zamurowanej. Wynikało z nich, że do końca 1972 roku znanych było ich 48. W 1989 roku Albert uzupełnił tę listę o 17 wariantów zapisanych na Ziemi Seklerów, a 6 na innych terenach. Od 1990 roku do tej listy dodane zostały kolejne warianty, które w sumie niemal podwoiły liczbę ballad o zamurowanej kobiecie znaną Vargyasowi w 1959 roku – 38 (Vargyas, 1959, s. 6). Warto jednocześnie zwrócić uwagę, że ballada pojawiająca się w nowych miejscach niejednokrotnie popadała w zapomnienie w tych, gdzie była wcześniej zapisywana. Taką sytuację odnotował nauczyciel z Braszowa (Braşov, Rumunia) Antal Horger, który w prawie czterdzieści lat po zapisaniu ballady o zamurowanej w komitacie Csik (obecnie Comitatul Ciuc, Rumunia) obszedł cały ten region, by ostatecznie stwierdzić, że nie znalazł żadnego jej śladu. A mimo to, jak pokazały późniejsze badania terenowe, znaleźli się badacze, którzy na tym samym terenie zapisali kolejne warianty ballady. W spisie sporządzonym przez Vargyasa można znaleźć teksty trzynastu ballad tam zanotowanych. Innym terenem, na którym w późniejszym okresie udało się zarejestrować nowe wersje ballady był rejon Háromszék. Podczas gdy do 1972 roku spotkano tam jedynie dwie ballady, to w późniejszym okresie doszło do nich jeszcze dwadzieścia sześć. Część z nich, jak pisze Ernő Albert, zapisano wśród tamtejszych Romów, którzy przechowali stary typ ballady, podczas gdy Węgrzy o nim już zapomnieli. Węgierski uczony fakt ten łączy z zachowaniem romskich zwyczajów pogrzebowych, całonocnego oplakiwania zmarłych, któremu towarzyszy wykonywanie smutnych pieśni, w

tym o kobiecie zamurowanej. Taki rodowód mają cztery ballady o zamurowanej i jedenaście informacji opublikowanych przez Ferenc Pozsonyego (Albert, 2011, s. 676).

Niemal od początku badań nad toposem zamurowanej na Węgrzech towarzyszą próby nawiązania do paradygmatu ofiary zakładzinowej. Podkreśla się nie tylko rozprzestrzenienie tego zwyczaju budowlanego, którego ślady znajdowane są na całym niemal świecie, ale także wskazuje się, kto lub co bywało taką ofiarą zakładzinową. W obszernym artykule nt. rozwijającego się pod koniec XIX wieku ruchu zbierania poezji ludowej Ferenc Irmei pisze, że żywym, choć już wtedy wymierającym zwyczajem odnotowywanym w kulturze seklerskiej, ale także wołoskiej, jest zwyczaj składania ofiary zakładzinowej w formie zamurowywanego w budowlu „żdźbła sitowia”⁷, którym zmierzony został człowiek przechodzący obok budowy. Choć, jak zaznacza autor, budowniczowie coraz mniej wierzą w ten zabobon, to jednak jakieś skojarzenia ta sprawa wywoływała, skoro, jak dalej zaznacza Irmei, „Wołosi przestają tego używać, bo było przyczyną nieszczęść. Zdarzało się wielokrotnie, że ten, z którego zdjęto miarę, ciężko zachorował, a nawet były przypadki, że wielki strach zaprowadził go do grobu” (Irmei, 1882, s. 1777; tłum. LH).

Jednym ze starszych artykułów na ten temat jest artykuł Antala Hermanna opublikowany na łamach czasopisma architektów i inżynierów pod koniec XIX wieku (Herman, 1894, s. 302). Dużo miejsca tematowi temu poświęcił też wspomniany już Solymossy, który we wstępie do swojego studium nt. *Żony Kelemena Murarza* zamieszcza interesującą bibliografię do tego tematu z początków XX wieku; są to zwłaszcza prace niemiecko i anglojęzyczne (Solymassy, 1923, s. 24).

Warto wspomnieć też o rozważaniach na temat sposobu składania ofiary zakładzinowej, przedstawianego w ludowych balladach o żonie Kelemena Murarza. Już w 1910 roku Rezső Szegedy podkreślał węgierską odmienność w tym zakresie:

to, że wśród Seklerów nie była ona w modzie, że jest ona pochodzenia nieseklerskiego, zdradzają warianty *Żony Kelemena Murarza*: podczas gdy w dziełach obcych wszędzie spotykamy zamurowanie żywej osoby, każdy wariant ballady seklerskiej wymienia inną metodę składania ofiary z kobiety, i tak w wariantie Krizy „Czyja żona pierwsza przybędzie, Pochwycimy ją delikatnie, wrzucimy do ognia, Zmieszamy z wapnem popiół z jej delikatnego ciała”. W wariantie Szabó: „miedzy ściany włożcie, tam ją spalcie”. W wariantie z Erdővidék: „Zabijmy i krew zmieszajmy z wapnem”. W wariantie Deáka Farkasa: „Wrzucicie do ognia, zmieńcie w popiół, Górny Zamek w Déva w ten sposób zbudujcie (Szegedy, 1910, ss. 25–26).

⁷ Z pewnością w zwyczaju tym możemy doszukiwać się modernizacji wcześniejszego rytuału, która następuje wraz z wkroczeniem na te tereny religii katolickiej, jako że w języku biblijnym właśnie sitowie, trzcina są symbolami człowieka. W węgierskich balladach o kobiecie zamurowanej składanie ofiary w formie „pędu sitowia/trzciny” występuje bardzo rzadko. Co ciekawe, na podstawie wariantu ballady „Żona Kelemena Masona”, w której taki pęd zostaje zamurowany, węgierska pisarka i etnografka Laura Iancu, pochodząca z regionu zamieszanego przez lud Csangó, napisała intrygującą powieść o życiu w węgierskiej wsi pod koniec II wojny światowej (Iancu, 2011).

W tym miejscu warto odnotować, iż węgierscy badacze w różny sposób komentowali tę węgierską odmiennność. György Sarudy pod koniec XIX wieku snuł na ten temat takie rozważanie:

Wmurowanie, choć trywialne, występuje we wszystkich [balladach regionu Bałkanów – przyp. LH] i do tego bogato ozdobione, tylko ballada Seklerów je pominęła. Subtelne wyczucie artystyczne ludu seklerskiego dostrzegało, że nie ma sensu powiększać grozy i tak już niemoralnego tematu, ponieważ publiczność nie była dzikusiem wysysającym krew, bestią lubującą się w torturach (Sarudy, 1898, s. 57).

Węgierskie badania nad ofiarą zakładzinową otrzymały nowy impuls, kiedy w latach pięćdziesiątych XX wieku Márton Istvánovics, studiując w Tibilisi, nawiązał kontakt z etnografem gruzińskim Michałem Józefem Czikowanim. Ten zwrócił mu uwagę na fakt występowania ofiary zakładzinowej na tamtym obszarze, m.in. na pochodzącą z 1825 roku pracę Juliusa Klaprotha o wynikach jego prac folklorystycznych na Kaukazie; odnotował tam historię o ofierze zakładzinowej (Obrusánszky, 2015, s. 102). Doprowadziło to do pojawienia się przedstawionej już wcześniej koncepcji Vargyasa.

W opublikowanym w 1995 roku na łamach „Ethnographii” artykule Olga Nagy, pisząc o znaczeniu wykorzystania badań etnologicznych w folklorystyce, stwierdzała, że:

Dzięki badaniom etnologicznym etnografowie mogą zrozumieć nie ich pochodzenie, ale to, że odkryte motywy folklorystyczne pochodzące z podobnego środowiska duchowego i podobnych wierzeń otrzymały w poezji pewne specyficzne znamiona. I tak na przykład wschodnie, południowo-wschodnie czy środkowo-europejskie warianty ballady Kelemena Murarza czy ich występowanie nie mówi nam, że jakiś lud „zapożyczył” je od drugiego, ale to, że wyrosła ona z pradawnej wiary w ofiarę, symbol zamurowania kobiety w jakie zostaje ubrany formy artystyczne i w jakiej postaci pojawia się u poszczególnych ludów. W ten sposób [...] odnajdujemy ludową duchowość obecną w poezji ludowej, sztuce, w sposobie życia, w życiu duchowym i materialnym (Nagy, 1995, s. 255).

Nowym impulsem dla węgierskiej refleksji nad pochodzeniem toposu ofiary zakładzinowej i zarazem odpowiedzią na pytanie, skąd trafił on do węgierskiej ballady ludowej, stał się artykuł Borbáli Obrusánszky z 2015 roku, która w poszukiwaniu jego korzeni zwróciła wzrok w stronę Azji (Obrusánszky, 2015, ss. 99–114). Zwróciła ona uwagę na fakt, iż w przeciwieństwie do Europy w literaturze chińskiej zachowały się pisane dowody na praktykowanie w kręgu kultury azjatyckiej ofiary zakładzinowej przy wznoszeniu szczególnie ważnych budowli. Niestety fragmenty tekstów, którymi autorka wspiera swój wywód, czasami wskazują na inny niż zakładzinowy charakter ofiar. Dla przykładu, cytuje fragment tekstu z V wieku na temat budowy nowej stolicy w Tongwancheng:

Kiedy Helian Bobo planował miasto Tongwan várost, Chi-gan Ali został wyznaczony głównym budowniczym. Ali był mistrzowskim budowniczym, ale naturę miał bezlitosną. Mury pałacu wznoszono bardzo mocne. Jeśli udało się w nich wywiercić dziurę, wtedy on (Chi-gan Ali) natychmiast zabijał tego, kto ścianę wybudował, a jego ciało zamurowywano w ścianie (Obrusánszky, 2015, s. 110).

Ten cytat prowadzi autorkę do błędnego wniosku, że ma tu do czynienia z chińskim wariantem toposu o kobiecie zamurowanej. Okrutny zwyczaj miał jednak prawdopodobnie na celu zmuszenie murarzy do przestrzegania wysokich norm budowlanych, by konstrukcja była trwała. Morderstwo było karą, ale także przykładem dla innych wykonawców (Obrusánszky, 2015, s. 110).

Ballada (tzw. ludowa i artystyczna), jako gatunek literacki zajmuje szczególne miejsce w historii literatury węgierskiej i jest istotnym komponentem formowania węgierskiej tożsamości narodowej. Z tego też względu jej dzieje są przedmiotem licznych prac naukowych. Z uwagą też śledzone są postępy badań nad nią w innych ośrodkach naukowych regionu, w tym przede wszystkim w Rumunii. Na przykład obszerne sprawozdanie w tej sprawie opublikowała w 1969 roku Ildikó Kriza. Zwraca w nim uwagę, że strona rumuńska przywiązuje wagę do promowania w społeczeństwie ballad ludowych i publikuje je w tanich wariantach, na papierze makulaturowym, naturalnie obok antologii drukowanych na wysokim poziomie artystycznym, wielotysięcznych nakładów zbiorów ballad (Kriza, 1969). Badaczka nie ustosunkowuje się jednak do faktu, że w rumuńskiej refleksji nad węgierskim wariantem ballady o zamurowanej żonie ciągle obecna jest myśl zainicjowana w tzw. sporze Grozescu, a wskazująca na wtórność węgierskich ballad wobec rumuńskich. Pod koniec XX wieku powtarza ten osąd Mircea Eliade, który w swoim, skądinąd ciekawym studium *Zalmoxis* przytacza opinię innego badacza rumuńskiego, Léona Sainéanu (Sainéan, 1902), stwierdzającego, że warianty węgierskie wydają się echem ballady rumuńskiej (Eliade, 1972, s. 174). Warto zauważyć, że jest to pogląd pochodzący z 1902 roku, bezkrytycznie powielający stanowisko zaprezentowane m.in. przez Grozescu, którego z kolei ostro skrytykował wybitny rumuński uczony Josipa Popovici pisząc w 1909 roku, że zaatakował on Jánosa Krizę w sposób „niewybaczalny” i wytkając Grozescu „powierzchnowość tego niegodnego ataku, dla którego nie ma miejsca wśród poważnych ludzi. My, Rumuni i Węgrzy, mamy wiele punktów stycznych, ale w tym przypadku klasztor Argeşului i żona Kelemenasa Masona mają tylko wspólną tradycję, do której Węgrzy mają takie samo prawo jak Rumuni” podsumowywał swój wywód Popovici. (Popovici, 1909, s. 17) A jednak mimo takiej obrony oraz faktu, że Eliade znał znacznie nowsze badania Vargyasa (Vargyas, 1967, s. 173–233), zawierające m.in. bardzo szeroką analizę porównawczą różnych wariantów narodowych ballady, w tym i rumuńskiej, nie dostrzegł on wskazanych przez węgierskiego uczonego tak ważnych elementów wyróżniających warianty węgierskie jak fakt, że żona murarza zostaje zabita i spalona, a nie żywcem zamurowana, jak to jest gdzie indziej, czy też tego, że decyzję o jej śmierci w jednych wariantach podejmuje główny murarz, a w innych wszyscy murarze. Korzystając z opracowania Vargyasa, ogranicza się jedynie do

streszczenia ballady, którą węgierski autor przywołuje dla przykładu, nie sięga jednak do dalszych jego refleksji, a przynajmniej nie widać tego w wywodzie rumuńskiego uczonego. To bardzo wyrywkowe spojrzenie na pracę Węgra powoduje, że u Eliadego ginie istotny wątek większości ballad węgierskich, tj. fakt, że żona Kelemena pojawia się na budowie nie dlatego, że musi przynieść mężowi obiad⁸, ale z powodu swojego złego snu, wieszczącego jej mężowi nieszczęście na budowie⁹.

To swoiste współzawodnictwo rumuńsko-węgierskie przewija się przez bogatą literaturę przedmiotu zarówno w środowisku rumuńskim, jak i węgierskim. Już pod koniec XIX wieku nauczyciel szkoły realnej w Déva, a zarazem postać bardzo zasłużona dla rozwoju badań nad folklorem węgierskim i rumuńskim, Oszkár Mailand, w informatorze swojej szkoły publikuje analizę porównawczą rumuńskich i węgierskich ballad zbudowanych wokół toposu kobiety zamurowanej, sięgając przy tym również do greckich i serbskich jego wariantów. Ta analiza prowadzi go do wniosku, że

prawdopodobnie Rumuni przejęli swoją opowieść od Serbów. [...] Sam Manole, jak pokazuje to jego imię (odmiana greckiego Emanuela), nie jest oryginalnym bohaterem rumuńskiego podania, ale postacią przeniesioną z innych legend, które lud przetworzył, nasycając je własnym duchem. Nie mógł jednak zmyć z niego ani jego czynów obcych lub prastarych elementów, które prowadzą do jego korzeni. Dodaje jednocześnie, że wskazywanie na te obce konotacje „nie obraża rumuńskiego poczucia własnej wartości, ponieważ nawet jeśli przedmiot i bohater są obcy, to, co jest piękne, szlachetne jest zasługą ducha ludu”. (Mailand, 1885, s. 9).

Dla problematyki toposu zamurowanej kobiety istotniejsze jest przypomnienie analizy Mailanda, w której po raz pierwszy na gruncie węgierskim wskazuje on mit kosmologiczny jako jego źródło (Mailand, 1885). Ciekawe, że w późniejszych pracach poświęconych balladzie *Żona Kelemena Murarza* uczeni węgierscy pominęli tę interpretację całkowitym milczeniem, podczas gdy taki właśnie trop stał się głównym motywem interpretacyjnym rumuńskiego wariantu ballady o zamurowanej w powstałej prawie pięćdziesiąt lat później pracy Mircea Eliade (Eliade, 1943), a na przełomie XX i XXI wieku był szeroko wykorzystywany w innych pracach badaczy z regionu Bałkanów. Wywód Mailanda jest krótki, wymuszony faktem, iż ma być opublikowany w rocznym sprawozdaniu jego szkoły. Węgierski badacz inspirację do

⁸ Wersja ballady, którą streszcza za Vargyasem Eliade, jest co prawda, jak pisze węgierski uczonego, wariantem charakterystycznym, ale już kilka zdań dalej zaznacza, że znane są również inne warianty. Z załączonej do pracy tabeli występowania różnych wątków w znanych do końca lat sześćdziesiątych wariantów ballad węgierskich, rumuńskich i z terenu Bałkanów jasno widać, że równie często w balladach o żonie Kelemena Murarza pojawia się motyw, iż to pod wpływem złego snu kobieta udaje się na budowę. Pominięcie analiz Vargyasa powoduje, że szereg wniosków Eliade jest nieadekwatnych do stanu faktycznego (Vargyas, 1967, s. 180 oraz tabela nr II po s. 303).

⁹ Eliade w swoim streszczeniu węgierskiej ballady stwierdza – „[...] Kelemen postanawia poświęcić pierwszą żonę, która następnego dnia przyjdzie z jedzeniem dla nich. Nie ma tu żadnych elementów nadprzyrodzonych (dżinów, wróżek, archaniołów, snów), ani też mistrzowie murarscy nie składają przysięgi” (Eliade, 1972, s. 174).

swojej tezy znajduje w pracy Friedricha Spiegela *Eranische Altertliumskunde* [Studia nad starożytnością irańską] wydanej w 1871 w Lipsku. Przytoczę tu tylko krótki wywód z jego konstatacji:

Wydarzenia z naszych ballad opierają się na walce między żywiołem dobra i zła. Element dobra reprezentowany jest przez kobietę (słońce) i siłę wyższą, która stara się jej pomóc w pokonywaniu przeszkód. Przeciwnie, złe elementy to murarze (noc, chmury wieczornego nieba) i zmuszony do przyłączenia się do nich Manole. Murarze budują wieczorne niebo, ale nie mogą zdobyć panowania, dopóki słońce (kobieta) nie zostanie pogrzebane. Zamurowanie reprezentuje zniknięcie słońca. Znika za zamkiem. Niebo w micie solarnym i w innych mitach jest też górą, zamkiem. W mitologii rumuńskiej, słowiańskiej, a nawet węgierskiej, niebo jest szklaną górą. [...] W balladzie Seklerów kobieta zostaje spalona. Starożytne wierzenie, że słońce spala się i powraca w blasku słońca. [...] Obserwując te fazy, można przypuszczać, że ten mit przedstawia starożytny dramat zachodu słońca, wzruszający moment zaczerpnięty z wariantów wieczornego nieba, w którym zakochany księżyc walczy z nocą (lub chmurami), które próbują wyrwać słońce z jego żony (Mailand, 1885, s. 7).

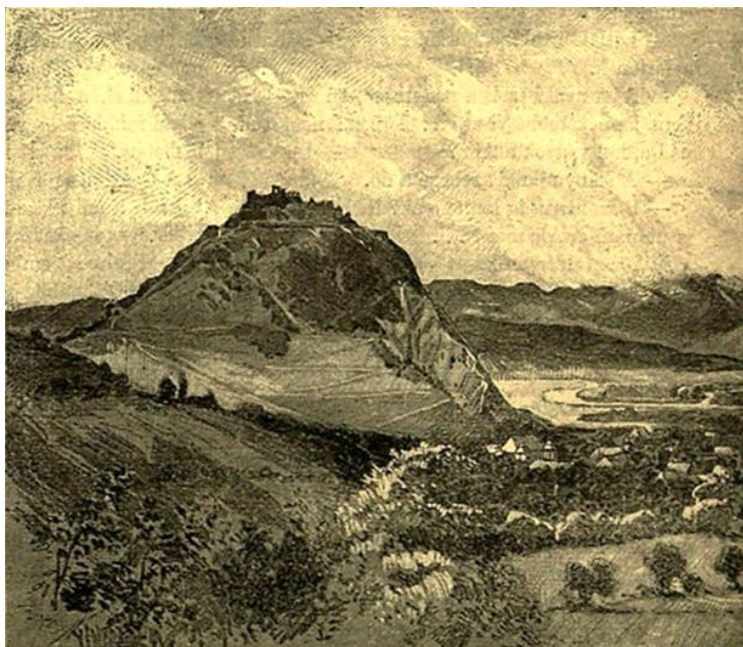
O tym, jakimi niezwykle drogami potrafi wędrować historia o Kelemenie Murarzu i jego żonie, przekonuje opowieść przytoczona w recenzji monumentalnego dzieła na temat rumuńskich wariantów ballady o zamurowanej kobiecie, który znany jest pod nazwą Mistrz Manole, Iona Taloşa, przez węgierskiego historyka literatury László Székelya. Przypomina on zapisaną na początku XX wieku legendę związaną z istniejącymi wtedy jeszcze ruinami zamku w pobliżu Herculesfürdő (obecnie Băile Herculane, Rumunia), według której król István V (1270–1272) do jego zbudowania sprowadził z Włoch budowniczych, ale:

co w ciągu dnia zbudowali w nocy się rozpadało. Przez długi czas nie potrafili rozwiązać tajemnicy. W końcu niewidomy, który znalazł się wśród rozważających problem murarzy, odkrył przed nimi tajemnicę niepowodzenia. Powiedział, że w górach Bárány mieszka przeklęty duch i on przeszkadza w budowie. Ale mogą się od niego uwolnić, jeżeli zamurują żywą żonę murarza, która pierwsza przyniesie mu obiad. Nieszczęśliwi murarze mając kontrakt na budowę, przystali na taką okrutną procedurę. Jak wiemy również z innych wariantów, ofiarą stała się żona majstra. Według legendy straszliwego ciosu majster Kelemen nie przeżył. Jego osieroconego syna rodak zabrał ze sobą do Włoch i wychował. Z młodzieńca wyrósł papież o imieniu Kelemen (Klemens) VI (1342–52) (Székely, 1973, s. 636).

DÉVA – ZAMEK W MUROWANY DO IMAGINARIUM NARODOWEGO

W topografii węgierskich miejsc literackich miasto Déva ze swoim zamkiem zajmuje miejsce ważne, co widać leksykonie węgierskich miejscowości literackich Zoltana Erősa (Erős, 1995); w wielu węgierskich utworach literackich. Znajduje się też na trasie wycieczek szkolnych i turystycznych Węgrów. O specjalnym miejscu tego zamku w imaginariu narodowym Węgrów świadczy wspomnienie poety Gyuli Illyésy, który w 1925 roku, przy okazji swojego spotkania autorskiego wspinał się na zamkową górę:

[...] i to co jest charakterystyczne dla mojej potrzeby gromadzenia wrażeń, przedpołudniem w dniu mojego wieczoru autorskiego powędrowałem na zamek Déva, żeby móc przeżyć ten stan duchowego niepokoju synka Kelemena Murarza, jego nastrój, ból, który czuł, kiedy zza muru odezwała się do niego matka. To był nieprawdopodobnie piękny spacer, a doświadczenie, którego doznałem u stóp rozpadających się, pokrytych zielonymi roślinami skalnych ścian, przeżyłem z drżeniem serca (Márosi, 1969, s. 584).



Il. 3. Wzgórze z ruinami zamku w Deva, rycina. Autor: Réthi Lajos.

Źródło: Hunyadvármegyéből (képpel). „Vasárnapi Ujság”, 1887, nr. 32, s. 5271 (Arcanum Újságok)

Górny Zamek w Déva, wzniesiony na wysokim wzgórzu (il. 3 i 4) wyrastającym ponad dolinę rzeki Marosz znakomicie nadaje się do odegrania funkcji symbolu Węgrów, narodu o korzeniach ugrofińskich, który przybył na tereny niziny panońskiej. Od wieków żyje jak na osamotnionej wyspie, otoczonej morzem innych ludów, w większości słowiańskich, stąd określenie „węgierska wyspa na słowiańskim morzu/oceanie”. W 1928 roku poseł węgierski w parlamencie serbskim powiedział „zawsze mówimy, że Węgrzy są wyspą na morzu słowiańskim, a przecież oni nie są wyspą, ale skałą” („A magyarság a szláv tengerben...”, 1928, s. 6), co jeszcze bardziej zbliża nas do obrazu zamku Déva, zbudowanego na szczycie góry. Przez wieki naród węgierski zachował swój język ojczysty, mimo że do końca XVIII wieku językiem urzędowym była dla nich najpierw łacina, a potem język niemiecki. Dopiero w XIX wieku do życia politycznego drogę utorował sobie język węgierski.

Obok Siedmiogrodu, na terenie którego powstała, warownia ta, o historii sięgającej XIII wieku, zakodowana w węgierskim toposie o kobiecie zamurowanej, zajmuje ważne miejsce w węgierskim krajobrazie narodowym. Tim Edensor zauważa, że ideologia związana z krajobrazem narodowym „wyobrażona jest jako trwałe przestrzenie tworzone przez wieki dzięki ofierze krwi i pracy” (Edensor, 2004, s. 90). Oba elementy są elementami

konstytuującymi węgierskie warianty ballady *Żona Kelemena Murarza*. Jednocześnie Edensor przypomina: „aby przestrzeń narodowa zachowała swoją siłę, musi zostać udomowiona, powielona w kontekstach lokalnych oraz musi być pojmowana jako część życia codziennego” (Edensor, 2004, s. 89). Spoglądając na ten problem przez pryzmat węgierski, należy stwierdzić, że temu zadaniu podporządkowane są programy szkolne, programy wycieczek, a także wprowadzenie miejscowości Déva do literatury, sztuki czy audycji radiowych i telewizyjnych.

Spojrzenie na zamek Déva, będący jednym z miejsc świętych Węgrów i celów ich duchowych i historycznych pielgrzymek, przez pryzmat jego funkcjonowania w literaturze węgierskiej, odsłania ciekawe meandry jego kariery. Jego historia zaczyna się bowiem od figury niezwykle patetycznej.



Il. 4. Ruiny zamku w Déva w 2024 roku. Fot. Leszek Hensel.

Figura wspólnoty

Spośród znanych ponad stu wariantów ballady jedynie niektóre nie łączą rytuału składania ofiary z żony Kelemena Murarza w celu powodzenia budowy ze wznoszeniem zamku w Déva. Jak zauważa Ákos Windhager:

Historia o potrzebie składania ofiar z ludzi w celu uspokojenia lokalnych duchów zakłócających budowę zamku może być dziedzictwem animizmu lub kanibalizmu, ale jest o wiele bardziej symboliczna. Zamek, poza tym, że jest symbolem władzy, zapewnia ochronę, a tym samym przetrwanie społeczności. Społeczność jest utrzymywana razem przez wolę ludzi do przynależności, współpracy, służenia; z punktu widzenia sakralnego jest więc pochowana w murze jako ofiara dla wspólnego dobra. Najstarszą wersją tego jest bohaterska śmierć, która ma miejsce na płaszczyźnie rzeczywistości i symboliki w tym samym czasie, tak że historia muru jest decydującym epizodem w historii powstania społeczności (Windhager, 2017, s. 94).

Jak pisze Władysław Kopaliński, zamek symbolizuje m.in. „sens istnienia, doskonałość, siłę duchową, łaskę, marzenia” (Kopaliński 1990). Zamek w Déva jest też symbolem bezpieczeństwa, a jednocześnie symbolem wspólnotowości, stworzonej dzięki zamuiowaniu w nim kobiety. Warto podkreślić ten aspekt, gdyż wydaje się on kluczowy dla znaczenia tego symbolu w kulturze węgierskiej.

Wspólnota symbolizowana przez zamek w Déva podlegała przemianom równoległym do kształtowania się sytuacji społeczno-politycznej na Węgrzech od przełomu XIX wieku do czasów obecnych. Jeszcze na początku I wojny światowej zamek Déva (i Kelemen Murarz, który go zbudował) przedstawiany był jako symbol odbudowania trwałości Monarchii Austro-Węgierskiej, jak to odzwierciedla tekst z 1915 roku: „Myślimy o legendzie Kelemen Murarza: krew musi zostać poświęcona, krew musi zostać przelana, aby zamek w Déva mógł stać silny i opierać się upływowi czasu. Ta dzisiejsza wojna, kto wie – dobrze jest się łudzić – odbuduje, scementuje krwią fundamenty tej monarchii” (b.a., 1915).

Pod koniec tej wojny, kiedy ważyły się losy przyszłych granic państwa węgierskiego, a potem w 1920 roku, w następstwie podpisania przez Węgry traktatu pokojowego w Trianon, który pozbawił Węgry 2/3 terytorium, Déva stała się już symbolem nie dawnej monarchii, ale wielkiego państwa węgierskiego. W świadomości narodowej zakorzenił się obraz kraju sprzed 1920 roku, wyrażony w słynnym sloganie politycznym z okresu międzywojennego – „Kadłubowe Węgry to nie państwo, całe Węgry to Raj”. Mamy do czynienia z budowaniem krajobrazu ideologicznego, który na stałe włączał ziemie utracone przez rząd w Budapeszcie na rzecz państw sąsiednich. Tak stało się m.in. z miejscowością Déva, która znalazła się w granicach Rumunii. Nic więc dziwnego, że zaczyna ona podlegać reinterpretacji. Z jednej strony wzniesiony w niej zamek jest figurą utraconego Siedmiogrodu, pewnego mirażu, który miał łączyć i rozwijać się w pokojowej współpracy Węgrów, Rumunów, Niemców i innych narodów. Z drugiej staje się figurą nie tylko wspólnoty, ale samego państwa węgierskiego, którego granice zlikwidował pokój w Trianon.

Rok 1922 przynosi kilka tekstów literackich, które wprowadzają nie tylko zmianę w funkcjonowaniu zamku w Déva w kulturze węgierskiej, ale także korygują obraz bohaterów z ballady o kobiecie zamuiowanej. Przede wszystkim jest to wiersz Gyuli Juhásza *Új Kőmíves*

Kelemen [Nowy Kelemen Murarz]. W wierszu tym poeta, jako nowy Kelemen Murarz, wzywa rodaków („dobrych chłopców”), aby przystąpili do wspólnej pracy odbudowy zamku w Déva, który jest tutaj symbolem Węgier. „Zbudujmy go z naszych snów” zachęca poeta. To praca, w której nie wolno rezygnować z poświęcenia, z ofiary – „jeśli będzie trzeba zamurujmy w nim naszą krew, nasze ciała” (Juhász, 1922). W tym samym roku płynie też głos z Siedmiogrodu: o potrzebie zbudowania nowego zamku Déva pisze László Tompa¹⁰. Musi on powstać, mimo że wielokrotnie się rozpadał. Potrzebna jest praca, wysiłek, bo „nic nie jest stracone”, „a jeśli trzeba, moja krew będzie spoiwem” i „pewnej nocy, choćbym padł na nim martwy, Ten zamek będzie stał” (Tompa, 1922, s. 265). W tych dwóch wezwaniach poetyckich jest wspólny rys: wezwanie do odbudowy zamku w Déva, czyli państwa, które zabrały Węgrom obce mocarstwa, oraz anihilacja motywu ofiary z kobiety. Obaj poeci podkreślają, że nowa budowla powstanie z krwi murarzy, jeśli będzie taka potrzeba. Obaj zrywają z patriarchalnym uprzedmiotowieniem kobiety.

Na jeszcze inny aspekt wiersza Tompy zwraca uwagę węgierski historyk literatury Béla Pomogáts. Jak podkreśla, jest to wzór poezji, która „uważała się za strażnika języka ojczystego i świadomości wspólnoty w «epoce heroicznej» i odegrała wielką rolę w utrzymaniu szerokich warstw rumuńskich Węgrów wolnych od trucizny nacjonalizmu i pragnienia zemsty” (Pomogáts, 1995, s. 56). Dalej stwierdza jednak, że zawarta w nim nadzieja na budowanie na terenie Siedmiogrodu ideału pokoju etnicznego, uniwersalnej kultury europejskiej nie została zrealizowana ze względu na „przede wszystkim wielkorumuński szowinizm i nietolerancję, ponieważ polityka narodowościowa Bukaresztu zawsze miała na celu zastraszenie Węgrów z Siedmiogrodu i stłumienie ich świadomości narodowej” (Pomogáts, 1995, s. 56).

Wskazane wiersze pokazują ewolucję, jaką w literaturze węgierskiej przechodzi topos kobiety zamurowanej. Na pierwszy plan wysuwa się w nich postać Kelemena Murarza, który zaczyna zespalać w sobie dwie postacie, które stały się archetypiczne dla Węgrów – Kelemena Murarza – mistrza murarskiego, twórcy, czy jakby powiedział Fromm – Boga oraz jego żony – kobiety ofiary. Z takiego przekazu wyparta zostaje cała narracja o przemocy rytuału składania ofiary, obecna w oryginalnych balladach. W tej wersji składają ją sami mężczyźni, którzy podejmują dobrowolną i świadomą decyzję. Ta boskość Kelemena Murarza podkreślana jest wielokrotnie, m.in. robi to József Utassy, który pisząc wiersz *Mindenség Déva-vára* [Déva –

¹⁰ Inny znany pisarz węgierski Áron Tamási, pisząc o swoim dawnym spotkaniu z Tompą stwierdził m.in., że mieszkał on w Székelyudvarhely, gdzie niczym nowy Kelemen Murarz zamurował swoje życie i „ponure pragnienia” w wierszach (Tamási, 1944, s. 127).

zamek wszystkiego] stwierdza, że ten zamek-forteca w Déva istnieje, bo powstał za cenę krwi. Zbudowali go murarze o „twarzach Chrystusa” (Utassy, 1976, s. 1446).

Poczucie wspólnotowości, na które zwraca uwagę Pomogáts, zauważalne jest w późniejszych utworach literackich, np. w wierszu Jenő Horvátha *Új Kőműves Kelemen* [Nowy Kelemen Murarz] (1937). Dla poety zamek Déva uformowany dzięki „legendarnej krwi męczeńskiej” to symbol wspaniałej przeszłości, „królewskiej siły” (Horváth, 1937, s. 145). Zburzony staje się symbolem Siedmiogrodu (Węgier), zamieszkiwanego przez wielonarodową społeczność. Teraz to już tylko „cmentarz”. Dlatego poeta „jako nowy Murarz” zwraca się do narodów, które budowały kiedyś wielkość Węgier – „Bracia! Rumuni, Niemcy, Węgrzy, zacznijmy od nowa!”. Tym razem jego spoiwem nie będzie ani krew kobiety, ani murarzy, ale „krew Chrystusa” (Horváth, 1937, s. 145). W ten sposób poeta nadaje zamkowi Déva wymiar mesjański. Sam Bóg ma pomóc w odbudowaniu wielkości Węgier.

Kiedy w 1940 roku Węgrzy przeżywali radość z powrotu części Siedmiogrodu do Węgier, pochodzący stamtąd poeta István Agyagfalvi Hegyi w wierszu *Mikes csillaga* [Gwiazda Mikesa] wymienia ponad dwadzieścia węgierskich miejsc pamięci z terenu Siedmiogrodu. Wśród nich, na piątym miejscu, pojawia się Déva ze swoim zamkiem i jego budowniczym Kelemenem Murarzem. Poeta zwraca się do niego „Co powiesz, Kelemenie Murarzu? Widzisz, że człowiek czasem buduje ruiny...Déva!” (Agyagfalvi Hegyi, 1940). Pokazuje, że budowa wspólnoty była czystą mrzonką, ideałem, który nie miał szans na realizację, a złożona ofiara okazała się daremna.

W 1948 roku, przebywając na wygnaniu, również pochodzący z Siedmiogrodu węgierski pisarz, hrabia Albert Wass pisze wiersz *Üzenet haza* [Wiadomość dla Ojczyzny]. Poeta milczy o żonie Kelemen Murarza. Píše o budowie nowego domu przez „tysiąc nowych Kelemenów Murarzy”, którzy „zbudują nową ojczyznę ze starych kamieni”. Będzie ona „domem pokoju”. Jego murów „nie będą wiązać popiołem i ludzką krwią, ale wodą święconą i chlebem pszennym” (Wass, 1991, ss. 62–63). W wierszu pojawia się sakralizacja narodu węgierskiego często występująca w literaturze węgierskiej. Nowy zamek powstanie dzięki wysokiemu etosowi pracy budowniczych, ich poświęceniu. Ofiara z kobiety nie będzie potrzebna. Na marginesie warto odnotować, że w 2019 roku, z okazji kolejnej rocznicy 1956 roku na Węgrzech premier Victor Orbán przypomniał za pomocą mediów społecznościowych swoim rodakom i rodaczkom właśnie wiersz Wassa *Wiadomość dla Ojczyzny* (Bordács, 2019)

Artystyczną odpowiedzią na wiersz Wassa – bardzo przejmujący, przepełniony głęboką tęsknotą za ojczyzną, którą został zmuszony opuścić – jest wiersz związanego również z Siedmiogrodem współczesnego poety Tamása Lovassyego *Üzenem haza* [Przekazuję

przesłanie Ojczyźnie] (2013). Odrzuca on w nim przywiązanie do historii, potrzebę pojawienia się nowego Kelemena Murarza. Obraz, który rysuje, nie przedstawia Arkadii, a raczej okres ostatnich lat panowania Nicolae Ceaușescu, który jest dla niego nowym Kelemenem Murarzem. To co on budował, bardziej przypomina więzienie niż wspólny dom. Budował on mury jutra „z drutu kolczastego”, które wzmacniał „ołowiem, stalą i ludzką krwią” (Lovassy Cseh, 2013, s. 11). Dawny świat przemija. Umierają ci, którzy tworzyli kiedyś wspólnotę „Sprawiedliwi i dobrzy, czysti i niezłomni, Żydzi, goje, Nyrő¹¹-owie i Wassowie” (Lovassy Cseh, 2013, s. 11). Społeczeństwo zostaje z mafią, która wszystko niszczy. Z budowli pozostaną same kamienie. W takim świecie ofiara kobiety jest zbyt cenna. Kelemen Murarz zaś buduje świat zideologizowany.

Komunizm/Socjalizm

Na przełomie XIX i XX wieku zaczął na Węgrzech nabierać znaczenia ruch lewicowy, co w 1919 roku doprowadziło do powstania na 133 dni Węgierskiej Republiki Rad. Mimo jej likwidacji, ideologia lewicowa na wiele lat zakorzeniła się w przestrzeni polityczno-kulturalnej kraju nad Dunajem. Nie dziwi więc sytuacja, że stosunkowo szybko zamek w Déva zaczyna pojawiać się także jako znak nowego systemu. Naturalnym sprzymierzeńcem takiego podejścia była retoryka polityków komunistycznych, wykorzystujących porównania ludzi tworzących nowy system polityczny do pracy budowniczych. Widać to m.in. w liście węgierskiego komunisty Béli Kuna do towarzyszy czechosłowackich, w którym domaga się on zwolnienia jeńców węgierskich, by mogli wziąć udział w „budowie socjalizmu” na Węgrzech („Tusor elvtárs”, 1919, s. 1).

Kelemen Murarz, który buduje nie zamek, a lepszy świat, pojawia się m.in. w wierszu Zseni Várnai z 1926 roku. Napisany na otwarcie Domu Robotnika im. B. Somogyiego utwór pokazuje, że budowany dom powstawał jak zamek w Déva. Dopóki nie wykorzystano ofiary, nie zmieszano młodej krwi żony Kelemena Murarza z wapnem, budowa przebiegała z problemami. „Tak zbudowany został i ten budynek, z ofiarą krwi, nawet jeśli tylko symboliczną, to krew naszych mistrzów dodawała chęci i siły, żeby ten Gmach stanął na wieczne czasy” (Várnai, 1926, s. 10). Wiersz kończy wezwanie do pracujących, których dzieło

¹¹ József Nyirő (1889–1953), pisarz, ksiądz katolicki i polityk. W latach 30. i 40. XX wieku zyskał popularność dzięki opowiadaniom i powieściom opisującym życie ludu szeklerskiego. Jego twórczość charakteryzuje się ludowym romantyzmem, motywami religijnymi i afirmacją tożsamości siedmiogrodzkiej. W czasie II wojny światowej był posłem do węgierskiego parlamentu z ramienia węgierskiej faszystowskiej partii strzałokrzyżowców.

przetrwą stulecia. Ich czyny przeżyją w pieśniach ludu. „Nieśmy kamienie! Wzbudźmy słowa! Mieszejmy tynk! Budujmy nowe gmachy, Kopmy fundamenty, my prości murarze, Dla bardziej ludzkiego, bardziej sprawiedliwego, bardziej szczęśliwego świata!” (Várnai, 1926, s. 10). Do tej figury budowy nie zamku, a nowego świata, a nawiążą potem poeci węgierscy po II wojnie światowej. Dlatego też nie mogą dziwić słowa nieznanego poety¹², dla którego w wierszu z 1949 roku, dedykowanym prześladowanemu przez władze tureckiemu poecie Nazimowi Hikmetowi¹³, Kelemen Murarz staje się symbolem tyrana, który zamurówuje swoich przeciwników politycznych („Hikmet”, 1949, s. 9). Sam zamek Déva zaś „urasta do potężnego symbolu: tragedii spętanego okrucieństwem społeczeństwa”. Tak w duchu marksistowskim interpretuje wiersz Béli Balázsa z 1911 Pál Fehér w swoim artykule z okazji dziesiątej rocznicy śmierci poety (Fehér, 1959, s. 6).

W nowych czasach dochodzi do aktualizacji ballady.

Murarze, którzy budowali zamek w Déva, pod kierunkiem brygadzysty Kelemena Murarza, nie potrafili zrealizować swoich norm, ponieważ to, co zbudowali w ciągu dnia, rozpadało się w nocy. Murarze z Dévy postanowili więc opracować nową technologię, która pomogłaby im pokonać problemy. Ich pomysł polegał na tym, że pierwsza osoba, która pojawi się na placu budowy, zostanie wrzucona do ognia, a popiół zostanie zmieszany z wapnem. Dzięki temu nowemu procesowi mieszkańcom Dévy udało się osiągnąć to, co zbudowali w ciągu dnia, nie zawali się już w nocy (Tokár, 1957, s. 2).

Bohaterka utrzymanego w poetyce wyznania wiersza Vilmy Sebők *Kőműves Kelemenné* [Kelemen Murarz] (1976), współczesna żona Kelemena Murarza, mówi o swoim politycznym zaangażowaniu. Wozi zaprawę murarską, agituje na rzecz spółdzielni produkcyjnych, podkreśla, że buduje socjalizm, ale nie dla siebie, a dla innych. Kiedy podsumowuje życie, uświadamia sobie, że przez lata wznosiła mury nowego ustroju, w których sama, niczym żona Kelemena Murarza, się zamurowała (Sebők, 1976, s. 7).

Poetą, którego twórczość szczególnie mocno jest związana z toposem kobiety zamurowanej jest József Ratkó. Zoltán Jánosi charakteryzuje jego twórczość jako prześląknętą „syndromem Déva” (Jánosi, 1999, s. 90). Często przewijają się w niej takie wątki jak rozpadający się zamek, dziecko, zamurowanie kobiety czy szerzej problem ofiary. Już w wierszu z końca lat sześćdziesiątych XX wieku *Minket nem kérdezett* [Nie pytano nas] oceniając historię Węgier, stwierdza, że ten kraj, zbudowany przez naród, „nawet bez pomocy Boga” jest mocny, ponieważ wzniesiony został na ofierze „zamurowanych” żon i ojców (Ratkó, 1969, s. 3).

¹² Nazwisko obok tekstu opublikowanego na łamach dziennika „Népszava” jest nieczytelne.

¹³ Turecki poeta i dramaturg, członek Komunistycznej Partii Turcji przez wiele lat więziony za swoją aktywnością polityczną.

Motyw ofiar złożonych podczas długich dziejów Węgier obecny jest też w wierszu *Két ballada* [Dwie ballady]. Te ofiary są elementem kształtującym węgierską świadomość narodową, tak jak budowane i rozpadające się zamki Déva, które uzyskają niezniszczalność po odbudowaniu ich z kamienia i krwi. Poeta odwołuje się też tutaj do „prochów swojej matki” utożsamiając się z synem żony Kelemena Murarza, „dzieckiem z ballady” (Ratkó, 1969, s. 1929). Tym dzieckiem jest też w wierszu *Déva vára* [Zamek Déva], w którym przypomina, że zamek ten powstał przy użyciu zaprawy zmieszanej z prochami jego matki (Ratkó, 1979, s. 77). Jak wyznaje Ratkó:

Zdałem sobie [...] sprawę, że wspólnota, którą nazywamy węgierską, składa się nie tylko z żywych ludzi; musi ona również obejmować zmarłych. [...] Przeczytałem też u Czingiza Ajtmatowa: naród, który nie szanuje swoich zmarłych, prędzej czy później wymrze. [...] My, współcześni Węgrzy, jesteśmy winni tego, że pozwoliliśmy, by wielkie dziedzictwo pozostawione nam przez naszych zmarłych rozpadło się, nie wykorzystując go (Ratkó, 1989, s. 521).

W twórczości poety tak wiele miejsca zajmują nawiązania funeralne, że Gábor Nagy nazywa go poetą zmarłych (Nagy, 2003, ss. 100–116). To na pamięci o nich powinno być budowane społeczeństwo węgierskie. A wśród nich miejsce szczególne zajmuje zamek Déva i zamurowana w nim kobieta. Wielokrotnie nie jest ona nazwana, można ją odkryć poprzez zakodowane w tekstach odwołania do osoby zamurowanej, do prochów matki (ten motyw połączenia matki ze śmiercią pojawia się w licznych wierszach poety¹⁴). Jak podkreśla krytyk Gábor Nagy zamek Déva w utworach Ratkó czasami jest zamkiem fałszywym, symbolem zdradzonej przeszłości, obiecywana budowa jest faktycznie destrukcją, obiecywana przyszłość stałym niszczeniem wartości (Nagy, 2003, 111). Zoltán Jánosi ten problem ujmuje stwierdzeniem, że Ratkó w opozycji do wyobrażenia zamku Déva, „który jest przedstawiany i propagowany przy użyciu słownictwa ideologii marksistowskiej, tworzy własny zamek Déva: prawdziwie humanistyczną wizję przyszłości, za którą warto złożyć ofiarę” (Jánosi, 1999, s. 91). Poeta głosi, iż należy go zbudować wbrew intencjom czasów, przeciwko fałszywej Dévie. W wierszu *Dal a jövőről* [Piosenka o przyszłości] (Ratkó, 1969-8, s. 51), przedstawia kobietę zamurowaną jako ładacnicę, co zdaje się sugerować, że w ocenie poety:

idea, która stała się dziwką [...] nie chce już rodzić przyszłości, ale stara się ją splądrować, skonsumować. „Sprostytuowany” ideał, który sprzeciwia się ludzkiej przyszłości i przez to stał się niegodny („nasze uwiedzione ideały / są destylowane przez troglodytów”), zostaje zastąpiony przez macierzyństwo i jego znaczenie, dziecko

¹⁴ *Keres az anyám* [Matka mnie szuka] (Ratkó, 1969a-4, 13), *Zsoltár* [Psalm] (Ratkó, 1975, 72), *Cserébe* [W zamian], (b.d.), *Mégiscsak ők* [A jednak oni] (Ratkó, 1970, 47), *Anyám* [Moja matka] (Ratkó, 1973, 9), *Déva vára* [Zamek Déva] (Ratkó, 1979, 77), *Déva* [Déva] (Ratkó, 1973-10, 14), *Halott halottaim* [Zmarli moi zmarli] (Ratkó, 1971, 38), *Két ballada* [Dwie ballady] (Ratkó, 1969, 1928), *Új versek elé* [Przed nowymi wierszami] (Ratkó, 1974, 62).

budowane w matce, prawdziwy symbol przyszłości. To właśnie dziecko, matka, staje w obliczu pseudo-Dévy-oczekującej, także w imieniu niegodnych ofiar, które w jej imieniu zostały złożone (Márkus, 1976, s. 5).

Ratkó w wierszu *Kinéz a kőből* [Wygląda z kamienia] wyraża przekonanie, że zamurowana żona Kelemena Murarza jest stale obecna w życiu Węgrów. Chociaż martwa, to jednak żyje. Ofiarowała dla nich samą siebie z miłości i troski. Zawarte w wierszu milczenie to sygnał, że sytuacja pod koniec lat osiemdziesiątych, kiedy powstaje wiersz, pokazuje, że budowała, dla której się poświęciła nie jest taka stabilna i trwała, jak ją przekonywano.

Martwa wygląda z kamienia

z zaciekawieniem: co z nami.

Nie doprowadzę jej do płaczu. Milczę (Ratkó, 1986, s. 10).

Na specjalne dla państwa socjalistycznego znaczenie ludowej historii o budowie zamku w Déva uwagę zwracają m.in. dokumenty Biura Politycznego Węgierskiej Partii Socjalistycznej (MSZMP). Kiedy powstała sztuka László Gyurki *Kőmíves Kelemenné balladája* [Ballada o Żonie Kelemena Murarza] (1974), zgodnie z duchem epoki była (podobnie jak cała węgierska kultura) z uwagą obserwowana przez kręgi polityczne. Szczególnym jej rysem było przedstawienie żony Kelemena Murarza jako kobiety, która sama decyduje się na złożenie ofiary ze swego ciała, by pomóc tym w realizacji dzieła swojego męża. W materiale Ministerstwa Kultury opracowanym na potrzeby Komisji Agitacji i Propagandy MSZMP w sprawie planowania repertuaru teatralnego na lata 1973–74 można przeczytać, że „proponowane sztuki (w tym właśnie sztuka o budowaniu zamku w Déva L. Gyurki – przyp. LH) obiecują silny, zaangażowany wizerunek polityczny” (Imre&Ring, 2018, 190). Sam autor w jednym z wywiadów podkreślił to polityczne znaczenie swojej sztuki – „poświęcenie, którego oczywiście tylko najbardziej ekstremalną formą jest ofiara śmierci, jest moim zdaniem istotną cechą socjalistycznego typu człowieka” i odwołuje się przy tym do tekstu marsza pogrzebowego na cześć Lenina: „Poświęciłeś rodzinę i miłość...” (Mezei, 1975, 4). Z tego względu nie dziwi, że w innym materiale przygotowanym na potrzeby instytucji realizujących politykę węgierskiej partii z ubolewaniem stwierdzono, iż *Ballada o żonie Kelemena Murarza* została zbyt słabo dostrzeżona przez krytykę, mimo że „ze względu na formowanie gatunków teatralnych, jak i publiczności byłoby to niezwykle potrzebne” (Imre&Ring, 2018, 252).

Figura Węgra/Narodu

Świat przedstawiony w balladzie o kobiecie wmurowanej jest światem, w którym podział ról społecznych jest ściśle zdefiniowany przez patriariat. Ten fakt odzwierciedla się w również w języku węgierskim. Po zawarciu związku małżeńskiego z Kelemenem Kőmívesem, czyli

Kelemenem Murarzem, jego żona otrzymuje imię i nazwisko męża. Jej podmiotowość sprowadzona jest do końcówki –„né” oznaczającej kobietę zamężną. Tak jak to zapisano w balladzie, zaczyna funkcjonować jako Kelemenné Kőmíves, co można by przetłumaczyć na formę „Kelemenowa Murarz” lub „żona Kelemena Murarza”. Trzeba zauważyć, że taka forma jest ciągle obecna we współczesnym języku węgierskim, choć już nie jest używana tak powszechnie jak niegdyś. Jak stwierdza Marianna D. Birnbaum:

Za lekturą obowiązkową każdego szlachcica węgierskiego, księgi praw jej dotyczących zebranych przez I. Verbőczygo¹⁵ [...] kobieta nie osiągała dojrzałości, dopóki nie wyszła za mąż (choć w innych przypadkach uznawano ją za dorosłą w wieku szesnastu lat, a prawnie dorosłą w wieku dwunastu – zauważa DB), w którym to momencie jej kuratela była usuwana, ale władza nad nią przechodziła w ręce męża. Takie prawo dotyczyło tylko szlachty i wolnych chłopów. Jednak ze względu na specyfikę zawodu murarskiego takie przepisy dotyczyły również żon mistrzów murarskich. Na ten system nakłada się świat chrześcijański, w którym figura małżeństwa pokazuje dwoje ludzi, którzy pobrali się, by stać się „jednym ciałem i jedną duszą” (Birnbaum, 1982, s. 4).

Takie usytuowanie kobiety w strukturze społecznej zapewne przynosi też wyparcie figury kobiety z toposu jej poświęconego; całą przestrzeń zajmuje Kelemen Murarz, który jest jednocześnie twórcą i ofiarą, ponieważ sam siebie zamurówuje. Następuje maskulinizacja toposu. Widać to już w wierszu *Falak* [Ściany] László Dobosa z 1969 roku. Co prawda kobieta jest tu „ożywioną zaprawą”, przy pomocy której Kelemen Murarz buduje świat, ale w tym świecie wszyscy są jednocześnie zamurowanymi i mistrzami murarskimi (Dobos, 1969). W podobnym duchu aktualizuje topos węgierska poetka mieszkająca do roku 1976 w Siedmiogordzie, Gizella Hervay, która w wierszu *Kőmíves Kelemen* [Kelemen Murarz] pisze o takich samozamurujących się współczesnych murarzach (Hervay, 1968, s. 5). To pokolenie ogarniętych pasją tworzenia budowniczych wznosi mury, które wraz z ich śmiercią rozsypują się w popiół, ale na ich miejsce przychodzą kolejni ludzie, gotowi się zamurować w swoim dziele nawet wtedy, kiedy ich trud wydaje się beznadziejny. „Naszym losem jest ballada, w której umieramy” – kończy swój wiersz Hervay (Hervay, 1968, s. 5).

We wcześniejszym lirycznym oratorium na cztery głosy pt. *Zuhanások* [Upadki] poetka, opisując swój stan zamurowania, przedstawia obraz człowieka poddanego czasowi dehistoryzacji, ociężałego, ubezwłasnowolnionego (Marin, 2017, s. 76). Pisze:

Tu żyję, zamurowana w betonie / bez dźwięku. / Moje stopy na kamieniu, / moje ręce są kamienne. / Nie mogę ruszyć głową [...], / a ciężar nocy ciąży mi na głowie. / Poranek powoli pełźnie po moich nogach / jak krew (Hervay, 1974, s. 441).

¹⁵ Na temat *Tripartitum* Verbőczygo zob. (Hensel, 1986, s. 63–65).

Chociaż ma świadomość, że zamurowanie wynika ze zniewolenia przez normy świata zewnętrznego, to jednak przyjmuje z pokorą to, co zostało narzucone. W wierszu z cyklu *Bevakolt ég alatt* [Pod przykrytym niebem] pisze, że jest żoną Kelemena Murarza, „chodzącą z zamkiem”, jej synka karmi sąsiadki; jest świadoma tego, że zamurowanie w zamku to jej przeznaczenie (Hervay, 1980, s. 345). Taki los kobiety widziała już na początku XX wieku Lili Debreczeny w wierszu *Déva vára* [Zamek Déva]. Podmiotem lirycznym była w nim dziewczyna zamurowana przez męża. Jak stwierdza poetka, kamienie zamkowe są utrzymywane przez jej krew, mury karmi jej ciało i dusza. „Na próżno bym protestowała, moim losem jest zamek”. Swoją historię podsumowuje słowami – „Być kobietą i Węgierką – to mój los”. „Stoi już zamek Déva dla mojego losu niewolnicy” (Debreczeny, 1927, s. 155).

Figura domu/miłości

Déva jest symbolem wspólnoty. Początkowo ta wspólnota traktowana w szerokim wymiarze była zideologizowana, nasycona elementem patriotycznym. Dopiero z czasem w literaturze zaczęła się zmieniać perspektywa i zaczęła ona nabierać bardziej intymnego charakteru, dotyczyć relacji domowych, szczęścia rodzinnego czy po prostu związku dwóch bliskich sobie osób. Popularne powiedzenie angielskie mówi, że „my house is my castle”. Wydaje się, że takie rozumowanie nie było obce również węgierskim twórcom, którzy od połowy lat trzydziestych XX wieku czynili zamek figurą domu.

Należący do grona pisarzy ludowych Pál Gulyás w wierszu z 1930 roku *Az állomásom* [Na stacji] snuje refleksje nad życiem w stałym ruchu, w drodze, w pośpiechu. Tęskni za stabilnością, jaką może mu dać posiadanie domu. Pisze „O, dobry Klemenie Murarzu, zbuduj mi mały domek! Zmieszaj moją umierającą krew, aby moje dziecko mogło żyć szczęśliwie! Zbuduj go mocno i solidnie, aby mógł przetrwać burzliwą pogodę!” (Gulyás, 1930, s. 66). Zwraca się do Kelemena jako znanego i uznanego murarza. Nie mówi o kobiecie jako ofierze zakładzinowej, jej ofiarę chce zastąpić swoją krwią, by zmieszana z wapnem, zapewniła budowli należyłą trwałość.

Poszukiwanie bezpiecznej przystani odnajdujemy też w pochodzącym z 1935 roku wierszu popularnego w okresie międzywojennym poety Imrego Mécsa, *Kacsalábon forgó mentsvár* [Na kaczek nóżce kręcący się zamek zbawienia] (Mécs, 1935, ss. 38–39). Poeta mówi w nim o sobie, że niczym Kelemen Murarz buduje królestwo Boże, z „ofiarną miłością” poświęcając w tym celu własną krew, by wzmocnić zaprawę murarską niezbędną dla tej budowy. To refleksja na marginesie bardzo osobistego wyznania miłości do Matki. Dla jej

dzieci, już dorosłych córek i synów, jest zamkiem – ostoją, zbudowanym (jak w bajkach) na kurzej (a w węgierskich wyobrażeniach na kaczej) nóżce, i domem dającym bezpieczne schronienie.

Innym typem wiersza miłosnego jest wiersz Jánosa Kulcsára z 1960 roku *Kőműves Kelemen*. Wznoszony przez poetę zamek Déva to metafora budowania wspólnoty kochanków. Podmiot liryczny potrzebuje „pełnej miłości” drugiej istoty, która pomoże mu w realizacji tego wyzwania. Jego ceną jest zamurowanie w fundamentach już nie kobiety, ale „silnej woli”, nadziei, iż razem i „bez hańbiącej wdzięczności” uda się wznieść mocne mury i zamknąć w nich wszystkie tęsknoty i sny (Kulcsár, 1960, s. 6).

Taka budowa szczęścia dwojga ludzi zamienia się czasami w erotyk, jak w wierszu Béli Horgasa *Beszélgetések* [Rozmowy]. W tym utworze żona Kelemena Murarza buduje razem z nim szczęście rodzinne, dom. To ona jest główną siłą wiążącą cegły: „kiedy się pieścimy, rosną ściany [...] żona Kelemena Murarza drobnymi dłońmi ściska cegły, kiedy się pieścimy, kiedy budujemy ściany” (Horgas, 1966, s. 19). Z kolei w debiutanckim wierszu Pétera Fábri z 1972 roku *Köd* [Mgła] pojawia się kobieta, która marzy o oddaniu się współczesnemu Kelemenowi Murarzowi, aby zamurował ją „w swoich miękkich ścianach mgły”. Temu pragnieniu towarzyszy jednak obawa, że wszechobecna mgła sprawi, że ten, którego kocha, nie spełni jej pragnienia (Fábri, 1972).

Metaforę domu, rodziny, wspólnoty widzi w swoim zamku Déva Zoltán Gábor, który w wierszu *Kockázat nélkül* [Bez ryzyka] (1968) stwierdza, że nie zbudowałby go bez ukochanej. Podczas lata, którego gorąca atmosfera wpływa też na napięcia między ludźmi mówi – „do rana rozpadł się zamek” – i gdyby istniał Kelemen Murarz, on również błagałby ją o pomoc, by życie wracało by do normy (Gábor, 1968).

Przekonanie, że wszystko jest w rękach kobiet, wyraża urodzony w Bratysławie Károly Feller. W wierszu *Kőműves Kelemen* (1985) pisze – „Mój zrujnowany zamek spoczywa na twoich kolanach. Jesteśmy nie do uratowania” (Feller, 1985, s. 728). Dla Istvána Polgára w wierszu *Örökség* [Dziedzictwo] żona Kelemena Murarza jest niczym legendarna biała dama strzegąca domu; jest duchem, który „wychodzi ze ściany”, by obejść wszystkie kąty, pogłaskać drzwi i w końcu do tej ściany wrócić (Polgár, 1987). Z kolei Ducco Rapi w wierszu *Befalazott háziasszony* [Zamurowana gospodyni domowa] (2014) pokazuje życie młodej dziewczyny „zamurowanej w życiu codziennym”. To ona jest współczesnym wcieleniem żony Kelemena Murarza, skazanej na życie w rutynie dnia powszedniego.

Figura „poezji”

Osobne miejsce wśród tekstów inspirowanych balladami o żonie Kelemen Murarza zajmują wiersze, w których zamurowana kobieta staje się symbolem osoby poświęcającej się pracy tak bardzo, że „zamurowuje się” w swoich problemach. Często budowanie symbolizuje proces twórczy, w czasie którego poeci zmagają się z materią słowa, konstruują swoje utwory, które po chwili refleksji czy po nocnym śnie okazują się działaniem chybionym. Konstrukcja się rozpada i trzeba podjąć trud pisania wiersza od nowa. W to twórcze zmaganie poeci są tak zatopieni, że czują, iż sami „zamurowują się” w swoich utworach. Jak mówi poetka, Ágnes Nemes Nagy: „Kto wiersze pisze powinien być jednocześnie żoną Kelemen Murarza i Kelemenem Murarzem” (za: Horkay Horcher, 1996, s. 74). W II połowie XX wieku myśl tę powtarza Zelk Zoltán w wierszu z 1965 roku *A reggel négyzögében* [W czterech kątach poranka] tak opisując swój proces „budowania” wiersza: „wieczorem zabijasz wiersz, lekkomyślny, zły wybuch i burzysz to, co zostało zbudowane rano”. Tworząc poeta zamurowuje samego siebie (Zelk, 1965, s. 535).

W wierszu Tomása Menyhérta *Kőműves Kelemen* bohaterem jest sam poeta, który występuje w roli „najmłodszego murarza”. To on postanawia podjąć decyzję o tym, że zobowiąże się do dodania do zaprawy własnej krwi, by zagwarantować trwałość murom, które wzniesie (Menyhért 1973). Z kolei Kőműves Kelemen Gábora Fülöpa w wierszu pod tym samym tytułem [Kelemen Murarz] (1985) buduje zamek ze słów, tworzy wiersz, w którym słowa to tylko „okazjonalne spoiwo”. Okazuje się, że bez kobiety „zamurowanej w wierszu” tworzony utwór traci swój sens (Fülöp, 1985, s. 17). Poeta zdaje się tu powracać do słów Gyuli Illyésa, który w wierszu *Mozgó világ* [Świat w ruchu] napisanym z okazji sześćdziesiątych urodzin, przywołuje obrazy ze swojego życia. W składającym się z piętnastu części utworze jedną z nich poświęca żonie Kelemen Murarza, do której wzdycha, aby została jego muzą (Illyés, 1963, s. 445).

ZAMUROWANA W LITERATURZE

Jak pisze antropolog kultury Edward T. Hall artysta „w uświadamianiu sobie pola wizualnego wydobywa na jaw wzorce rządzące jego zachowaniem. Dlatego jest komentatorem nie tylko ogólnych wartości kulturowych, lecz także faktów mikro kulturowych, z których wartości te się składają” (Hall, 1976, s. 119). Mając jednocześnie świadomość, że każdy artysta jest w jakimś stopniu uzależniony kulturowo od świata, w którym żyje i do którego się zwraca, spróbuję

ruszyć w wędrówkę po zawiłościach funkcjonowania toposu kobiety wmurowanej w kulturze węgierskiej, biorąc za przewodników ludzi pióra, artystów sztuk plastycznych i muzyków.

Ballada *Żona Kelemena Murarza* jest hipotezą (Genette, 1997, s. 5) dla licznych utworów literackich powstałych na Węgrzech od końca wieku XIX. Jej zakorzenieniu się w kulturze węgierskiej sprzyja polityka oświatowa, która bardzo wcześnie wpisała balladę do kanonu lektur szkolnych. Jednak to działanie byłoby dalece niewystarczające dla zakorzenienia się samej ballady jak i występującego w nim zamku w Déva w topografii narodowej. Wspiera je specyficzny model literatury węgierskiej, która przechodząc przez różne stadia rozwoju od realizmu po postmodernizm, raz w swoim głównym, a kiedy indziej w podskórnym nurcie, odwołuje się do tradycji ludowej. Jak pisze znany historyk literatury Béla Pomogáts, „ludowa liryka z jednej strony nawiązywała do tradycji, ale z drugiej ją unowocześniała” (Pomogáts, 1982, s. 324). Taką linię prezentowano na łamach czasopisma „Nyugat”, które przez ponad trzydzieści lat XX wieku wyznaczało kierunki rozwoju węgierskiej literatury. Na to nakłada się twórczość pisarzy i artystów określanych jako przedstawiciele tak zwanego ruchu ludowego *népi irók* [pisarzy ludowych], który szczególnie silny wpływ wywarł na kulturę węgierską lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, ale odegrał też ważną rolę w kształtowaniu kultury w okresie po II wojnie światowej, kiedy wspierał artystycznie formowanie się na Węgrzech systemu socjalistycznego.

Silne zakorzenienie Węgrów w tradycji i kulturze ludowej stało się naturalnym sojusznikiem w dalszych transformacjach ballady o żonie Kelemena Murarza. Wezwania, by twórcy sięgali do ludowych korzeni, towarzyszyły węgierskim dyskusjom o kierunkach rozwoju kultury przez całą II połowę XX wieku. W trakcie takiej dyskusji w 1969 roku poeta i eseista Sándor Csoóri publikował esej *Egykor elindult tizenkét kőműves* [Pewnego razu wyruszyło dwunastu murarzy], który już w tytule nawiązuje do interesującej mnie tutaj ballady, gdyż jest cytatem jej pierwszego wersu (Csoóri, 1969). Esej ten to apel, wezwanie, by twórcy węgierscy szukali pożywki dla swojej twórczości w starych balladach. Csoóri podkreśla głębię węgierskiej poezji ludowej, jej odwagę i otwartość. Jak napisze András Görömbei poeta pokazał, że:

poezja ludowa może być odświeżającym źródłem inspiracji dla współczesnej poezji artystycznej. Jego estetycznym spostrzeżeniem na temat naszych ballad ludowych towarzyszyły również oceny moralne: ta sama postawa, która zmarginalizowała nasze ballady, która zawsze szuka wygodnych uników zamiast zmierzyć się z faktami. Opisał marginalizację ballady jako tragiczną wadę naszej historycznej tożsamości (Görömbei, 2000, s. 74).

Wbrew temu co sugeruje Csoóri, o tym, że ballady (w tym i *Żona Kelemena Murarza*) nie zostały zapomniane przez ludzi pióra, świadczy artykuł, który w kilka miesięcy później

opublikował László Kántor. Zauważa on, że w poezji najmłodszego pokolenia poetów węgierskich odżyła spuścizna seklerskiej poezji ludowej i podkreśla, że „pociąga ich nie tylko pieśń ludowa, ale bardziej złożone gatunki, jak na przykład legenda [...], a największą siłę przyciągania ma ballada” (Kántor, 1969, s. 786). Jednocześnie, na podstawie własnych obserwacji, zwraca uwagę na inny ciekawy fakt, że w „nowoczesnej poezji zaskakujące, a nawet nadzwyczajne znaczenie wykazuje współczesna liryka węgierska w Rumunii [...] która odkryła, odnalazła w dawnych, prastarych balladach współczesne znaczenie” (Kántor, 1969, s. 786). W tym kontekście autor uznaje za jedno z ciekawszych zjawisk utwor Sándora Kányádiego *Poema három hangra* [Poemat na trzy głosy], w którym „nie ma ani słowa o Kelemenie Murarzu, o budowie Górnego Zamku w Déva, a jednak dwunastu murarzy tam pracuje w ścianach wiersza” (Kántor, 1969, s. 787). Inny badacz, András Kun, zauważa, że na początku lat siedemdziesiątych XX wieku następuje „odrodzenie, *uwspółcześnienie* różnych elementów stylistycznych poezji ludowej (ballad, pieśni ludowych): kluczowych motywów, standardowych obrazów, popularnych form” (Kun, 1972, s. 61).

Proces przywracania roli ballady kontynuowany jest również w latach osiemdziesiątych. István Nánay, pisząc w 1980 roku o miejscu ballady w węgierskim dramacie, przypomina, że „Kelemen Murarz to jedna z ballad ludowych najmocniej zakorzenionych w naszej świadomości. [...] Motyw ballady stał się jednym z motywów wędrownych węgierskiej literatury dramatycznej na początku lat siedemdziesiątych” (Nánay, 1982a, s. 14). Zwraca on uwagę na szczególną rolę, jaką odegrały zachowane fragmenty dramatu o Kelemenie Murarzu pióra Imre Sarkadiego. Na ich podstawie, na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, powstało kilka wersji sztuki (przy współpracy dramaturgicznej Olgi Siklósi, a później Levente Osztovitsa), a także grany do dzisiaj musical tandemu Levente Szörényi i János Bródy. Na tej fali László Gyurkó pisze w 1974 roku swoją sztukę pod tytułem *Kőműves Kelemné balladája* [Ballada żony Kelemena Murarza], która z powodzeniem jest grana przez zespół legendarnego teatru 25. *színház*, wystawiającego sztuki w konwencji bliskiej teatru ubogiego Jerzego Grotowskiego. Poza sztuką Gyurki w tamtym okresie powstaje kilka innych dramatów odwołujących się do historii o Kelemenie Murarzu i jego żony autorstwa między innymi Zoltána Déra czy László Tótha. Krytyk Sándor Csikó pisze o istnieniu w latach siedemdziesiątych w węgierskiej literaturze „pokolenia koncepcji Kelemena Murarza” (Csikó, 1980, s. 41).

Spośród wymienionych specjalne miejsce zajął Imre Sarkadi. Jak podkreśla István Nánay, to on „jako pierwszy zaprezentował historię Kelemena Murarza jako alegorię budowy nowego społeczeństwa” (Nánay, 1982, s. 31). Konstatacja ta nie jest jednak do końca

prawdziwa. Zamek Déva już w okresie międzywojennym, jak była o tym wcześniej mowa, stał się metaforą nowego społeczeństwa. Z tego też względu słuszniejsze byłoby stwierdzenie, że w kraju, który po II wojnie światowej został włączony do bloku socjalistycznego, odwołał się do metafory już istniejącej w kulturze węgierskiej. Sam jednak nie do końca wiedział, w którym kierunku się zwrócić koncepcyjnie i swojej sztuki na temat Kelemen Murarza nie zakończył. W spuściznie po nim zachowały się pewne pomysły, z których kompletny dramat stworzyli już inni. Natomiast nie ulega wątpliwości, że to co stworzył Sarkadi, szczególnie przez wzbogacenie tekstu muzyką w formie rock-opery, zapewnia toposowi stałą obecność w kulturze węgierskiej.

Na obraz żony Kelemen Murarza w węgierskich dziełach literackich można spojrzeć na wiele sposobów. Bogactwo wariantów, w jaki bohaterowie ballady *Żona Kelemen Murarza* pojawiają się w literaturze węgierskiej, powoduje konieczność wprowadzenia pewnego wyznacznika je systematyzującego. Tu rodzi się pokusa sięgnięcia do katalogu figur, jakie w swoim dziele na temat dyskursu miłosnego zaproponował Roland Barthes: *Agona*, *Sobria ebrietas*, *Prawda*, *Połączenie*, *Uzależnienie*, *E lucevan le stelle* (Barthes, 2011). Nawet jeśli powstała w ten sposób systematyzacja węgierskich bohaterów narracji o wmurowaniu nie zawsze będzie tożsama z konceptualizacją wybitnego Francuza, wydaje się o tyle uzasadniona, że w licznych tekstach czy wypowiedziach twórców węgierskich na plan pierwszy wysuwa się konstatacja o dobrowolności ofiary żony Kelemen Murarza, wynikającej z jej głębokiej miłości do męża. Ponadto taką perspektywę uzasadnia fakt, że o ile w samych tekstach ballady ludowej opis relacji między małżonkami został zredukowany do takich konwencjonalnych zwrotów grzecznościowych jak „moja ukochana żono”, „mój ukochany mężu” oraz pokazywania, że kobieta udała się na budowę pod wpływem lęku o męża wywołanego przez dramatyczny sen, to już w tekstach literackich otrzymujemy całą paletę barw opisujących ich związek. Uwagę zwraca fakt, że można w nich dostrzec niezwykle żywotność modernistycznego obrazu kobiety, jako istoty nieprzewidywalnej i zmiennej. Jak napisze to Carol Duncan, była ona „obcym, niemoralnym stworzeniem złożonym z pasji i instynktu, bardziej antagonistką niż budowniczym ludzkiej kultury” (Duncan, 1982, s. 309).

Agona

Analizując sposoby prezentacji omawianego toposu należy sięgnąć do jednego z pierwszych, jeżeli nie pierwszego artefaktu w kulturze węgierskiej na ten temat, to jest opublikowanego w 1895 roku wiersza Lajosa Palágyiego *Kőmíves Kelemen* (Palágyi, 1895, s. 1204). Jest to utwór,

który formatuje podejście do toposu kobiety wmurowanej aż do chwili opublikowania opowiadania o Kelemenie Murarzu przez Imre Sarkadiego w 1948 roku. W przeciwieństwie do ballady ludowej, która nie wyjaśnia przyczyny problemów z budową Górnego Zamku w Déva, Palágyi rozwikłanie tej tajemnicy wkłada w usta duchownego. To on informuje murarzy, że na przeszkodzie budowy stoi Szatan i przekonuje, że dla jego przebłagania niezbędne jest złożenie ofiary z żony Kemena Murarza (il. 5).



Il. 5. Ilustracja do wiersza Lajosa Palágyiego *Kőmives Kelemen*. Autor ilustracji: DG (Arcanum Újságok).

Źródło: „Fővárosi Lapok”, 1895.

Początkowo Kelemen się buntuje. Wychwala wierność żony, podkreśla swoje przywiązanie do niej („jest cenniejsza od stu zamków”). Ostatecznie jednak górę bierze jego pycha i „wściekłość”, że „z powodu żony” jego siedmioletnia praca przy wznoszeniu zamku nie zostanie zakończona sukcesem. Podejmuje jednak próbę oszukania losu. Przekonuje współpracowników, że ofiara z kobiety musi być złożona, ale niech to będzie ta, która pierwsza pojawi się na budowie. Następnie sam ostrzega żonę i prosi, by nie przychodziła do niego. Słuchając Kelemena, kobieta nabiera jednak podejrzania, że istnieje jakaś konkurentka, z którą chce ją zdradzić. Dlatego wbrew prośbie męża pojawia się wśród murarzy i wtedy ginie. Zamek zostaje zbudowany, ale Kelemen „drogo za niego zapłacił” utratą żony. Jego dążenie do realizacji celu nawet kosztem naruszenia norm etycznych i morderstwa, prowadzi go do katastrofy. Wiersz zamyka obraz snującego się po zamku Kelemena Murarza, którego prześladują głosy dobiegające zza ściany, widok krwi na murach (Palágyi, 1895, s. 1204); poeta pokazuje go jako umierającego za życia (Kaftański, 2012) czy, jak powiedziałby Søren Kierkegaard, chorego na śmierć (Kierkegaard, 1988). W tej scenie ukazane zostają niszczycielskie konsekwencje niekontrolowanych ambicji. To wątek, który w węgierskich

wariantach ballady występuje bardzo rzadko, gdyż zwykle utwory te kończą się obrazem ukończonej budowy. Czasami tylko pojawia się w nich postać synka murarza, który nie mogąc się pogodzić z brakiem matki, idzie pod zamek, by nawiązać z nią jakiś kontakt, i ostatecznie tam ginie. Wiersz Palágyiego parafrazuje tekst ballady, wzbogaca go o nowe wątki, osadzając opowieść w świecie religii chrześcijańskiej i wieloznacznych małżeńskich emocji.

W przeciwieństwie do ballady ludowej, tutaj kobieta udaje się na budowę nie z powodu lęku o męża, ale z powodu strachu przed porzuceniem, czemu Barthes w swoim katalogu figur dyskursu miłosnego nadał postać Agony (Barthes, 2011, s. 48). Ten lęk jest przyczyną nieszczęścia żony Kelemena Murarza. „Krew jego wiernej małżonki popłynęła w zamku”, pisze poeta (Palágyi, 1895, s. 1204). Aż tyle i tylko tyle – mówi o ofierze, o rytuale jej składania. W wierszu Palágyi minimalizuje, a może nawet eliminuje „ofiarniczą przemoc” (Girard, 1987, s. 128) Kelemena Murarza i jego współników. Uwidacznia się natomiast typowe dla modernizmu postrzeganie świata. Bohaterowie, a szczególnie Kelemen Murarz i jego żona, widzą się przede wszystkim przez pryzmat seksu. Naczelnym pytaniem jest pytanie o wierność („będzie mu wierna po grób” – ocenia mąż; żona jedzie na zamek, bo boi się, że mąż ma inną kobietę; nie ma zrozumienia dla zainteresowania męża, jak to ujmuje, kamieniami).

Ledwie zasygnalizowany przez Palágyiego problem etosu pracy, jakim kieruje się Kelemen Murarz, stanie się jednym z najważniejszych znaków, obecnych zwłaszcza w dramaturgii węgierskiej przez cały XX wiek. Fakt, że pojawia się on już na przełomie XIX i XX wieku, wynika m.in. z wpływów na literaturę węgierską dramatu twórców skandynawskich, w tym przede wszystkim Henrika Ibsena i jego *Budowniczego Solnessa*. (Juhász, 1928, s. 298)¹⁶. W 1891 Ibsen odwiedza Budapeszt, a na łamach „Vasárnapi Ujság” Béla Lázár pisze, że „węgierski dramat powinien uczyć się od norweskiego pisarza, ale nie powinien popełniać błędów naśladownictwa” (Lázár, 1891, s. 266).

Sobria ebrietas

W 1916 roku odbyła się premiera sztuki *Kőműves Kelemen* Aurélia Kárpátiego i László Vajdy (Kárpáti & Vajda, 1916) (il. 6). Ich mistrz murarski jest jak Solness Ibsena skoncentrowany na budowie, na realizacji swojego nowego dzieła. W przypadku Węgra to budowa zamku, jakiego jeszcze nikt nie widział. Ponieważ akcja sztuki rozgrywa się w XI wieku, można się domyślać,

¹⁶ Jak podaje literatura, w latach 1887–1906 na Węgrzech odbyło się siedemnaście premier Ibsena (Bársony, 1964, ss. 509–510).

że Kelemen Murarz chce zbudować warownię w stylu gotyckim, nowoczesną, choć dobrzy ludzie radzą mu: „buduj tak jak kiedyś i wszystko będzie w porządku” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 29). Przez długi czas nie może swojej wizji zrealizować, ponieważ jest zbyt zakochany w żonie i nie chce jej zostawiać samej w domu. Kiedy w końcu podejmuje pracę, „nowoczesne mury” co chwilę się rozpadają. Murarz jednak jest przekonany, że ponieważ sam Bóg natchnął go projektem budowy, on też pomoże mu go zrealizować (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 34). Jednak matka jednego z murarzy winą za niepowodzenie budowy obarcza żonę Kelemena i przepowiada, że zamek nie powstanie, dopóki Kelemen „nie nakarmi jej swoją krwią” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 37).



Il. 6. Kelemen Murarz z żoną i synkiem w sztuce Kárpáti-Vajda, Kőmives Kelemen. Fot. ifj. Alexy (Alexy Torj).

Źródło: Színházi Élet, 1917, 4, s. 11.

„Konflikt miłości i sztuki tworzy z murarza Kelemena pełnokrwistego człowieka wieku dwudziestego” (ib, 1917, s. 46). Jego pragnienie szacunku, sławy jest większe niż pragnienie miłości. Wyrzeka się żony, akceptuje rzucane na nią przez innych oskarżenia. Przyjmuje ich optykę i widzi w niej *femme fatale*, która oczarowała go tak, że „pomylił obrachunki i nie uwzględnił łuków budowli” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 38); zepsuła go „nie wróżbami, ale codziennym kobiecym zepsuciem, miłosnymi pocałunkami” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 39). Pod wpływem tych oskarżeń Kelemen wprowadza zakaz odwiedzin na budowie, wymierzony przede wszystkim przeciwko żonie, bo – jak sam wyznaje – budowa zamku jest dla niego wszystkim (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 31). Kelemen Murarz Karpatiego i Vajdy pragnie „zrobić coś innego, nowego, piękniejszego, od tego co potrafią inni” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 25).

To powoduje, że jego miłość do żony była „grzechem wobec pracy”, wobec budowy jego upragnionego zamku (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 48). Jak widać, działanie przemocowe traktuje Kelemen Murarz jako warunek realizacji swojego pragnienia. Mężczyzna odrzuca zakochaną w nim kobietę i jej miłość.

Podobnie jak u Ibsena w dramacie o Kelemenie Murarzu pojawia się pytanie o ideały, o konieczność ich istnienia i realizacji. Dla mężczyzny tym ideałem jest chęć stworzenia nowego, doskonalszego zamku w Déva. Dla kobiety ideałem jest bycie u boku ukochanego, wspieranie go w pracy, ale też i obserwowanie go przy tej pracy. Jak w wielu dramatach Ibsena w sztuce Kárpátiego i Vajdy widać skrywany heroizm kobiety, jej poświęcenie spychane jest w cień. Ten sposób przedstawiania żony Kelemena będzie kontynuowany przez następne pokolenia twórców węgierskich. Pojawia się jednak przekonanie, że ofiarą jest nie tylko kobieta, ale również mężczyzna. Po premierze sztuki jeden z recenzentów pisze:

Taki jest los mężczyzny i taki jest los kobiety. Mężczyzna jest ofiarą, niewolnikiem pracy, swojego powołania a kobieta w dzieło mężczyzny wlewa duszę, monumentalną siłę z pokornym życiem. [...] Każde trwałe dzieło jest takim zamkiem Déva twórczego geniuszu. Grobem życia, miłości, szczęścia (Anka, 1917, 2).

Inny zaś twierdzi:

Mistrz pokonał mężczyznę, ale także go zabił. Kelemen włóczy się, bezgłośnie, bezsilnie, bez celu, od kiedy kobieta umarła. W twarzy swojego małego synka szuka rysów zamordowanej, odradzającego się życia, ale bezskutecznie. Wtedy i on pada z wysokości w otchłań, jak mistrz Solness¹⁷, w którym Ibsen z tak unikalną siłą ucieleśnił świętą tajemnicę budowy, jej uniwersalne znaczenie, walkę budowniczych o wielkość, triumf w odrodzeniu się, ich upadek (Sebestyén, 1917, s. 12).

Wśród recenzji można znaleźć też słowa krytyki bohaterki dramatu, która nie rozumie pracy męża:

a jako taka nie jest żoną artysty, ale kobietą, dla scharakteryzowania której, w najlepszym razie, trzeba określenia znaleźć w słowniku klinicznym, i która jest w równym stopniu plagą wszystkich mężów, niezależnie od tego, czy są artystami, czy nie (Szalgó, 1917, s. 198)

Małżonków łączy wielkie uczucie. „To jest wielka miłość... niemal się jej boję” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 16) wyznaje żona, zaś Kelemen przyznaje, że „nie potrafi myśleć, nie słysząc szelestu jej sukni w pobliżu” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 20). Kobieta w rozmowie z mężem deklaruje, że „nie ma takiego bezlitosnego Boga, który by mnie zmusił do rozstania z Tobą” i „moim obowiązkiem jest, by tobie towarzyszyć” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 47). Kiedy ten ją

¹⁷ Sztuka Ibsena *Budowniczy Solness* została przetłumaczona na węgierski i wydana w 1910 roku. Jej premiera miała miejsce w teatrze w Szegedzie w marcu 1917 roku (zob. Bramin, 1917). Dnia 30 maja 1917 roku w Budapeszcie przedstawił *Budowniczego Solnessa* teatr wiedeński, A Neue Wiener Bühne, kończący swoje gościnne występy w tym mieście („Szinház és zene”, 1917, s. 7).

przekonuje, by na kilka tygodni, do czasu aż nie powstanie zamek, przestali się widywać, ona stwierdza, że wówczas on „będzie żywy, a ona pogrzebana” (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 47) i dlatego nie może go posłuchać (Kárpáti & Vajda, 1916, s. 51). Nieświadoma konsekwencji kobieta podpisuje na siebie wyrok śmierci.

Jak widać, budowa zamku w sztuce Kárpátiego i Vajdy prowadzi do kryzysu małżeńskiego, który kończy się tragedią. W formie rozbudowanej podobny temat relacji między Kelemenem Murarzem a jego żoną odżywa w 1935 roku w powieści *Válás a Budán* [Rozwód w Budzie] jednego z najwybitniejszych pisarzy węgierskich Sándora Márai (Márai, 2019). Trzeba tu przypomnieć, że rok wcześniej Márai publikuje krótką nowelę *Kőműves Kelemen* (Márai, 1934), która zdaje się zapowiedzią późniejszej powieści, jej swoistym konspektem. W noweli poruszony zostaje problem relacji między mężczyzną a żoną zmieniających się pod wpływem informacji o rozwodzie zaprzyjaźnionej z małżeństwem pary, Emmy i Páliego. Emma po sześciu latach małżeństwa uświadamia sobie, że jej związek z Pálim nie jest prawdziwym małżeństwem. Zderzenie z tą sytuacją przywołuje w myślach bohatera noweli cytat z ballady o żonie Kelemena Murarza „za dnia zbudowany nocą się zawala” (Márai, 1934, s. 4). Ten rozpad małżeństwa znajomej pary uruchamia u bohatera utworu szereg refleksji, które prowadzą go wniosku, że jego życie również nie jest takie, jakie być powinno. Jego żona, kiedy ją poznawał, była wspomnieniem innej kobiety, której wizerunek utkwiał mu w pamięci. Przemyślenia uświadamiają mu, że „zamek”, który zbudowali jak Kelemen Murarz, to wszystko, co myśleli o swoim szczęściu rodzinnym, choć wydawało się niezniszczalne, podczas jednej nocy całkowicie się rozpadło. Opowiadanie Márai kończy słowami: „Rano, obudzeni siedzieli bez słowa wśród murów, nadzy, samotni i marzli” (Márai, 1934, s. 4).

Ciekawe, że pisarz i poeta węgierski, László Kemenes Géfin który powieści *Rozwód w Budzie* i jej związkom z balladą *Żona Kelemena Murarza* poświęca wnikliwy artykuł (Kemenes Géfin, 1998), wspomnianej noweli nie zauważa, mimo że utwory te łączy wiele wątków. W obu mamy do czynienia z podobną sytuacją stanowiącą oś utworów. Główny bohater (w powieści zostaje nazwany Kristóf Kőműves [Krzysztof Murarz] co podpowiada, że jest on współczesną reinkarnacją Kelemena Murarza) żeni się z kobietą, która jest wspomnieniem (jak w przypadku noweli) innej kobiety, czy wprost ucieczką przed inną kobietą (jak w powieści), która zrobiła na nim silne wrażenie swoją seksualnością. O ile z noweli nie wynika, kim jest nowy Kelemen Murarz, to w *Rozwodzie w Budzie* jest on sędzią, który żyje „pożytecznym, pracowitym, porządnym życiem chrześcijanina” (Márai, 2019, s. 82), a jego wyzwaniem naturalnie nie jest budowa zamku w Déva, ale prawo jako fundament zdrowego państwa. Zajęty budowaniem takiego fundamentu jednocześnie zajmuje się sprawami, które ten fundament

podkopują, to jest sprawami rozwodowymi. To przeniesienie obszaru budowy ma znaczenie symboliczne i prowadzi do reinterpretacji przez Máraię zakorzeniającego się już w kulturze węgierskiej obrazu zamku Déva. Dotychczas funkcjonował on jako symbol budowy pewnej wspólnoty narodowej i kulturowej. Ofiara kobiety jest ofiarą fundującą tę wspólnotę. W oczach pisarza mamy do czynienia z ofiarą zakładzinową z kobiety, złożoną na ołtarzu społeczeństwa i państwa, które doskonali swój aparat administracyjno-prawny, a tym samym funduje gwarancję stabilności społeczeństwa węgierskiego.

Márai w swojej powieści, podobnie jak w noweli, przedstawia dwa małżeństwa, które z pozoru tworzą zgodne związki, jednak w obu w którymś momencie kobiety uświadamiają sobie, że relacje te są zbudowane na fałszu; są wypalone i niosą znudzenie. Jak pisze Peter Toohey, taka emocja jest wstydliva (Toohey, 2012) i dlatego podlega procesowi wyparcia przez bohaterów obu utworów. Ożywa ona dopiero pod wpływem impulsów docierających ze świata zewnętrznego.

Między nowelą a powieścią rysuje się jedna istotna różnica, która pojawia się w zakończeniu utworów. W noweli autor zostawia czytelnika z obrazem zamku, który w ciągu nocy się rozpadł, i który nowy Kelemen będzie musiał odbudować. W powieści zaś, dzięki ofierze kobiety zakochanej w Murarzu, świat w którym mężczyzna żyje wraca do równowagi. „domy stoją mocno i pewnie na swoich miejscach” (Márai, 2019, s. 174). Zakochana w Kristófie Murarzu kobieta popełnia samobójstwo, by uciec przed pragnieniem posiadania ukochanego człowieka wiedząc (jak przekonuje w swojej interpretacji Kemenes Géfin), że w ten sposób pomoże, aby mógł żyć, podobnie jak jego balladowe alter ego „w przekonaniu, że wykonuje niezbędną pracę budowlaną w historii i społeczeństwie” i nie ma w życiu ważniejszego celu jak budowa zamku, służba społeczeństwu (Kemens Géfin, 1998. 71)

W przeciwieństwie do sztuki Karpatiego i Vajdy, gdzie kobieta jest ofiarą decyzji Kelemena Murarza i jego współpracowników, tutaj mamy do czynienia z kobietą składającą ofiarę jako ciałem aktywnym.

Spojrzenie Máraię na topos kobiety zamurowanej ma jeszcze jeden bardzo ciekawy rys. Pisarz w swoich utworach idzie niejako pod prąd ugruntowanej już w kulturze tradycji. Zaproponowane przez niego reinkarnacje Kelemena Murarza pokazują go jako człowieka słabego, unikającego zajęcia zdecydowanego stanowiska; jest on bardziej obserwatorem świata niż jego konstruktorem. Postaciami aktywnymi, decydującymi o rozwoju wydarzeń są kobiety, które same też podejmują decyzję o złożeniu siebie w ofierze.

Sprzeciw wobec figury *Sobria ebrietas* można odnaleźć u Katalin Mezey, przedstawicielki pokolenia debiutującego na przełomie lat sześćdziesiątych i

siedemdziesiątych, w jej wierszu *Fordított Kőműves Kelemen* [Odwrócony Kelemen Murarz] (Mezey, 2018, s. 6). Podmiotem lirycznym jest tu żona bohatera, która burzy to, co zostaje zbudowane, gdyż kreowany z miłości zamek odczuwa jako zagrożenie. Kobieta buntuje się przeciw ukochanemu, który chce ją poświęcić, by zbudować swój zamek Déva: „Biada mi, odwrócony Klemenie Murarzu, / Miłości, która wznosi mury mego pałacu, / Na próżno wznoszę swój topór o żelaznym ostrzu, / Zamek Déva wznosi się przeciwko mnie” (Mezey, 2018, s. 6).

Konwencję rozmowy zamurowanej kobiety z jej mężem, rzadką w węgierskiej poezji nawiązującej do toposu kobiety zamurowanej, przyjął w swoim wierszu *Kőműves Kelemen* z 1984 roku, żyjący w Ukrainie Zakarpackiej Gusztáv Bartha. Jego bohaterka, zakochana w swoim mężu zastanawia się, „Czy miłość jest przekleństwem?” (Bartha, 2005, s. 9). Zadaje to egzystencjalne pytanie, „żyjąc” wśród kamieni przesiąkniętych jej krwią. Ofiara, jaką złożyła, skłania ją do protestu, ponieważ z miłości oddała swoje życie za mury, wysoką wieżę zamku w Déva.

Prawda

Misterium Ernő Ábraháma *Isten vára* [Zamek Boga] (Ábrahám, 1922) wystawione w 1923 roku rodziło się w niemałych bólach. Pierwsza wersja sztuki powstała jeszcze w 1913 roku i wtedy autor pokazał ją swojemu znajomemu Aurélowi Kárpátiemu (zob. Ambrus, 1963). Kárpáti tekst skrytykował, podkreślając niewłaściwe zarysowanie postaci żony Kelemena Murarza i zadeklarował, że własny obraz kobiety przedstawi w swojej wersji dramatu (co zaowocowało powstaniem sztuki *Kőműves Kelemen* we współpracy z László Vajdą). Ábrahám jeszcze dwa razy zmieniał tekst, zanim został przedstawiony publiczności. Ostatecznie przybrał formę misterium, w którym znalazły się liczne elementy zapożyczone z kultury chrześcijańskiej. Pojawia się w nim nie tylko Szatan, jak u Palágyiego, lecz także Matka Boska z chórem anielskim oraz liczne nawiązania do obrazów znanych z Biblii, w tym scena przypominająca Ostatnią Wieczerzę czy zaparcie się Chrystusa przez św. Piotra. W misterium to Szatan informuje, że tam, gdzie ma powstać wyśniony przez Kelemena Murarza Zamek Boga, widzi on miejsce dla zamku piekielnego, który sam wzniesie. Demon argumentuje, że Zamek Boga mogą zbudować jedynie ludzie bez grzechu (tu podkreśla, że od momentu zaślubin małżonkowie stanowią jedną całość, a więc jeżeli jedno z nich popełni grzech, to ten grzech obciąża ich oboje).

Żeby to udowodnić, Szatan wystawia Kelemena Murarza i jego żonę (Erzsébet) na próbę. O ile mężczyzna z tej próby wychodzi zwycięsko, pokazując jednak, że stawia wyżej budowę zamku niż miłość rodzicielską do chorego synka, to kobieta decyduje się na utratę czci i oddaje się Szatanowi (który wcielił się w postać lekarza), by uzyskać cudowny lek dla dziecka. Tak jak u Palágyiego najważniejsza jest więc cielesność bohaterów. Grzechy, którymi diabeł kusi oboje bohaterów, związane są z ich płciowością, przy czym zgodnie z dyskursem modernistycznym w przypadku kobiety wynikają z jej natury, a tym samym „niemożnością zapanowania przez nią nad jej seksualnością, ujarzmienia popędów” (Dębska, 2015, s.18).

Grzech kobiety to wyrok na budowlę, więc decyduje się ona złożyć siebie w ofierze, by odkupić winę i umożliwić mężowi realizację tego wielkiego dzieła. Pozwala się zamurować. Zanim jednak do tego dojdzie, pojawi się chór anielski, który zabierze ją na drogę prowadzącą ku niebu. Tak Bóg przyjmuje jej ofiarę.

W misterium Ábraháma miłość małżonków wyrażają dwie figury. Mężczyzna zamknięty jest w *Sobria ebrietas*. Kobieta jest ogarnięta przekonaniem, że tylko ona jedyna zna swojego wybranka, tylko ona jedyna jest w stanie pomóc w chwilach trudności, kiedy ten ogarnięty jest tylko myślą o realizacji wytkniętego celu. Jest w tym jakby kwintesensja barthowskiej figury Prawdy. Widzi opętanie męża ideą budowy: „Nigdy dotąd nie widziałam takiego ognia w jego oczach. Wokół głowy pojawia się świetlista aureola, jak u kogoś kogo Pan i jego aniołowie wzywają do ciężkiej, świętej pracy” (Ábrahám, 1922, s. 9/16). Zna jego upór i koncentrację na wytkniętym celu – „nie pomogą nawet łzy, bo kiedy coś zaplanuje to pójdzie i to zrobi. Porzuci nawet dziecko” (Ábrahám, 1922, s. 9/17). Przekonanie o znajomości psychiki męża prowadzi ją więc do tego, że (jak powiedziałby Foucault) staje się ciałem uległym (Foucault, 2009).

Zrozumienie dla wielkiego dzieła Kelemena okazuje też bohaterka utworu Imre Sarkadiego. Wybitny pisarz węgierski z dramatyzacją ballady *Żona Kelemena Murarza* mierzył się przez lata. Pracy tej jednak nie ukończył. Po jego śmierci zostały opublikowane fragmenty, które scalone z różnych wariantów przybrały postać scenicznego dramatu *Kőmíves Kelemen*. Jego bohaterka, Anna, mówi o mężu, że urodził się dla wielkich rzeczy, a w jego duszy płonie wielki płomień: „Wiesz przecież, że tylko ja ciebie rozumiem... I potrafię ci pomóc w tym co robisz” (Sarkadi, 1973, s. 17). Słowa te padają, kiedy jej mąż już wie, jak Anna może mu pomóc. Jakiś czas wcześniej mierzył się z buntem współpracowników, którzy w obliczu stałego zawalania się murów chcieli porzucić budowę. Kelemen Murarz ogarnięty jest obsesją zrealizowania swojego wielkiego dzieła, przejściem dzięki niemu do historii. Pomysł odbudowania wspólnoty murarskiej poprzez złożenie ofiary podsuwa inny murarz, Boldizsár, którego możemy traktować jako jego *alter ego*. Przekonuje on pozostałych, że powinni

wspólnie złożyć ofiarę z żony jednego z nich, tej, która pierwsza przyjdzie na budowę, bo duch, który ciągle niszczy ich pracę jest duchem związanym z dziećmi porzuconymi przed laty przez kobietę w lesie i zjedzonymi przez wilki. Kelemen, który początkowo podchodzi z dystansem do tej idei uzmysławia sobie, że tylko ona może dać murarzom wiarę w realizację zadania. Boldizsár go w tym utwierdza: „Tu nie chodzi o twoje życie, najwyżej twojej żony” (Sarkadi, 1973, s. 12). Kobieta poddaje się замуrowaniu, przez długi czas nie wierząc w złe intencje męża i murarzy. Nie może uwierzyć w to, co dla Kelemena Murarza jest oczywiste, że jest ona tylko narzędziem w ich pracy (Sarkadi, 1973, s. 17).

Kiedy zamek jest już prawie ukończony, do Kelemena dociera, jak wysoką cenę za niego zapłacił. A jednak w obliczu swojej osobistej klęski zdaje się przekonany, że dzieło, jest warte ofiary. Niemniej jednak nad zakończeniem dramatu wciąż unosi się pytanie, czy rzeczywiście tak jest. Te znaki zapytania pojawiają się również w inscenizacjach scenicznych dramatu. Pisze o tym Béla Markus w recenzji z przedstawienia w teatrze w Veszprém:

Inszenizacja fragmentu dramatu [...] w zakończeniu nie daje głównej roli Kelemenowi ani nawet jego towarzyszom. Dwunastu murarzy stoi z przodu sceny i udaje, że zadają sobie pytanie, podczas gdy pytają nas, widzów: „Czy jesteś szczęśliwy?”. Czy jesteś szczęśliwy, czy jesteś zadowolony, że zbudowałeś to, co zbudowałeś? Najtrudniejsze dopiero przed nami! (Márkus, 1974, s. 90)

Dramat Sarkadiego przyczynia się do wzrostu zainteresowania toposem kobiety замуrowanej w węgierskiej przestrzeni kulturowej¹⁸. Inspiruje powstanie licznych dramatów, utworów poetyckich czy prac plastycznych. Warto jednak pamiętać, że z toposem kobiety замуrowanej Sarkadi mierzy się już wcześniej, tuż po II wojnie światowej pisząc nowelę *Kőmíves Kelemen*¹⁹. Utwór ten dosyć wiernie odzwierciedla opowieść o żonie Kelemena Murarza znanej z ballad węgierskich. Pojawiają się w nim jednak również pewne nowe elementy. Na przykład zaczerpnięty z ballad Budai Ilona i Gyönyörű Bán Kata (Márkus, 1992, s. 47) motyw porzucenia przez matkę dzieci, które zostały zjedzone przez wilki, co w noweli zostaje przedstawione jako przyczyna niepowodzeń budowlanych ekipy Kelemena Murarza. Budowa powstaje w miejscu przeklętym (Sarkadi, 1948, s. 355). Węgierski badacz zwraca też uwagę na inny motyw występujący w noweli – strach murarzy (istotny aspekt motywacji psychologicznej w dramacie *Kelemen Murarz*): „Budziliśmy się w nocy na dźwięk walących się murów – a przy obiedzie mury znowu się waliły. I patrzyliśmy, patrzyliśmy na otoczenie, na kamienie i las, i myśleliśmy o duchach, o pozostawionej kobiecie i o tym, co będzie dalej”

¹⁸ Na znaczenie ułamków dramaturgicznych Sarkadiego dla teatru węgierskiego w latach siedemdziesiątych uwagę zwraca m.in. Tamás Mészáros (Mészáros, 1975, s. 100–105).

¹⁹ Wg Olgi Siklós napisana w 1947 r. (Siklós, 1973, s. 27).

(Sarkadi, 1948, s. 355). Ten strach skłania murarzy do przyjęcia propozycji Boldizsára, by wmurować pierwszą kobietę, która pojawi się na budowie. Strach przed porażką paraliżuje Kelemena tak dalece, że nie jest w stanie zaprotestować i obronić żony. Strach rodzi w nim pragnienie, by ofiara jak najszybciej się dokonała, „żeby mieć to już za sobą” (Sarkadi, 1948, s. 357). Jego ukochana Anna z początku nie zdaje sobie sprawy z sytuacji, ale odczuwa lęk z powodu zachowania męża, braku powitania, dziwnych słów. Dopiero w miarę jak jest zamurowywana, ogarnia ją strach i dociera świadomość ostateczności jej losu. Jak pisze autor, na wszystkich patrzyła jak na morderców. Z kolei murarze, kiedy kończyli zamek, czuli, że ich ciała i kości też zostały w nim zamurowane.

U Sarkadiego spotykamy Kelemena Murarza z wizji Máraiego. Jak napisze Béla Márkus „jest zwykłym pataląchem, narzędziem w rękach Boldizsára” (Márkus, 1974, s. 89), który w noweli jest uosobieniem diabła, pozostali zaś murarze byli „mordercami, niczym więcej” (Sarkadi, 1948, s. 358).

Połączenie

W wierszu Eszter Lárái *Kőmíves Kelemen titkos vágya* [Tajemnicze marzenie Kelemena Murarza] poetka sytuuje się w pozycji kobiety zakochanej, całkowicie podporządkowanej ukochanemu. Chce wspólnie budować z nim „wymaginowany zamek Déva” (Lárái, 2005, s. 22), którym jest związek dwóch zakochanych osób. Jest gotowa do złożenia ofiary. Używając figur dyskursu miłosnego, moglibyśmy powiedzieć, że mamy tu do czynienia z figurą Połączenia, marzeniem o pełnej jedności z ukochaną osobą (Barthes, 2011, s. 351). Podmiot liryczny wyznaje: „Chciałabym, żebyś zamurował jedną chwilę, mogłabym palić się tam wiecznie, jak zapomniana niezgaszona żarówka, jestem żoną Kelemena Murarza w najśłodszy momencie twojego życia” (Lárái, 2005, s. 22).

Uzależnienie

Dla poety i socjologa Ferenca Balipapa ofiara żony Kelemena Murarza to poddanie się obsesji męża, który zajęty jest udawadnianiem, że nie żył na próżno. W wierszu z 1977 *Nem fúj a szél a szádba* [Wiatr nie wieje ci w usta] kobieta daje się temu mężczyźnie zamurować, zamknąć w ścianach, skazać na samotność, by żyć tylko dla swojego wybrańca (Balipap, 1977, s. 14). To figura Uzależnienia, „w której opinia publiczna zamyka całą kondycję podmiotu miłosnego”

(Barthes, 2011, s. 131). Tak wygląda uległość kobiety wobec silnego ego partnera; poddaje się, bo tego oczekuje społeczeństwo. Ulega przemocy symbolicznej, bo tak karze *habitus*.

E lucevan le stelle

W napisanym w 1976 r. dramacie *A vándor és a lovag vagy a nagy tét* [Wędrowiec i jeździec, czyli wysoka stawka] (Tóth, 1976) węgierskiego poety i dramaturga mieszkającego w ówczesnej Czechosłowacji, László Tótha pojawiają się postacie Kelemena Murarza i najsławniejszego błędnego rycerza – Don Kichota. W tej kameralnej sztuce mamy próbę poszukiwania odpowiedzi na pytania egzystencjalne, w tym, czy można poświęcić własne życie lub życie bliskich w imię sztuki lub własnych ideałów. Don Kichot zostaje pokonany przez wiatrak, świat rzeczywisty, przed którym od wielu lat uciekał, a Kelemen Murarz, mimo że wybudował trwały zamek, ostatecznie porzucił swój dom, majątek, bo spokoju nie daje mu głos żony, rozbrzmiewający w zamkowych murach. Jak zwraca uwagę jedna z recenzentek sztuki, Kelemen „prawie zazdrości swojej żonie. / Ona może żyć w pieśni – / swobodniej niż ja” – mówi. Obaj (tj. Don Kichot i Kelemen Murarz) – choć na różne sposoby – uczynili siebie i swoje partnerki ofiarami własnych ambicji, swoich wyższych, wznioślejszych celów” (G. Komoróczy, 2004, s.111). Tóth dowodzi, że żadnemu z bohaterów ich poświęcenie nie przynosi szczęścia. Kobieta ginie, ale jej mąż pod ciężarem popełnionej zbrodni nie może spokojnie żyć. Zbrodnia stała się dziedzictwem Kelemena Murarza. Rozdzierające wspomnienie, jak w figurze *E lucevan le stelle* Bartha, nierozzerwalnie wiąże się z ukochaną kobietą, z którą żył. Ale to czas przeszły niedokonany. Bo jest jak zabójca żony i dzieci, Herkules Eurypidesa, o którym grecki autor pisze – „nie znam śmiertelnika, gdziekolwiek, co by odeń był biedniejszy” (Kubiak, 1997, s. 449).

Interpretacja sytuacji kobiety wmurowanej podobna do powyżej przytoczonej pojawia się już wcześniej, m.in. w wierszu Ferenc Németha, *Marad a hiány* [Pozostała pustka] z marca 1956 roku. Poeta wyznaje:

Z rozśpiewanego młodzieńca stałem się smutnym murarzem, choć po stokroć bardziej wolałbym zostać niema żoną Kelemena, niż zmieszać z cementem prochy z kruchego ciała mojej Ukochanej, której zawiązano oczy, i w ten sposób zbudować Wysoki Zamek w Déva, i tak dożyć następnego szczęśliwego dnia, z sercem przepełnionym świadomością, że zostałem mordercą Dobra (Németh, 1956, s. 210).

„Chcę Zrozumieć”

W 1928 roku György Sárközy opublikował wiersz *A torony* [Wieża], będący protestem zamurowanej kobiety wobec losu, który zgotował jej mąż. Ona chciała żyć pełnią życia, a

„hardzi, piękni zabójcy zamurowali (ją – przyp. LH) między mocnymi ścianami, umieścili [...] kości wśród chłodnych kamieni, [...] krew mieszała z wapnem i piaskiem” (Sárközy, 1928, s. 63), by wzmocnić zaprawę murarską. Nie rozumie, dlaczego musiała poświęcić życie, żeby została wzniesiona wieża i stwierdza, że zbudowana na jej nieszczęściu budowla nie będzie trwała, bo jej martwa krew będzie w niej krzyczeć, jej kości będą wstrząsać budowlą, by w końcu się zapadła. Jej stan odpowiada figurze „Chcę Zrozumieć”: „chcę zrozumieć /co mi się przytrafia” (Sárközi, 1928, s. 63) Jest to wątek prawie nieobecny w węgierskich balladach o żonie Kelemena Murarza, w których kobieta poddaje się zamurowaniu bez sprzeciwu.

Jak skomplikowany jest dialog figury „Chcę Zrozumieć”, widać na podstawie analizy wierszy dwóch poetów, które powstały w 1956 roku – Gábora Devecseri *Három földi mûzsa* [Trzy ziemskie muzy] (Devecseri, 1956) i Ferenc Szemléri *Déva* (Szemlér, 1956). Poetów, urodzonych na początku XX wieku dzieliło jedenaście lat. Obaj po 1945 roku opowiedzieli się po stronie Węgierskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej. Obaj pokazują żonę Kelemena Murarza zamurowaną w zamku Déva, jednak ich bohaterki są diametralnie różne. U Devecseriego jest ona postawiona u boku muz dobranych według klucza Plutarcha, nie boskich, ale ziemskich. Węgierka staje obok Antygony i Joanny d’Arc. Jest zamurowana i płacze, a jej łązy nie wzmacniają zamku, ale go niszczą, gdyż budowla Devecseriego, zamek w Déva, nie jest symbolem i ostoją bezpieczeństwa, lecz symbolem władzy, symbolem narzuconego obcego systemu, który po 1945 roku pojawił się na Węgrzech. Tam, gdzie wmurowano żonę Kelemena Murarza, zamknięto społeczeństwo węgierskie. Kobieta jednak nadal żyje i się buntuje; to ona sprawi, że mury obrócą się w pył. „Żono Kelemena Murarza, wyjdź z murów swojego zamku” wzywa w październikowe dni 1956 roku poeta (Devecseri, 1956, s. 6).

W wierszu Ferenc Szemléri z kolei zamek jest również metaforą Węgier, ale tych, które podniosły się przeciw władzy komunistycznej („Wysoki Zamek Déva płonie ogniem”), walczących z sowiecką interwencją („stoi tylko w ruinach [...] I choć nie przeciwko Turkom, to jednak stawia czoła siłom, które niszczą mur”; Szemlér, 1956, s. 3). Zmienia się również rola kobiety i jej prochów, z których mąż stworzył cudowną zaprawę murarską, mieszając je z wapnem. Tak jak w ludowej balladzie nie buntuje się ona przeciw losowi, by zapewnić trwałość konstrukcji. A dla wrogów zamek to „przykład i straszna przestroga”, że w chwili próby, „najukochańsza” zostanie poświęcona przez budowniczego, by mógł powstać jasny i wspaniały (Szemlér, 1956, s. 3)

Figurę dyskursu miłosnego „Chcę Zrozumieć” odnajdujemy w tekście związanego z Braszowem (rum. Braşov, węg. Brássó) Gézy Apáthyego. W wierszu *Halhatatlan erekben* [Niezwykłą siłą] (Apáthy, 1975, s. 4) podmiotem lirycznym jest wmurowana kobieta. W nieco

patetycznym tonie wypowiada do męża słowa miłości, wybaczenia, zrozumienia dla jego czynu, a nawet wdzięczności za uczynienie jej nieśmiertelną. Wreszcie błogosławi i jego i dom, stając się uosobieniem ideału kobiety w systemie patriarchalnym.

Syn

W węgierskich tekstach literackich inspirowanych toposem wmurowanej kobiety prawie nie ma obrazów miłości macierzyńskiej okazywanej dziecku/synowi przez żonę Kelemena Murarza. Problem dziecka pojawia się z reguły w chwili, kiedy kobieta uświadamia sobie, że wkrótce zostanie złożona w ofierze (sztuka Karpatiego i Vajdy) lub sama złoży się w ofierze (np. w *Zamku Boga Ábraháma*). Ale i wtedy nie zawsze dochodzi do pożegnania matki z dzieckiem, ponieważ właśnie w kluczowym momencie ono śpi, a troskliwa matka nie chce go budzić.

Analiza utworów literackich poświęconych relacjom kobieta – dziecko pozwala stwierdzić, że dla węgierskich twórców ciekawsze jest spojrzenie na tę relację z perspektywy dziecka, a nie kobiety i jej macierzyńskich uczuć. Wydaje się, że tak właśnie się dzieje w napisanym w 1924 roku wierszu Gyuli Bisztraiego *Új Dévavár allat* [Pod nowym zamkiem Déva]. Poeta najpierw spogląda na balladę jak na jedną z lektur dzieciństwa, żywą w jego pamięci tak jak inne dziecięce bajki, których bohaterowie towarzyszą ludziom przez ich całe życie. Z opowieści o Kelemenie Murarzu poetę interesuje nie mężczyzna i nie zamknięta pośród kamieni jego młoda żona, ale ich dziecko, które ginie w poszukiwaniu matki pod zamkowym murem. Piszący utożsamia się z chłopcem, który do końca wierzy, że jego słowa dotrą „do krwawiącego serca [...] zamordowanej matki” (Bisztrai, 1924, s.7).

W 1970 roku powstało słuchowisko radiowe o synu Kelemena Murarza, *Kőműves Kelemen fia*. Jego autorem jest pisarz węgierski mieszkający w Wojewodzinie Zoltán Dér (Dér, 1973, ss. 1087–1099). Autor pod wpływem serbskich wariantów toposu o kobiecie wmurowanej angażuje swoich murarzy do budowy mostu (w żadnym węgierskim wariancie toposu taka budowla nie występuje). Jego budowę zleca *ban*, który chce, by most pomógł w czasie zbliżającego się najazdu tatarskiego. Autor sztuki podkreśla niski etos pracy murarzy. W chwili, kiedy budowla natrafia na problemy i rozpadają się przęsła mostu, sugerują, że budowlę należy szybko zakończyć i z niej uciec, zanim się ponownie zawali. Winą za niepowodzenie obarczają Kelemena, który długo zwlekał z rozpoczęciem prac, bo nie mógł się rozstać z żoną.

Widzą w niej czarownicę, która go opętała²⁰. Ostatecznie to ona zostaje złożona w ofierze, aby zapewnić trwałość konstrukcji. Most zostaje ukończony, a murarze są przekonani, że to dzięki tej ofierze podkreślając - „Wielką siłę ma krew, szczególnie krew kobiety. Od niej słabnie nawet diabeł” (Dér, 1973, s. 1091). Okazuje się jednak, że sukces jest chwilowy, bo płynąca rzeką kora lodowa rozbija most. Ostatecznie na nowo wybuduje go syn Kelemena, który obserwując pracę ojca zauważył, w którym miejscu popełnił on błąd. Syn racjonalnie dowodzi w ten sposób, że ofiara jego matki była niepotrzebna. Dér pokazuje tym samym, że stary zwyczaj murarski składania ofiary z człowieka jest tylko zabobonem.

Etos pracy

Od swoich początków chrześcijaństwo kształtowało etos pracy jako wartość moralną i religijną, podkreślając jej rolę w doskonaleniu człowieka oraz budowaniu wspólnoty. Praca była postrzegana nie tylko jako obowiązek wobec Boga, ale także jako fundament porządku społecznego i zobowiązań wobec państwa. Wraz z rozwojem europejskiej kultury etos ten ulegał ewolucji, znajdując swoje odzwierciedlenie zarówno w myśli protestanckiej, akcentującej pracowitość i oszczędność, jak i w ideologii socjalistycznej, która nadała mu nowy wymiar, opierając się na kulcie pracy chłopów i robotników (por. Kuran, 2019). W tym kontekście praca przestała być jedynie indywidualnym obowiązkiem, a zaczęła funkcjonować jako element kolektywnej tożsamości oraz siła napędowa postępu społecznego.

Tak ugruntowany etos pracy sprawia, że stosunkowo szybko staje się on istotnym aspektem artystycznych reinkarnacji toposu kobiety zamurowanej. Na przełomie XX i XXI wieku motyw ten ewoluje – problem ofiary zostaje stopniowo rugowany z narracji o Kelemenie Murarzu, a w jego miejsce zaczyna być akcentowana wartość pracy jako najwyższego poświęcenia i fundamentu cywilizacyjnego ładu.

Wspominałem o pojawieniu się tego wątku w wierszu Palágyiego pod koniec wieku XIX. Jest on obecny również w wydany w 1911 roku, pierwszym tomiku poetyckim Béli Balázsa, wybitnego węgierskiego poety i publicysty doby modernizmu, w wierszu – *Kőműves Kelemen*. (*Variáció a népballadára*) [Kelemen Murarz. (Wariacja na temat ballady ludowej)] (Balázs 1911). Ernő B. Nagy pisząc o mistyczno-ludowym symbolizmie pierwszego okresu twórczości Balázsa, wspomina o tej wariacji stwierdzając, że:

wiernie odzwierciedla oryginalną balladę, ale zmiana jednego miejsca nadała nowe znaczenie znanej historii. Zgodnie z wierszem, żona Kelemena Murarza udaje się do zamku na zaproszenie męża, więc mistrz – który stał

²⁰ Ta linia prezentacji bohaterów przypomina sztukę Kárpátiego-Vajdy z początku wieku XX, przywołaną ponownie w teatrze węgierskim początku lat sześćdziesiątych (i-m, 1960, s. 10).

się bohaterem wiersza Balázsa – świadomie poświęca żonę, aby stworzyć swoje wielkie dzieło. Sedno pomysłu jest dość pospolite zarówno u Balázsa jak i w ogóle na przełomie wieków: mężczyzna musi wybierać między swoim powołaniem a miłością (Nagy, 1964, s. 56).

Wiersz ten zdaje się wytyczać żywy do chwili obecnej kierunek interpretacyjny ballady, w którym kobieta zamurowana przez męża staje się elementem jego „boskiego planu”, który podporządkowany jest realizacji zamysłu architektonicznego Kelemena Murarza. Ważniejsza staje się konieczność realizacji dzieła niż to, za jaką cenę jest realizowana budowa zamku. Przemoc wobec kobiety ulega wyparciu, mimo że poeta wprost sugeruje, że została ona z premedytacją sprowadzona przez męża na miejsce złożenia ofiary. Nie ma tu już mowy o ślepym losie, decydującym jakoby o wskazaniu ofiary w węgierskich wariantach ludowej ballady. Zachowanie Kelemena Murarza wskazuje na jego uwięzienie w systemie patriarchalnym. Już w czasach Balázsa nie wszyscy akceptowali takie podejście. Na przykład inny recenzent Balázsa pisze, że to co robi z balladą o Kelemenie Murarzu, jest „używając najłagodniejszego słowa: niesmaczne” (Várady, 1910, s. 541).

Do problemów zawartych w balladzie o kobiecie wmurowanej, po sztuce *Wędrowiec i jeździec* powraca w 1982 r. swoim dramacie *Az Áldozat* [Ofiara], László Tóth²¹. Tym razem silne piętno na jego utworze wywiera problem etosu pracy. Autor nie definiuje miejsca i czasu akcji. Dzieje się ona gdziekolwiek i kiedykolwiek. W tym miejscu zawieszonym w czasoprzestrzeni spotykamy mocno już zdziesiątkowany zespół murarski Kelemena Murarza. Zostało ich pięciu, gdyż reszta odeszła, albo zginęła pod stale rozpadającymi się murami. A mimo to budowa ciągle trwa, a Kelemen z fanatyczną wiarą i wytrwałością próbuje przekonać pozostałych do dalszej pracy. Choć część z murarzy uważa, że budowę trzeba przerwać i wracać do domów, inni przypominają o oczekiwanej zapłacie, na którą trzeba zarobić. Wszyscy są zgodni co do tego, że bez ofiary budowla nie powstanie. Losują, który z nich będzie musiał poświęcić dla wznoszonej konstrukcji swoją żonę. Przegrywa Kelemen, ale robi to oszukując, gdyż zamek jest dla niego wszystkim i jest gotów dla niego ofiarować swoją żonę. Kiedy po nią idzie, nabiera wątpliwości, czy miał prawo tak postąpić. Jednak kobieta poinformowana przez męża, w jaki sposób doszło do jej wylosowania, zgadza się poświęcić. Dla Kelemena najważniejsze jest to, co nakazuje mu etos pracy; to, co człowiek zobowiązał się zrobić, musi wykonać bez względu na cenę. Po zamurowaniu kobiety okazuje się jednak, że jej ofiara była

²¹ Dramat rekonstruuje na podstawie recenzji przedstawienia teatralnego. Jestem w podobnej sytuacji, jak autor monografii László Tótha, badacz kultury węgierskiej na obszarze Czech i Słowacji, Gustav Filep Tamás, który o *Ofiarze* napisze, że sztuka nie została opublikowana, „autor rękopisu, jako dzieła nieskończonego, nie wypuścił go ze swoich rąk.” (Filep, 2010, 36). Warto tu jednak zaznaczyć, iż to „nieskończone” dzieło w 1980 wygrało konkurs węgierskiego Instytutu Kultury Ludowej i po 2 latach oczekiwania zagrane zostało w Koszycach (Filep, 2010, 36).

daremna. Budowla ponownie się rozpada, ale wtedy pojawia się żona drugiego murarza i ona sama staje przy murze i sama zaczyna się zamurowywać. Jak podkreśla recenzent, „autor pozostawił widzom decyzję czy mur wytrzyma po tym podwójnym poświęceniu. Być może ściana, tam na scenie, upadnie jeszcze nie raz. Ale to, co możemy nadal budować na własną rękę, może przetrwać próbę czasu” (Gál, 1982, s. 14).

Strach

W wielu utworach literackich obecny jest wątek lęku odczuwanego przez kobietę, która ma zostać zamurowana. Pojawia się on, gdy bohaterka nie słyszy odpowiedzi na słowa powitania, a w miarę rozwoju akcji przeradza się on w strach. Uczucia te towarzyszą również Kelemenowi Murarzowi i jego robotnikom. Można powiedzieć, że miłość dwóch osób, zanurzona jest w atmosferze lęku, strachu, przemocy i bólu, a u Kelemena Murarza uwikłana w silnie rozwinięte poczucie konieczności realizacji wytyczonych celów. O ile lęk jest emocją pozbawioną obiektu, stanowiącą odpowiedź na bodźce o nieokreślonym prawdopodobieństwie pojawienia się (Werka & Zagrodzka, 2009, s. 20-21), a strach zawsze skupia się na konkretnym obiekcie (Szatan, 2012), to bardzo często występują one nierozdzielnie, a w badanych tu tekstach kultury współtworzą przestrzeń sprzyjającą działaniom prowadzącym do myślenia o ofierze.

Siłą napędową budowy zamku w Déva jest strach. Jego wzniesienie nastąpiło w chwilach zagrożenia państwa przez najazdy Tatarów i Pieczyngów, czy – w perspektywie bardziej uniwersalnej – obcych sił, przed którymi okoliczna ludność chciała się schronić. Ten strach towarzyszy też murarzom, kiedy orientują się, że miejsce, które wyznaczono na wzniesienie budowy, jest miejscem „przeklętym”. Odczuwają też lęk przed kompromitacją w swoim fachu, która mogłaby mieć bardzo ważne konsekwencje dla ich dalszego życia. W misterium László Puskása *Julia szép leányka* [Julia piękna dziewczyna] jeden z bohaterów tak to ujmuje: „Złota, srebra [...] Nigdy nie dostaniemy! Rozpada się zamkowy mur, dzisiaj ponownie/ musimy wrócić do domu, bo tej zapłaty nigdy nie dostaniemy” (Puskás, 1929, s. 46). Gdyby okazało się, że winna jest ich nieudolność, nie otrzymaliby zapłaty za pracę, ale także nigdy więcej nie mogliby liczyć na zatrudnienie w tym cieszącym się szacunkiem fachu. Murarze mieli swój własny cech. Ich praca traktowana była jako nobilitująca, dlatego bohater sztuki Ábraháma *Zamek Boga* porzuci dla niego nawet swój stan szlachecki. Taka szczególna pozycja stanu murarskiego widoczna jest już w ludowych wariantach węgierskiej ballady, gdzie żona Kelemena Murarza podąży na budowę zamku wozem zaprzężonym w dwa lub cztery konie, podczas gdy w większości ballad z innych regionów udaje się na budowę pieszo.

Strach to też temat wiersza z 1942 Sylwestera Orbána *Kőrontó Erzsébet* [Elżbieta Niszczarkakamienna] (Orbán, 1942). Zabójstwo żony Kelemena Murarza, które miało zapewnić stabilność wznoszonego zamku, wywołuje u murarzy wyrzuty sumienia, nawiedzają ich nocne koszmary, paraliżuje strach. By przebłagać Boga za swój grzech, postanawiają za zarobione na budowie zamku w Déva pieniądze wybudować zamek dla Boga w przekonaniu, że ta ofiara przywróci im spokój. Ale wkrótce okazuje się, że i ta budowa ciągle się rozpada, a tym samym wymaga ofiary. Tym razem jeden z murarzy przyznaje się do obcowania z kobietą i by zmyć z siebie ten grzech proponuje – „Weźcie mnie, zabijcie mnie, wrzucie moje ciało w wapno i tak zbudujcie trwały zamek Boga!” (Orbán, 1942, s. 447). Ofiara zostaje złożona, ale zamek nadal nie jest trwały, ciągle się rozpada, a ponieważ składane są kolejne ofiary z murarzy, budowniczych ubywa. „Pracuje dziewięciu, potem ośmiu...” (Orbán, 1942, s. 447). Czytelnik się nie dowiaduje, czy zamek ostatecznie uda się zbudować.

Atmosfera strachu przemieszanego z bólem dominuje w wierszu Imre Györe *Bartók – Világfa* [Bartók – Drzewo świata], w którym poeta opisuje dramatyczny moment składania ofiary. Györe jest jednym z nielicznych twórców, którzy mają odwagę zmierzyć się z ciemną stroną aktu ofiarowania, wdrzeć się w psychikę składanej w ofierze kobiety. Nakreślony przez niego obraz przypomina feministyczną wersję postaci z obrazu Muncha *Krzyk*. Zostajemy zderzeni nie z uwznioślonym widokiem ofiary, ale z jej cielesnością. Jak pisze poeta, piękna żona Kelemena Murarza składana w ofierze krzyczy, krzyczy wrzucana do ognia, krzyczą jej szczątki zmieszane z cementem w zaprawie murarskiej, krzyczy związana nią cała konstrukcja zamku Déva. Temu krzykowi kobiety towarzyszy krzyk syna pozbawionego matki. Zbudowany na takiej krzywdzie zamek jest zamkiem przeklętym. Dla Györe ten zamek jest „zamkiem umarłych, jesteście prochami umarłych” (Györe, 2006, s. 3).

Lajos Pintér już tytułem wiersza *Kérdőjel-gerincoszlopú férfi* [Mężczyzna z kręgosłupem w kształcie znaku zapytania] wprowadza atmosferę tajemnicy, oczekiwania. Jego bohater „jeździ o świcie na grzbiecie konia” a „kiedy stąpa po ziemi, chodzi w kajdanach” (Pintér, 1974, s. 8). Jak pisze József Seres ten człowiek to każdy, „nowy Kelemen Murarz”, którego „żona już boi się śmierci,/ chowając się za wapnem, pod tynkiem” (Seres, 1976, s. 280) W wierszu żona Kelemena Murarza jest uosobieniem strachu. Ukrywa się przed mężem, przed życiem – „Jej świat: nieważny, jej marzenia: nieważne, jej życie: nieważne” (Pintér, 1974, s. 8).

Ottó Jávör jedną ze swoich krótkich ballad zatytułował *Bűnös* [Grzesznik]. Opisuje w nim atmosferę zbliżającego się zabójstwa, kiedy podmiot liryczny początkowo się chowa przed tym co ma nastąpić. W końcu dołącza do morderców żony Kelemena, uznając, że w ten sposób klątwa, która dosięgnie współników w grzechu, będzie mniejsza, bo podzielona między

dwunastu (Jávor, 1978, s. 1752). Ten strach i przemoc powodują, że w narracjach o kobiecie zamurowanej spotykamy się z jej dehumanizacją, sprowadzeniem do elementu konstrukcyjnego. Stąd w przestrzeni kulturowej pojawiają się takie figury definiujące żonę Kelemena Murarza jak „zaprawę murarską” czy „cegłę”.

Budowaniu atmosfery strachu służy wspomnienie o balladzie w powieści Mihály Bábiesa z 1922 roku *Timár Virgil fia* [Syn Wirgila Timára]. Jeden z bohaterów, zakonnik – nauczyciel, wspominając swoją drogę do klasztoru, opowiada o starej wieży na terenie zabudowań klasztornych, z którą wiąże się stara legenda o zamurowaniu żywej dziewczyny. Nawiązanie do tej historii służy mu nie tylko do podkreślenia strachu, tajemniczości, ale także do atmosfery okolicy, oddalonej od świata, gdzie nawet „podania są żywe” (Babics, 1922, 115).

Strach był też siłą napędową murarzy Kelemena Murarza z noweli Sarkadiego, z 1948 roku. Czasami jednak problem lęku/strachu jest potraktowany w formie żartobliwej, jak np. w książce Bei Heiling *Elmenekülhetsz* [Możesz uciec], której bohaterka w czasie podróży po Norwegii spotyka chłopaka i w trakcie rozmowy pyta, czym się zajmuje. Kiedy ten waha się z odpowiedzią, dziewczyna żartuje, że chyba nikogo nie zamurował, jak Kelemen Murarz. Kiedy ten nie rozumie aluzji tłumaczy mu, że jest taka węgierska historia. „Ten murarz stał się sławny, bo żonę która mu się znudziła, zamurował w zamku, który budował” (Heiling, 2014, s. 128).

O PRZEMOCY Z PRZYMRUŻENIEM OKA

Chociaż będę tu pisał o żartach i humorze węgierskim odwołującym się do ballady o wmurowaniu kobiety, zawczasu muszę zaznaczyć, że tylko nieliczne z nich wzbudziła u mnie choćby nieśmiały cień uśmiechu. Być może jest to jednak specyfika humoru dotyczącego ról genderowych, który wielokrotnie jest grubiański i najczęściej mało śmieszny. Z drugiej strony jednak humor jest także zwierciadłem społeczeństwa, więc warto przyjrzeć się lokalnym gustom.

W węgierskim środowisku kulturowym topos kobiety wmurowanej podlega rozmaitym formom recydingu. Zakodowany w nim problem przemocy jest poddawany przekształceniom, prowadzącym do jego wyparcia i zastąpienia czymś nowym. Jedną z ciekawszych form przebudowy percepcji tego tematu jest śmiech. Jak stwierdza w pracy nt. psychosomatyki śmiechu francuski neurolog Henri Rubinstein: „śmiech jest stymulacją ośrodków przyjemności i na tym opiera się jego funkcja vitalna. Śmiejemy się, by było nam przyjemnie zarówno w

sytuacjach przyjemnych, jak i w sytuacjach nieprzyjemnych, aby mimo wszystko swą przyjemność zachować” (Rubinstein, 1983, s. 36).

Mając to na uwadze, będę chciał sprawdzić, jak przez śmiech odnajdywano potencjał witalny ballady ludowej, której bliżej do horroru niż do humoreski. Początkowo, zanim pojawił się śmiech, była swoista euforia środowiska intelektualnego, że topos kobiety wmurowanej występuje również na obszarze węgierskojęzycznym. W ślad za tym pojawiała się wszakże konsternacja z powodu drastycznej treści ballad. Stąd łatwo było przyjąć pogląd, iż musiały być one implementowane do kultury węgierskiej z kultur bałkańskich. Przyznawano wprawdzie, że kulturze węgierskiej znane są fakty wykorzystywania krwi zwierzęcej jako substancji wzmacniającej budowaną konstrukcję (np. Sarudy widział taki zabieg w Sopron, gdzie budowany z gliny tor kręglarski był polewany krwią zwierzęcą sprowadzoną z rzeźni [Sarudy, 1899, ss. 41–71]). Jednak stosowanie ludzkiej krwi jako spoiwa uważano za barbarzyństwo i w poszukiwaniu jego korzeni spoglądano na Bałkany: „natomiast jest to możliwe, jeśli chodzi o ludzi z południa. Albańczycy załatwiają swoje waśnie poprzez krwawą zemstę, która tu wciąż szaleje z pełną mocą. Morderstwa, uprowadzenia dziewcząt, gwałty i cudzołóstwa to zbrodnie tych okrutnych plemion [...] U takich ludów może zdarzać się przemoc, palenie kobiet” i dalej: „serbska legenda (o zamurowanej – przyp. LH) jest rozwinięciem albańskiej. Do Siedmiogrodu przynieśli ją Wołosi” – pisze wspomniany Sarudy (Sarudy, 1899, ss. 61–62).

Zwracano też uwagę na różnice pomiędzy balladami węgierskimi a wariantami bałkańskimi, gdzie ofiara przeznaczona do zamurowania wabiona jest podstępem (co jakoby jest zgodne z charakterem ludów Europy Południowo-Wschodniej) (Sz-cs. G-a, 1888, s. 177). Z kolei w większości ballad węgierskich, żona Klemensa Murarza po przybyciu na budowę zostaje poinformowana o tym, co ją czeka, a dopiero potem zamordowana. Jej prochy zmieszane po spaleniu z wapnem tworzą zaprawę, którą utwardzane są mury zamku w Déva. Czasem przed spalaniem upuszczana jest jeszcze jej krew i również dodawana do zaprawy. Taka „technologia” ma zagwarantować niezniszczalność budowli. Pisząc o balladzie, zauważano także jej konotacje z religią katolicką (we wszystkich węgierskich wariantach opowieści o żonie Kelemna Murarza jest mowa o 12 murarzach, bohaterka jest prawdopodobnie katoliczką, ponieważ odwołuje się do zwyczaju bicia dzwonów w chrześcijańskich kościołach, kiedy odbywa się ceremonia pogrzebu – Sarudy, 1989, s. 60).

Ballada, jak już wspomniano, stosunkowo szybko uznana zostaje za istotną dla kultury węgierskiej i już w 1895 roku jest wpisana do szkolnych programów nauczania. Jej charakterystyczna budowa, przesłanie, a także elementy narracji, zastosowane chwytły,

zaczynają przenikać do kultury węgierskiej i życia codziennego, pojawiają się we wszystkich gatunkach literackich. Stają się też inspiracją dla utworów humorystycznych w szerokim tego słowa znaczeniu, jak je postrzega np. John Lippitt, który definiując swoje pole badawcze dotyczące humoru, ogranicza się do lapidarnego stwierdzenia, że będzie zajmować się tym wszystkim „co jest postrzegane, pomyślane lub doświadczane jako śmieszne lub zabawne” (Lippitt, 1991, s. 10). Dla Roda A. Martina, temat wymaga nieco szerszego spojrzenia:

humor to szeroki termin, który odnosi się do wszystkiego, co ludzie mówią lub robią, a co jest postrzegane jako zabawne i ma tendencję do rozbawiania innych, a także do procesów umysłowych, które biorą udział zarówno w tworzeniu, jak i postrzeganiu takiego zabawnego bodźca, a także reakcji afektywnej związanej z czerpaniem z niego przyjemności (Martin, 2007, s. 5).

Zanim przejdę do właściwego tematu, chciałbym zauważyć, że pisząc o humorze w obcej nam kulturze, stajemy wobec problemu zrozumienia. Nic samo w sobie nie jest śmieszne; humor nie jest nieodłączną cechą tekstu, wypowiedzi czy sytuacji komunikacyjnej. To, co postrzegamy jako „zabawne”, wynika z konkretnej interpretacji charakterystycznej dla danej osoby lub społeczności, które mają podobny zestaw wzorców poznawczych i wspólne tło semantyczne. Bez znajomości wzorców kulturowych i kontekstu społecznego, w którym dana grupa odbiorców interpretuje tekst, nie da się przewidzieć efektu humorystycznego. Humor działa skutecznie tylko wśród uczestników, których kompetencje kulturowe i społeczne w wystarczającym stopniu się pokrywają, umożliwiając im aktywację tych samych scenariuszy i rozpoznanie ich przeciwieństw, które stanowią podstawę efektu komicznego. Z tego powodu humor często nie przekracza granic państwowych, a jego efekt słabnie z upływem czasu, ponieważ wspólna wiedza, konwencje i założenia kulturowe niezbędne do aktywacji scenariusza ulegają zmianie lub przestają być wspólne dla odbiorców (por. Raskin, 1985).

Można zatem stwierdzić, że humor w tłumaczeniu jest często niezrozumiały, czyli *de facto* nieprzekładalny. Spełnia on jednak niezwykle ważną funkcję w życiu społecznym i dlatego, podejmując temat funkcjonowania toposu kobiety zamurowanej w kulturze węgierskiej, nie sposób pominąć tego zagadnienia.

Z ludowej ballady do satyry

Potencjał humorystyczny ballady o żonie Klemensa Murarza odkryto już na początku XX wieku, wykorzystując go w satyrze politycznej *Kőmíves Kelemen (régí ballada nyomán)*, [Klemens Murarz (na podstawie starej ballady)] opublikowanej anonimowo w 1911 roku na łamach popularnego wówczas czasopisma satyrycznego „Borszem Jankó”. Stara ludowa

ballada stała się dla autora pretekstem do stworzenia alegorycznego tekstu, w którym przedstawia pracę współczesnych mu murarzy, budujących nie z kamieni a z myśli „zamek światłości”. Można to interpretować w ten sposób, że pod ich postaciami kryją się politycy, którzy budują „gmach państwa”. Do takiej interpretacji uprawnia fakt, że kiedy ich praca nie przynosi oczekiwanych efektów (podobnie jak w starej balladzie „co wzniesli w dzień, rozpadło się w nocy, co zbudowano w nocy, runęło nad ranem”), postanawiają jako ofiarę zakładzinową zamurować jednego z polityków („Kőmíves Kelemen (régí ballada nyomán)”, 1911, s. 13).

Polityczny recycling ballady stanowi raczej margines w humorystycznym jej wykorzystywaniu. Jego innym przykładem jest tekst z 1990 roku Pétera S. Földego pt. *Néhány név a listáról: kik voltak a besugók* [Kilka nazwisk z listy: kto był donosicielem], opublikowany na łamach innego popularnego czasopisma humorystycznego – „Ludas Matyi”. Podejmuje on aktualny w tamtym czasie temat poszukiwania tajnych współpracowników służb państwa komunistycznego. Jego bohaterem jest podejrzewany o taką współpracę znany przedstawiciel opozycji parlamentarnej, adwokat József Torgyán. Jego przypadek relacjonuje tajna informatorka o pseudonimie dr Mária Incognitó, która mówiąc o jego „zamurowaniu/współpracy” stwierdza, że nie był on konfidentem, czyli „zamurowano go” nie „w wydziale III/III”²², ale w czasie budowy jego willi, kiedy „jakiś pijany murarz pomylił go z żoną Kelemena Murarza. Na szczęście, zupełnie przypadkowo, akurat tamtędy przechodziło 34 000 chłopów z ciągnikiem marki Zetor i adwokata oswobodzili” (Föld, 1990, s. 7).

Według Raskina żarty polityczne dzielą się na dwie grupy – oczerniające i demaskujące (Raskin, 1985). Wydaje się, że oba przywołane tu przykłady można zaliczyć do tej drugiej kategorii. Należy jednak zauważyć, że miały one pewien istotny mankament. Jak pisze Freud w swojej definicji dobrego dowcipu: „dobry dowcip daje nam, by tak rzec, ogólne wrażenie rozkoszy, nie umiemy zaś w bezpośredni sposób rozróżnić, jaki udział ma w niej dowcipna forma, a jaki wyborna treść myślowa” (Freud, 1905, s. 123). Jednak po latach taka ocena tekstów politycznych ma swoje poważne ograniczenia, ponieważ zaciera się kontekst polityczny w jakim powstały i trudniej tego typu żarty oceniać w kategoriach ich jakości (Raskin, 2023).

²² Wydział ten zajmował się rozpracowywaniem m.in. środowiska antykomunistycznego. W 1991 roku w „Új Ludas Matyi” w dziale nowości filmowych pojawił się film pod tytułem *Beépített ügynök – Bodyguard*, w którym żona Klemensa Murarza miała być współpracowniczką służb komunistycznych, właśnie wydziału III/III. (zob. „Az Új Ludas Matyi filmajánlata”, 1991, s. 6)

Spójrzmy jeszcze na inne humorystyczne wykorzystania ballady. Wędrowkę po węgierskiej krainie uśmiechu z tematem wmurowanej w tle zacząć od żartu leksykalnego, któremu wiele miejsca w swoich pracach poświęcił Freud.

Żarty leksykalne

Żarty leksykalne odwołujące się do naszej ballady tworzone są przez wykorzystanie polisemów. Jolanta Krzyżewska i Seweryn Krzyżewski ten typ zabiegu humorystycznego definiują jako „operację bez operacji”, czyli zdolność polisemów czy homonimów do wywoływania efektu humorystycznego za pomocą samego automatycznego przekierowania znaczenia (Krzyżewska & Krzyżewski, 2014, s. 87).

W interesującym nas obszarze żarty oparte są na trzech polisemach – *fal*, *beépitett* i *vár*. Zacznijmy od słowa *fal*. W formie rzeczownikowej oznacza ono „ścianę, mur”, ale występuje też jako czasownik i w tej formie oznacza – „żreć, pożerać” (w przenośni – „pożerać książki”), natomiast w formie dialektalnej po prostu „jeść”. Przytoczę jeden z przykładów: „Rodzina Kelemena Murarza je śniadanie. Odzywa się ojciec: – Jedz syneczku, twoja mama już je/ jest ścianą” (Rónaki, 2003, s. 28; Playboy. Pofabaj, 2008, s. 21). W ostatnich latach w Internecie krąży inna forma tego żartu zbudowana na podwójnym znaczeniu słowa *vár*, które oznacza „zamek”, ale także „czekać”. („Chodźmy synku, bo matka już czeka/jest zamkiem”) ²³.

Większy potencjał zawiera słowo *beépitett*, które jest imiesłowem od czasownika „wbudować” i oznacza „zamurowany”, „zainstalowany”, a w formie przenośnej oznacza również kogoś „zainstalowanego, wbudowanego”, czyli „tajniaka”. Np. w żarcie, w którym pada pytanie o pralkę, jaką posiada Kelemen Murarz, odpowiedzią jest – *beépitett*, czyli „w zabudowie” (Humor, 2003, s. 16). Z kolei w żarcie „Jaki będzie tytuł hollywoodzkiej wersji Kelemena Murarza?” pada odpowiedź – „Zainstalowana piękność” (Nap vicce, 2003, s. 16), co należałoby rozumieć jako „piękna kobieta-tajniak” ²⁴.

Żarty leksykalne, w tym i te powyżej przytoczone, są żartami dedykowanymi. W opinii Krzyżewskiej i Krzyżewskiego nadawca takich żartów oczekuje najczęściej tylko tego, że odbiorca deszyfrując je będzie miał poczucie pewnej wspólnoty światopoglądowej czy estetycznej z ich twórcą. Jednocześnie zrozumienie komunikatu nadawcy prowadzi do dowartościowania potencjału intelektualnego odbiorcy (Krzyżewska & Krzyżewski, 2014, s.

²³ Zob. (Kőműves Kelemen) <http://kecskefeszek.net/vicce/egysoros-viccek/komuves-kelemen-2.html> Pobrano 22.01.2023.

²⁴ Żart powstał zapewne po roku 2000, kiedy na Węgrzech pokazywany był film *Miss Congeniality* z Sandrą Bullock w roli głównej. Węgierski tytuł tego filmu brzmi: *Beépitett szépség*, czyli *Wbudowana piękność*.

94). Często powoduje to, że dowcipy związane z bohaterami ballady są w gruncie rzeczy mało śmieszne, natomiast zawierają dużo stereotypów i są silnie zakorzenione w kulturze. Wiele z nich ma charakter dyskryminujący i seksistowski.

Ujawnia się to jeszcze bardziej w dłuższych utworach humorystycznych. Wyraźnie widać, jak całkowicie znika z nich problem kobiety, która poświęca swoje życie, by jej mąż mógł zrealizować swój cel. Następuje wyparcie tego faktu, a jego miejsce zajmuje poddanie się woli mężczyzny, a w ślad za tym inny trywialny problem, z jakim budowniczowie od wieków się zmagają, to znaczy braku materiałów budowlanych. Kobieta ginie, bo „z czegoś” trzeba budować. Ciało kobiety jest redukowane do martwej materii murarskiej. Mamy tu *de facto* do czynienia z dehumanizacją żony Kelemena Murarza. Najdalej w tym kierunku poszedł Pál Peterdi, który, porównując bohaterów swojego cyklu opowiadań o pionierach do postaci z ballady o żonie Kelemena Murarza, postanowił wytłumaczyć czytelnikom, kim była Murarzowa: „była surowcem dla przemysłu budowlanego. W czasach, gdy producenci prefabrykatów zamiast prefabrykatów betonowych wmurowywali w ściany zamku matki rodzin” (Peterdi, 1962, s. 4).

Najdłuższą tradycję na Węgrzech mają teksty łączące замуrowanie kobiety z rozwiązaniem dwóch problemów Klemensa Murarza – tego budowlanego i tego małżeńskiego. Najstarszy tego typu tekst, jaki udało mi się odnaleźć, pochodzi z 1942 roku. W sylwestrowym numerze czasopisma „Szentesi Napló” pojawia się artykuł o tym, jak humorysta widzi problem braków materiałowych przez pryzmat literatury. Odwołując się do ballady o żonie Klemensa Murarza, József Kiss stwierdza, że budowa zamku przez Klemensa i jego ekipę nie udawała się z powodu zastosowania złej zaprawy murarskiej. Wobec grożących im poważnych konsekwencji finansowych murarze wymyślili, że problem rozwiążą, mieszając zaprawę murarską z prochami spalonej kobiety, żony jednego z nich, która pierwsza przyjdzie na budowę. Ponieważ pierwsza przyszła żona Klemensa Murarza i to ona stała się tym niezbędnym spoiwem, materiałem zastępczym. W podsumowaniu autor żartobliwie zauważa, że wynikają stąd dwa wnioski, jeden, że zastosowana metoda jest godna uwagi, ponieważ został zbudowany trwały zamek, i drugi, że kobieta źle na tym wychodzi, kiedy stale kontroluje swojego męża (Kiss, 1942, s. 5).

Warto w tym miejscu zauważyć, że figura kobiety jako zaprawy należy do najstarszych znaków, jakie w odniesieniu do tego toposu funkcjonują w kulturze węgierskiej. Została ona użyta m.in. już w 1913 w bardzo popularnym do dzisiaj wierszu Árpáda Tótha, *Csokonai Mihályhoz Invakáció* [Inwokacja do Mihálya Csokonaiego]. Poeta wyrażając nadzieję na odrodzenie narodu węgierskiego, odwołuje się do „smutnej symboliki” żony Kelemena

Murarza, zastanawiając się nad tym, czy państwo nie byłoby piękniejsze, gdyby do budowy jego lepszej przyszłości wykorzystano zaprawę zmieszanej z krwią Węgrów (Tóth, 1961, s. 30).

Tym właśnie tropem poszło szerokie grono węgierskich humorystów. József Gőz w opowiadaniu *A Kelemen brigád esete Déva várával* [Przypadek brygady Kelemena związany z zamkiem Déva] (Gőz, 1987, ss. 118–119) postanawia odkryć „całą prawdę” historii żony Kelemena Murarza. Robi to w formie przedstawienia wynurzeń ostatniego żywego członka ekipy murarskiej, która budowała zamek w Déva. Ujawnia on, że Kelemen Murarz specjalnie wymyślił, że należy zabić pierwszą żonę, która przyjdzie do męża, a potem ją zamurować, ponieważ był przekonany, że tą kobietą będzie jego żona. Ostatecznie więc – kończy opowieść narrator – zamurując żonę, Kelemen stał się najszczęśliwszym człowiekiem, ponieważ ukończył zamek, uwolnił się od żony i uzyskanym majątkiem nie musiał się z nią dzielić. Swoje problemy, „metodą Kelemena”, rozwiązał też bohater wiersza László Felekiego, który po zakończonej budowie zamku prowadził beztroskie życie, pracując w ogródku, a zdziwionym współpracownikom tłumaczył, że kiedyś kochał swoją żonę, ale obecnie się od niej „odgradził murem” (Feleki, 1970, s. 9).

Osobną grupę stanowią teksty skoncentrowane na postaci Kelemena Murarza. Początkowo był on przedstawiany jako symbol robotnika budowlanego – pechowca w pracy, jak np. w tekście anonimowego autora pt. *Még egy Kőműves Kelemen* [Jeszcze jeden Kelemen Murarz] (1923). Mógł on powstać pod wpływem scenicznej adaptacji ballady o żonie Kelemena Murarza autorstwa węgierskiego pisarza i publicysty Ernő Ábraháma, której premiera odbyła się dwa miesiące wcześniej. Tytułowy Kelemen Murarz to mężczyzna, który pojawia się w redakcji gazety „Uj Nemzedék”, szukając pomocy w sprawie kradzionych mu na budowie materiałów. Jego nazwisko od razu wywołuje u redaktora skojarzenia ze znaną z ballady i teatru historią, więc zaskakuje przybysza informacją, że doskonale wie, że jest on murarzem i ma problem z budową domu. Ten traktuje redaktora jak jasnowidza („Még egy Kőműves Kelemen”, 1923, s. 6).

W niektórych utworach w kreacji Kelemena Murarza pojawia się element samousprawiedliwienia za brutalny postępek wobec żony. Wiąże się to z odwołaniem do stereotypowego spojrzenia na podrzędną rolę kobiety a zarazem z manipulowaniem własnym obrazem. A przecież, jak zauważa Nęcki: „Istotą mechanizmów obronnych jest redukcja napięcia psychicznego wywołanego negatywnymi obrazami rzeczywistości, ale nie poprzez zmianę sytuacji, ale poprzez zmianę percepcji i interpretacji niechcianych zdarzeń” (Nęcki, 2018, s. 133).

W tekście z 1968 roku pojawia się koncepcja aktu zamurowania żony dla poprawy trwałości budowy jako „wynałazek racjonalizatorski”, co jest określeniem typowym dla komunistycznej nowomowy. Wznoszona przez Kelemena Murarza i jego zespół budowla ciągle się rozpada. Przyczyną są ciągłe braki materiałów. Wobec groźby Centrali, że jak nie wymyśli nowej technologii, to budowa nie zostanie zrealizowana, pracownicy zostaną pozbawieni premii i wobec groźby żony, że zostanie wypędzony z domu, musiał znaleźć jakieś rozwiązanie. Okazało się nim wmurowanie żony. Bohater uważa, że w pewnej mierze była ona sama sobie winna, ponieważ zlekceważyła jego ostrzeżenia zawarte we fragmencie ballady, który jej wielokrotnie cytował: „pięknie cię złapiemy, wrzucimy do ognia, twoje drobne prochy zmieszamy z wapnem” (Novák, 1969, s.8). W dodatku, jak stwierdza Kelemen, była „niedostatecznie uświadomiona, nie zrozumiała od razu znaczenia tej sprawy dla gospodarki socjalistycznej” (Novák, 1969, s.8). Ostatecznie całą historię podsumowuje tak: „Moja ukochana żona zawsze powtarzała, Kelemenie, Kelemenie, kiedyś się w coś wpakujesz... I widzi pan, w końcu sama się wpakowała” (Novák, 1969, s. 8)²⁵.

Fakt zabójstwa żony Kelemena Murarza wydaje się przez węgierskich satyryków traktowany podobnie jak młode pokolenia obeznanych z gramami komputerowymi podchodzą do problemu śmierci, gdy oswaja ją i podchodzą do niej nie do końca poważnie. Przykładem artykuł Andrása Kürtiego pt. *Bűnügy* [Przestępstwo] opublikowany na łamach „Ludas Matyi” (Kürti, 1968, s. 5). Składa się on z serii krótkich informacji prasowych, które rekonstruują sposób, w jaki ówczesne gazety i czasopisma mogłyby zareagować na to tragiczne wydarzenie. Zaczyna od jednej z najpopularniejszych wówczas gazet, budapeszteńskiej popołudniówki, „Esti Hirlap”. Informacji o zdarzeniu nadano by intrygujący tytuł *Cement helyett asszonyt!* [Kobietę zamiast cementu]. Pod nim zostało opisane zastrzelenie żony przez Kelemena Murarza. Stający przed sądem sprawca zostaje przedstawiony jako łasy na pieniądze biznesmen, który na swoje usprawiedliwienie podaje, że popełniając przestępstwo, postępował z troską wobec ofiary, uspokajał ją, że zostanie tylko wmurowana w ścianę. W prasie kobiecej, w bodaj najpopularniejszym w czasach komunizmu na Węgrzech tygodniku „Nők Lapja” wiadomość o żonie Kelemena Murarza ukazałaby się pod tytułem *Ahol a nő csak kötőanyag!* [Gdzie kobieta jest tylko spoiwem]. Tu „przestępstwo” ograniczone zostało do stosowanej przez męża przemocy domowej (eufemistycznie określonej jako „nieodpowiednie i surowe traktowanie”), a cały problem przedstawiono na tle prezentacji osiągnięć kobiet zatrudnionych

²⁵ Wcześniej, w 1968 roku, tekst ten był publikowany pod pseudonimem (Novo) – (Novo, 1968, s. 3) i (novo, 1968-1, s. 1).

w państwowym gospodarstwie rolnym w konfrontacji z ich marginalnym udziałem we władzach firmy. Pismo „Ludas Matyi” na sprawę zareagowało anonsem prasowym synka Kelemena Murarza: „Kto wie coś o mojej prababce, Kelemenowej Murarz, która przywiozła prowiant mojemu pradziadkowi do zamku w Déva i od tamtego czasu na próżno jej szukam” (Kürti, 1968, s. 5).

Humory budowlane, używając typologii Freuda, można zaliczyć do humorów obnażających (Freud, 1905, s. 91). Zawierają krytykę organizacji pracy na budowach oraz stosunku samych murarzy do etosu pracy. Widać to m.in. w wersji ballady Pála Somogyiego, której bohater – Kelemen Murarz wraz z ekipą buduje wieżowiec. Tradycyjne miejsce żony zajmują w utworze karty. To one przeszkadzają w pracy i to na nie zapada wyrok, ponieważ, jak mówi Kelemen: „Nie idzie praca, bo idzie karta”. „Winne” karty zostają zamurowane. Robi to Kelemen Murarz: „Kiedy do połowy je zamurował, uznali, że to żart. Kiedy już nie było ich widać, uznali że zwariował, kiedy czerwoną siódmkę zamurował, uwierzyli”²⁶ (Somogyi, 1967, s. 10). Jak konkluduje autor, w ten sposób wybudowany został wieżowiec.

Humor rysunkowy

Rysunki humorystyczne nawiązujące do ballady o kobiecie zamurowanej zaczęły pojawiać się w prasie węgierskiej od początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Szczególne zainteresowanie rysowników budził sam akt zamurowania. Jak się wydaje, prekursorem był rysownik podpisujący się inicjałami SZA. Sięgnął on po balladę, by w żartobliwy sposób przedstawić, jak to znany węgierski budowlaniec – Kelemen Murarz – wymyślił technikę pozbycia się niechcianych kobiet. W tej roli jako pierwsza wystąpiła teściowa Kelemena Murarza. Na rysunku zatytułowanym *Épitő jellegi néballada* [Ballada ludowa o charakterze budowlanym] w piśmie „Kisalföld” widać murarza ciągnącego za sobą w stronę stojącego na górze zamku kobietę, a ktoś z obserwującego tłumu komplementuje Kelemena Murarza za spryt, bo pozbędzie się teściowej, zamurując ją w zamkowym murze (il. 7).

²⁶ Słowa są parafrazą tekstu ballady o żonie Klemensa Murarza.



Il. 7. Autor: SZA. Tekst mówi: Ballada o charakterze budowlanym. „Zawsze mówiłem, że Kelemen Murarz to niezły spryciarz. Teściową zamuruje w zamku”. Źródło: „Építő jellegű népballada”, Kisalföld, 1960, s. 8.

Inny rysunek Balazsa-Piri pokazuje próbę pozbycia się żony „metodą Kelemena Murarza” i przedstawia robotnika budowlanego, który wskazując na stojącą obok niego starszą kobietę, tłumaczy elegancko ubranej parze, że jeżeli pozwoli mu na zamurowanie w budowanej willi jego żony, dom będzie bardziej wytrzymały (Balázs-Piri, 1985).

Wątek eliminacji żony pojawiał się już w okresie międzywojennym. Nieznany autor opublikowanej w 1933 roku notatki zatytułowanej *Kőműves Kelemen vagy: a dévai patent* [Kelemen Murarz albo: patent z Déva] stwierdza, że budowniczowie wymyślili sposób na pozbycie się żon pod pretekstem wzmocnienia ich krwią i popiołami wznoszonego zamku. Swój tekst kończy konstatacją: „mamy wrażenie, że gdyby patent z Déva został zalegalizowany, budownictwo ruszyłaby pełną parą. Gdyby na każdej budowie można było zamordować co najmniej jedną kobietę, doprowadziłoby to do rozkwitu branży budowlanej” (Balogh, 1933, s. 6).



Il. 8. Autorka: Erzsébet Bene, dr. Csillag Ferencné (ur. 1931). Tekst ilustracji mówi: „Nowoczesny wariant ballady: *Żona Kelemena Murarza: Zrób to przynajmniej aluminatcementem*. Źródło: Csillag, J. (1968). Ballada – Modern változatban. „Ludas Matyi”, 20, 4. (Arcanum Újságok).

Podobnie jak autorzy tekstów pisanych, również rysownicy przedstawiali zamurowanie kobiety jako pewne rozwiązanie technologiczne. Jedyna artystka graficzka, która podjęła temat nawiązujący do ballady o żonie Kelemena, Ibolyi Dallos, przedstawia rozmowę dwóch młodych robotników. Jeden z nich chwali się, że widział balladę o żonie Klemensa Murarza²⁷ i zachwycą się zastosowaną w niej świetną technologię budowlaną (Dallas, 1976, s. 5.) „Technologicznie” problem ujmuje też Erzsébet Bene (il. 8). Jej Kelemen Murarz zamurowuje żonę, która wyglądając przez ostatnią, otwartą jeszcze część muru, ze łzami w oczach prosi, żeby przy zamurowaniu zastosował szybko twardniejący cement glinowy (Csillag, 1968, s. 4).

Tutaj kobieta całkowicie podporządkowuje się woli męża i upominając się o zastosowanie właściwego cementu dodatkowo sama pilnuje, aby proces zamurowania odbywał się według najwyższych standardów budowlanych. Myśl o ofierze z kobiety jako ostatniej desce ratunku dla nieradzących sobie z budową murarzy pojawia się na rysunku Gyuli Lengyela z 1978 roku, będącym komentarzem do ówczesnej sytuacji gospodarczej Węgier oraz rządowej analizy realizacji wielkich inwestycji. Pokazuje on Kelemena Murarza AD 1978, czyli

²⁷ Zapewne jest to odwołanie do rock-opery *Kőmives Kelemen* autorstwa duetu Szörényi i Bródy.

ubranego w garnitur męczyznę, prawdopodobnie szefa wielkiego przedsiębiorstwa budowlanego, który towarzyszącej mu, lekko przerażonej młodej dziewczynie sugeruje, że być może będzie musiała się poświęcić „Jeżeli inaczej się nie da...” W tle widać dużą porzuconą budowę oraz robotników grających w karty, czy pijących palinkę (Lengyel, 1978, s. 13).



Il. 9. Autor: Szűr Szabó József. Tekst pod ilustracją głosi: „Körmives Kelemen: Teraz już należy do HIG.
Źródło: Esti Hírlap, 1961. március (6. évfolyam, 51-77. szám) 1961-03-22 69. szám, s. 1

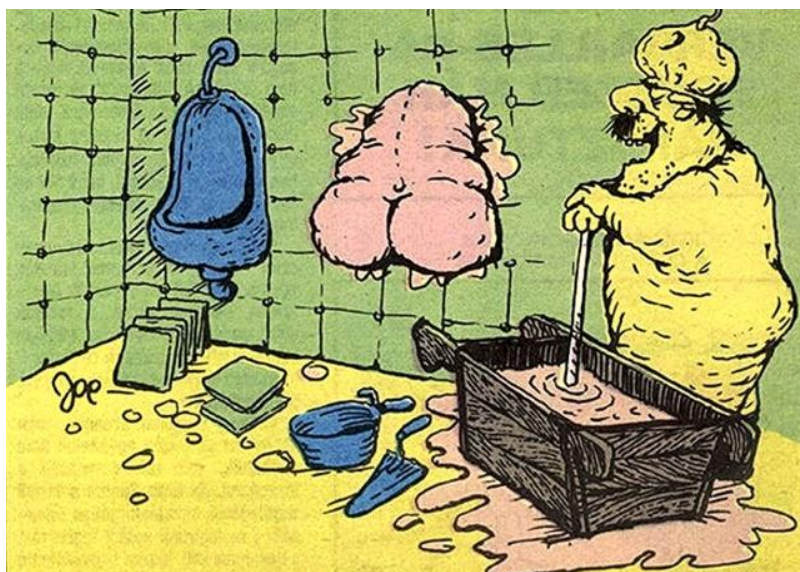
Inne rysunki prezentujące żonę Kelemena Murarza są silnie związane z patriarchalnym stosunkiem do kobiety. Jako żona jest ona własnością męża i całkowicie podlega jego woli. Przez akt wmurowania zmienia właściciela. Na takich rysunkach dochodzi do jej swoistego „upaństwowienia”, staje się własnością, jak mówią załączone pod nimi podpisy, urzędów administrujących budynkami. Dwa takie rysunki stworzył József Szűr Szabó. Na obu przedstawiona jest taka sama sytuacja. Widzimy zarys postaci ludzkiej wmurowanej w ścianę. Przed nią stoją murarze ubrani w stroje z różnych epok, którzy swoim rozmówcom tłumaczą, że kobieta już podlega nie im, ale urzędowi administrowania nieruchomościami – HIG (Szűr Szabó, 1961, s. 1) (il. 9) i HKI („Körmives Kelemen”, 1968, s. 15) (il. 10).



Il. 10. Autor József SZŰR SZABÓ, Podpis pod grafiką: Kelemen Murar. „Zamurowałem... Teraz już kobieta należy do HKI”. Źródło: „Ludas Matyi”, 1968, 40, s. 15. (Arcanum Újságok).

Na tle tych rysunków uderza swoją beztróską humor z tygodnika młodzieżowego, zatytułowany *Przebranzowienie*. Przed budką z szyldem „Karczma” Kelemen Murar tłumaczy mężczyźnie, że zamiast zamku zbudowali świetną knajpkę, bo zamek ciągle się rozpadał (Kelemen, 1986, s. 13), co można rozumieć jako ogólną krytykę majstrów, których budowle powstają nie do końca zgodnie z planami.

Ostatni rysunek w tej grupie – Józsefa Sándora Békésiego – który ma dowodzić mistrzostwa Kelemena Murarza należałoby, odwołując się do typologii żartów Freuda, zaliczyć do dowcipów nonsensownych, ponieważ „polega [...] na przedstawieniu czegoś głupiego, bezsensownego, a sens takiego działania polega na unaocznieniu, przedstawieniu innej głupoty, innego nonsensu” (Freud, 1905, s. 56). Obrazek przedstawia męską toaletę (il. 11). Obok pisuaru znajduje się wmurowana do połowy, zwrócona tyłem do odbiorcy postać, a przy niej mężczyzna z narzędziami murarskimi, który mówi: „Nadal twierdzisz, że jestem partaczem?” (Békési, 1991, s. 12). W istocie rysunek ten ma seksualny – pornograficzny a może raczej sadystyczny podtekst. Murarz wystawia wmurowaną na seksualny kontakt z innymi mężczyznami, licząc chyba, że to przyniesie kobiecie poczucie satysfakcji. Ten zamysł jednak nie ma na celu jej dobrostanu, lecz nosi cechy zemsty za (być może) wcześniej doznane przez mężczyznę upokorzenia.



Il. 11. Autor: József Sándor Békési. Źródło: „Ludas Matyi”, 44, 1991. (Arcanum Újságok)

Jak wspomniano wcześniej, najstarszą metonimią kobiety zamurowanej w tradycji węgierskiej jest zaprawa. Z uwagi na fakt, iż jest ona trudna do przedstawienia w formie plastycznej pojawia się w jej miejsce cegła. Do niej nawiązuje m.in. autor anonimowo obecnego na stronie internetowej (poświęconej dowcipom słownym) rysunku, na którym przedstawiono dziewczynę rozmawiającą z chłopakiem stojących w pobliżu muru. Kiedy dziewczyna po węgiersku pyta, czy jest kochana i co w niej najbardziej kocha rozmówca, ten po angielsku odpowiada, że jest dla niego niczym innym jak tylko jeszcze jedną cegłą w murze. Taka oto refleksja nawiedza autora rysunku po koncercie The Wall [Mur] zespołu Pink Floyd w 2008 roku²⁸.

Humor z Internetu

W ostatnich latach humor odwołujący się do ballady o kobiecie wmurowanej przenosi się do Internetu. Wykorzystywany jest do utrwalania pomysłów, które już wcześniej zaistniały w kulturze węgierskiej²⁹. Na przykład: „Co powiedział Kelemen Murarz swojemu synowi, kiedy ten chciał się żenić? – Synu, kobieta potrzebna jest w domu...”³⁰. Rzecz ciekawa, że występują

²⁸ Zob. https://szovicc.blog.hu/2008/09/18/komives_kelemen_a_pink_floyd_koncerten

²⁹ Warto tu zauważyć badania, którego autorki, na podstawie analizy seksistowskich memów w przestrzeni internetowej, wskazują, że nowa technologia stwarza nowe możliwości promowania wykluczania kobiet. Zob. (Drakett, Ricket, Day & Milnes, 2018).

³⁰ Zob. <http://kecskefeszek.net/vicc/egysoros-vicek/komuves-kelemen-1.html> Pobrano 22.01.2022; Wcześniej podobny żart opublikował „Ludas Matyi”, 1984, 5, s. 7.

one m.in. na stronie internetowej dedykowanej tzw. dowcipom ciężkim, kuriozalnym³¹. Żarty te można traktować jako element współczesnego folkloru.

Obok powtórzeń w Internecie pojawiają się nowe podejścia do tematu. Kelemen Murarz zyskuje hasło w węgierskiej Nonsensopedii. W jego humorystycznym życiorysie czytamy, że „był stosunkowo dobrze znanym architektem, rzeźbiarzem i psychopatologiem”, a także „ekspertem w dziedzinie anatomii kobiet [...] od najmłodszych lat przejawiał szczególną fascynację kamieniami i kobietami, a w wolnych chwilach zastanawiał się, jak połączyć przyjemne z pożytecznym” (Unciklopedia, 2024). Ukończył technikum budownictwa zamkowego i po kilku drobnych pracach otrzymał zlecenie na budowę zamku w Déva. Kiedy okazało się, że „co jest budowane w ciągu dnia, rozpada się do rana”, zaproponował, aby zamurować żonę grabarza. W proteście wobec postawy członków ekipy, którzy chętnie w ten sposób pozbyliby się swoich żon, ostatecznie zamurowana zostaje żona Kelemenena. Po ukończeniu budowy dostał on zakaz wykonywania swojego zawodu w kraju, co spowodowało, że swoje późniejsze prace realizował za granicą, bo jak mówi porzekadło, „nikt nie jest prorokiem we własnym kraju”. W ten sposób przy wykorzystaniu swojej „unikatowej technologii”, wybudował takie obiekty jak „Wielki Mur w Chinach, Mur Berliński, Mur Hadriana i Piramidę Cheopsa”. Z krótszych form pojawiają się żarciki w formie „sms humorystyczny”, np.: „Dziękujemy, że skorzystał Pan z naszych usług przy budowie swojego domu. Naturalnie w jego cenę 80 mln wliczone jest zamurowanie teściowej”³².

Ważnym nowym medium promującym parodystyczne wersje ballady o Kelemenie Murarzu i jego żonie jest platforma YouTube. Chociaż liczba wejść na pojawiające się tam nowe formy ballady oscyluje zaledwie w granicach kilku – kilkunastu tysięcy odsłon, to z pewnością platforma ta jest dobrym narzędziem pokazującym, że Węgrzy ciągle traktują balladę nie tylko jako ważny element ich pamięci kulturowej, ale także jako inspirację do zabawy w czasie różnych wydarzeń społeczno-kulturalnych. W większości wymyślane już wcześniej i tutaj opisane zabawne interpretacje ballady wracają na nowo w ujęciu mniej i bardziej profesjonalnych wykonawców.

Jedną z takich „nowych interpretacji” jest wersja przedstawiona przez Andrása Magaiego. Stanowi ona połączenie tekstu autentycznej ballady ludowej z obiegowymi żartami, o których już wspominałem („kobieta potrzebna jest w domu”; „chodź synku do domu, twoja mama już jest zamkiem/czeka”) (Punctum3, 2009). W bardziej rozbudowanej formie

³¹ Zob. <https://faviccek.hu/komives-kelemen.html> Pobrano 22.01.2023.

³² <https://keptelenseg.hu/viccek/vicces-sms-ek-1904> Pobrano 28.03.2023

satyryczną przeróbkę ballady przedstawia w 2010 roku Levente Moravec (DrAracsi Józsefné [Ircsi], 2010). Tutaj problemem budowlanym jest brak żwiru niedostarczonego na czas przez firmę zaopatrzeniową. Jak w większości opowieści o budowie, murarzy interesuje wszystko poza pracą, która ledwo posuwa się do przodu. I w tej wersji ballady pojawia się potrzeba „skorzystania” z kobiety. Do Kelemena Murarza przybywa jego żona. Dochodzi do sprzeczki. Mąż skarży się, że o niego nie dba, tylko zabiera mu zarobione pieniądze. Ostatecznie Kelemen, ku zadowoleniu słuchaczy, wpycha ją do wapna. Jak pisze Jeannette Bicknell: „W wielu przypadkach humor zawiera element złośliwości. [...] Spora część naszego śmiechu w komedii skierowana jest na nieszczęście, przedstawione w sposób, który wywołuje rozbawienie, a nie oburzenie, łzy czy współczucie.” (Bicknell, 2007, s. 458).

Funkcjonujące w Internecie zapisy różnych wariantów satyrycznych przeróbek ballady pozwalają na obserwację, w jaki sposób są one przyjmowane przez widownię. Jednej z takich możliwości dostarcza wersja przedstawiona przez trzech różnych wykonawców, w tym przez członków popularnego kabaretu Markos & Nádas & Boncz. I tutaj dwunastu murarzy-nieudaczników okrada swoją budowę; więcej jedzą i piją niż pracują. W końcu stwierdzają, że dla podniesienia efektywności pracy potrzebna jest kobieta, a kiedy ta się pojawia nie wiedzą, co z nią zrobić. „Wysmarowali ją wodą kolońską i kremem do golenia, potraktowali maścią i proszkiem ultra-septycznym, stali beczynnie z nosami na kwintę” – relacjonuje narrator. Ostatecznie budowa się nie kończy, ponieważ, jak się dowiadujemy, nie znaleziono na nią sponsora (zob. sandorareemen, 2009; Slagerek Valogatas, 2015; Vincze Váraszó, 2011). Zarówno sam tekst, jak i zastosowany środek artystyczny, tj. wykonanie z seplenieniem, powoduje, że odbiorca zgodnie z oczekiwaniem wykonawcy na ogół reaguje żywiołowo śmiechem.

Kończąc ten rozdział, przypomnę naukę, którą z historii Kelemena Murarza, wyciągnęli satyrycy z „Ludas Matyi” – „Małżeństwo ma też swoje dobre strony. Na przykład, gdyby Kelemen Murarz pozostał starym kawalerem, nigdy by o nim nie napisano ballady” (Dalmát, 1988, s. 12). Naturalnie bez ballady nie byłoby też tej analizy. Na jej podstawie jednak można się pokusić o refleksję nad obrazem społeczeństwa węgierskiego, jaki wyłania się z omawianych tu humorów i żartów, które stanowią istotny element węgierskiej kultury popularnej (Mintz, 2008, ss. 281–301).

Zapisy dostępne na stronach internetowych pokazują, że publiczność na ogół na słyszane żarty reaguje pozytywnie. Nasuwa się więc wniosek, podobny do tego, który zawarła Emi Nursanti w swojej pracy o męskich dowcipach (a prawie 100% analizowanych tutaj tekstów i rysunków jest dziełem mężczyzn): „Biorąc pod uwagę, że większość męskich tożsamości i cech

językowych w seksistowskich żartach odzwierciedla wyższość mężczyzn, taki humor może być sposobem na utrzymanie asymetrii płciowej w społeczeństwie. Ponadto, choć humor prowadzi do śmiechu i jest uważany za zdrowy, seksistowski humor jest niebezpieczny, ponieważ wyrażenia w nim zawarte podporządkowują kobiety” (Nursanti, 2022, s. 255).

W pracy *Dominacja mężczyzn* Pierre Bourdieu stwierdza, że dzięki działaniom ruchów feministycznych sytuacja kobiet znacznie się zmieniła (Bourdieu, 2001, s. 88), jednak zauważa, że system edukacyjny nadal przekazuje założenia patriarchalnej reprezentacji (opartej na homologii między relacją mężczyzna – kobieta a dorosły – dziecko) (Bourdieu, 2001, s. 83). Spostrzeżenia francuskiego uczonego możemy odnieść do sytuacji na Węgrzech. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest m.in. takie, a nie inne funkcjonowanie toposu kobiety zamurowanej w węgierskich humorach.

Ciało kobiety we władzy mężczyzn

Przywołane powyżej teksty skłaniają do dyskusji na temat zasygnalizowany w balladzie, a podejmowany w utworach literackich, który wydaje się kluczowy dla funkcjonowania toposu zamurowanej w węgierskiej przestrzeni kulturowej. Mam na myśli relacje między Kelemenem Murarzem a jego żoną, a szerzej między obu płciami. Warto spojrzeć na ten problem przez pryzmat prac Bourdieu, który właśnie relacje między kobietą a mężczyzną postrzega jako modelowe odzwierciedlenie systemu władzy mężczyzn. Taka władza, symboliczna, jest – w jego opinii – jednocześnie arbitralna i nierozpoznana nawet przez podmioty jej podlegające. To powoduje, że jest ona podtrzymywana „przy nieświadomym udziale kobiet, których ciało wpisane jest w szczególną dyspozycję do podporządkowania się, cielesne *hexies*”³³ (Dębska, 2015, s. 20). Prowadzi to do takiej zmiany habitusu przez struktury społeczne, że jednostka traci nad tymi zmianami kontrolę i zaczyna mylić rzeczy wrodzone z nabytymi (Bourdieu, 2006, s. 194).

Narzucone z zewnątrz kategorie świata i wyobrażenia o nim stają się matrycą, która najczęściej konieczność przedstawia jako cnotę, czyli odrzuca to, co już odrzucone i akceptuje nieuniknione (Bourdieu, 2007, s. 195). W tej matrycy zapisane jest też przekonanie o słabości człowieka. Jasno definiuje tę kwestię Szatan z *Zamku Boga Ábrahama*: „dusza człowieka jest słaba, śpi w grzechu. Człowiek jest splugawiony przez próżność. Jest niewolnikiem chciwości”

³³ Cielesną *hexies* Bourdieu definiuje w *Méditations pascaliennes* jako „polityczną mitologię, która została zrealizowana, ucieleśniona, przekształcona w trwałe usposobienie, trwały sposób stania, mówienia, chodzenia, a także odczuwania i myślenia” (Protrka, 2006, ss. 941–951).

(Ábrahám, 1922, s. 11). Węgierski dramatopisarz nazywa tutaj wprost to, co obecne jest zarówno we wszystkich wersjach ballady o kobiecie zamurowanej, jak i w licznych utworach literackich, ale prawie nigdzie nie jest nazwane. Przyczyną tragedii w tych narracjach jest słabość mężczyzn, którzy nie potrafią się przyznać do braku kompetencji budowlanych, a jednocześnie kierowani swoją próżnością nie mogą się pogodzić z niepowodzeniami. Jedynym wyjściem z tak zapętlonej sytuacji jest dla nich odwołanie się do przemocy i złożenie ofiary. Girard widzi dwie formy przemocy, w której starsza to przemoc kolektywna, a kiedy ona ustaje, pojawia się przemoc indywidualna (Girard, 1987). Obie formy występują w węgierskich wersjach toposu kobiety zamurowanej.

Analiza różnych narracji o żonie Kelemena Murarza prowadzi do stwierdzenia, że najczęściej pojawia się ona jako ciało niejako predestynowane do odgrywania roli ofiary – najczęściej łatwo poddaje się woli narzuconej przez męża/mężczyzn, znacznie rzadziej sama przyjmuje rolę ofiary, uznając, że istnieje, aby wspierać ukochanego w realizacji celów, które przed nim stoją. W rezultacie staje się implantem, który wzmocni kamienną konstrukcję zamku. To poświęcenie przedstawiane jest jako cnota. Przychodzą na myśl słowa z Listu św. Piotra do Rzymian: „A zatem proszę was, bracia, przez miłosierdzie Boże, abyscie dali ciała swoje na ofiarę żywą, świętą, Bogu przyjemną, jako wyraz waszej rozumnej służby Bożej.” (Pismo Święte (2002), Rz 12, 1).

Dla wzmocnienia siły przekazu niejednokrotnie ofiara kobiety jest sakralizowana. Szczególnie widoczne jest to w misteriach, jakie powstały na Węgrzech w okresie międzywojennym (np. w *Zamku Boga Ábraháma*), w których złożona w ofierze żona Kelemena Murarza trafia do nieba, by stać się pośredniczką w ustanowieniu kontaktu między światem sacrum i profanum. Można by się tu odwołać do rezultatów badań nad naturą i funkcją ofiary Henri Huberta i Marcela Maussa, które choć zawierają wiele wniosków skonstruowanych nieco na wyrost, zwracają uwagę na niezwykle istotny znak jakim jest ofiara. Stwierdzają, że jest ona gestem, który polega na zniszczeniu materii zwierzęcej lub roślinnej, a mającym na celu wywołanie przemiany zarówno ofiary, jak i osoby składającej ofiarę. Według nich korzyści z takiego aktu przypadają nie tylko jednostce, ale i rodzinie, klanowi, społeczności (Mauss, 1899, ss. 29–138). Widzimy to w węgierskich przekazach dotyczących kobiety wmurowanej jako instrumentu odbudowy wspólnoty murarskiej. Francuscy badacze wskazują też na element sakralizacji ofiary. „Jej śmierć była jak feniksa: odradzała się jako święta” (Mauss, 1899, 12). Porównując mitologię grecką, chrześcijańską i wedyjską autorzy stwierdzają, że po śmierci występuje w nich zmartwychwstanie. Poświęcenie antycypuje zatem sakralizację.

REKONSTRUKCJA CIAŁA

W świecie zdarzeń kulturowych, które przyczyniają się do zakorzenienia toposu wmurowanej kobiety w kulturze węgierskiej, poza literaturą czy muzyką niepoślednią rolę odgrywają sztuki plastyczne. Kreują nie tylko jej wizerunek, ale też fabularyzują jej historię. Robią to w sposób realistyczny, ale także odwołują się do symboliki. Wprowadzają do narodowego imaginarium postacie znane z innych obszarów kultury, nadając im wymiar materialny.

Niewinna

Wśród archetypów Junga niewinność to jeden z najważniejszych symboli kultury. W węgierskiej świadomości zbiorowej ma niezwykle silne nacechowanie emocjonalne. Jest to oczywiście męska projekcja, w której archetyp niewinności i oddania zostaje skonstruowany przez dyskursy patriarchalnego świata. W jego wyobrażeniach kobieta staje się symbolem podporządkowania i poświęcenia, a jej szczęście zależy od woli mężczyzny, co utrwala tradycyjny obraz roli kobiety w społeczeństwie. Ten sposób myślenia widoczny jest także w twórczości plastycznej. Młoda żona marząca o szczęśliwym życiu na pierwszym miejscu stawia obowiązek wspierania ukochanego mężczyzny – męża, murarza, twórcy. Z pewnością bliskie byłyby jej słowa Nietschego, że „Szczęście mężczyzny brzmi: ja chcę. Szczęście kobiety: on chce” (Nietszche, 1905, s. 31). Przyjechała na budowę, by przynieść obiad ukochanemu, albo wiedzioną złym przeczuciem, że coś złego się stało jemu lub na budowie. Nie wiedziała, że to jej los został przesądzony przez jego współpracowników. Warto się przyjrzeć, jak ta niewinna ofiara jest przedstawiona w sztuce węgierskiej. Warto tym bardziej, że ten motyw niewinnej, wiernej kobiety jest w niej obecny od dawna.

Historia przedstawiania toposu kobiety zamurowanej przez artystów plastyków zaczyna się na Węgrzech na początku XX wieku. Ukazuje się wtedy ilustrowany drzeworytami Károlya Kósy tekst przywoływanej już sztuki *Kőműves Kelemen* (Kárpáti & Vajda, 1916). Artysta w postrzeganiu bohaterów odwołuje się do klasycznego, zmumifikowanego przez społeczeństwo patriarchalne wizerunku kobiety, dla której cnotą najwyższą jest „obowiązek” kobiety żonatego, poddanie się woli męża, a kiedy pojawią się dzieci – otaczanie ich opieką i wychowywanie. Zgodnie z tym kierunkiem myślenia na drzeworytach Kósy widzimy żonę Kelemena Murarza jako wychowawczynię syna, która żyje tylko myślami o mężu.



Il. 12. Grafika Károlya Kósy, ilustracja do książkowego wydania sztuki Kőmíves Kelemen, Kárpátiego i Vajdy.
Źródło: Kárpáti, A. & Vajda, L. (1916). Kőmíves Kelemen. Táltas Kiadó.

Na jednej z ilustracji jest przedstawiona w stroju ludowym, trzymając na kolanach dziecko i wskazując w kierunku otwartego okna, jakby tłumaczyła, że gdzieś daleko jego ojciec buduje swój zamek (il. 12). Na innej utrwalone zostaje spotkanie żony Kelemena z mężem, kiedy ją czule obejmuje i zdaje się szeptać do ucha miłosne zaklęcia. Rzecz znamienna, Kósa ucieka w swoich ilustracjach od przedstawienia najbardziej dramatycznego momentu ballad na rzecz tradycyjnych motywów kochającej matki i uległej żony. O tym, że zginęła, informuje nas rycina przedstawiająca wybudowany już zamek stojący na tle tradycyjnego nagrobka seklerskiego, tzw. kopjafa³⁴. W tym symbolicznym obrazie zamknięte zostało jednak przekłamanie, które towarzyszy plastycznym narracjom o żonie Kelemena Murarza po dzień dzisiejszy. Z ludowej ballady wiemy bowiem, że jednym z powodów, dla których trudno jej było pogodzić się ze śmiercią w murach zamkowych, był fakt, że nikt się nie miał dowiedzieć o jej losie. Kiedy będzie ginęła mordowana przez murarzy, „dzwony nie zabiją trzykrotnie”, jak to jest w zwyczaju, kiedy ktoś umiera. Że ślad po niej rozplynie się w murach zamczyska, a więc nie będzie miała ani krzyża, ani owego tradycyjnego kopijnika.

³⁴ Tradycyjny słupowy nagrobek seklerski najczęściej wykonywany z drewna. Często wysokości człowieka. Bogato rzeźbiony. Forma spolszczona – kopijnik.

Ilustracje Kósy w książkowym wydaniu sztuki nie były jego pierwszą próbą zmierzenia się z tematem ballady o zamurowanej kobiecie. Zrobił to wcześniej, w 1907 roku, ale i wtedy mówił bardziej o życiu niż o śmierci. Na obrazie na tle pokrytego liśćmi drzewa widać w oddali ukończony zamek w Déva. Ilustrację otacza napis z tytułem ballady. Napis zawiera pięć serduszek. Ich liczba wynika jednak chyba bardziej ze względów kompozycyjnych, niż z przypisanego im konkretnego znaczenia. Puszczając wodze fantazji można zakładać, że w ten sposób autor odwoływał się do faktu, że była ona otoczona miłością. Nie ma pewności jednak, że taka interpretacja rzeczywiście mieści się w intencjach artysty.

W latach pięćdziesiątych XX wieku powstają obrazy Jutty Pallos poświęcone zarówno żonie Kelemena Murarza, jak i jemu.



Il. 13. Jutta Pallos, Kelemen Murarz, b.d. Źródło: *Utunk*, 1976, 32, s. 7. (Arcanum Újságok)

Na obrazie *Kőműves Kelemenné* [Żona Kelemena Murarza] widzimy grupę murarzy niosących na barkach swoją omdlewającą, a może już zamordowaną ofiarę (il. 13). Być może zmierzają do miejsca, gdzie odbędzie się rytuał ofiarowania.



Il. 14. Jutta Pallos, *Kőműves Kelemen*, b.d. Źródło: *Igaz Szó*, 1970, 2, s. 284. (Arcanum Ájságok)

Na drugiej pracy (il. 14). kobieta leży u stóp swojego małżonka, który ze smutkiem na nią spogląda. Za nim znajduje się mur, z którego wyrastają męskie postacie. W 1958 roku artystka wyznaje dziennikarzowi, że z obrazu *Żona Kelemena Murarza* nie jest do końca zadowolona (Gazda, 1958, s. 6). Chciałaby namalować go raz jeszcze. Czy to zrobiła? Nie udało mi się znaleźć na to odpowiedzi.

W 1961 roku na zestawieniu tekstu i ilustracji zbudował swoją opowieść o żonie Kelemena Murarza (tym razem zaklętej w brązowej płaskorzeźbie) Sándor Mikus. Od lat zdobi ona fronton jednej z budapeszteńskich szkół (il. 15). W swoim opisie płaskorzeźby krytyk sztuki dostrzega w niej dwa mocne punkty. Jeden związany jest z losem kobiety – „Żona Kelemena Murarza została złapana i jej prochy zostały zmieszane z wapnem. Na szóstym polu dwaj murarze chwytają kobietę, która w szoku ledwie jest w stanie się oprzeć, i wrzucają ją do płonącego ognia” (Szij, 1965, s. 42). Punkt drugi to tragedia Kelemena Murarza, który musi się przyznać dziecku, że jego rodzicielka została zamurowana, a potem przeżyć utratę dziecka, które nie znajdując matki przy zamku, zapada się pod ziemię przez szczelinę, która się pod nim otworzyła (Szij, 1965, s. 42–43).



Il. 15. Fragment płaskorzeźby Sándora Miksa na ścianie szkoły podstawowej w Budapeszcie.
Fot. Leszek Hensel

W obrazie pochodzącego z Kolozsváru (Cluj, Rumunia) Alberta Nagya zaskakuje zarys gołębia naszkicowany na czerwonym murze palcem umaczanym w wapnie przez kobietę, żonę Kelemena Murarza, która czeka na dopełnienie wydanego na nią wyroku. Ma na sobie podniszczzone ubranie, jej twarz jest chuda, pomarszczona. Obraz interpretuje węgierski krytyk w następujący sposób:

Niebieskie niebo wielkości dłoni powyżej przedstawia wolność, która odeszła na zawsze. Powoli przesuwająca się ręka, zupełnie bezosobowa: to nieubłagane zbliżająca się zagłada. I kobieta przeżywająca swoje ostatnie chwile w samotności śmierci wysłała wiadomość do wolnego zewnętrznego świata: białego gołębia, przesłanie przebaczenia, miłości triumfującej nad śmiercią. Fascynująca myśl (Pap, 1963, ss. 14–15).

Protest kobiety przeciw tym, którzy postanawiają ją zamurować, by ratować budowę zamku, pokazuje István Szalló z Csikszerda (obecnie Miercurea Ciuc, Rumunia) w swojej płaskorzeźbie w drewnie. Żona Kelemena Murarza, walcząc z dwunastoma murarzami, którzy czekają na jej ofiarę, zdaje się zwracać do ostatecznej instancji, do Boga, o ratunek dla siebie.

Bóg

W świecie patriarchalnym kobieta ma ograniczone prawa i wraz z zawarciem związku małżeńskiego spod władzy rodziców (a właściwie głównie ojca) przechodzi pod władzę męża. Jak twierdzi Fromm: „osoba, która posiada pełną kontrolę nad innymi istotami żywymi, zamienia je w rzeczy będące jej własnością. [...] sama zajmuje wobec nich pozycję boga. [...] Całkowita kontrola nad drugą jednostką [...] oznacza jej okaleczenie, zdławienie, stłamszenie. [...] może przybierać wszelkie formy i niczym nieograniczony stopień gwałtowności” (Fromm, 1998, s. 324). Jest to interpretacja adekwatna do zjawiska, z jakim mamy do czynienia w przypadku zamurowania kobiety.

Spójrzmy na drzeworyt Györgya Budáyego poświęcony Kelemowi Murarzowi³⁵. Widzimy ponadwymiarowe kształty i wielką postać dominującą w przekazie. To on – Wielki Budowniczy opętany ideą tworzenia rzeczy wielkich, wspaniałych, wyrastających poza epokę. Jest niczym Wielki Wizjoner (il. 16). Osobną grupę prac stanowią prace, których tytuł sugeruje co prawda, że są one poświęcone żonie Kelemena Murarza, jednak faktycznie to właśnie mąż jest w ich centrum. To wizja Budayego; za serię drzeworytów, z której pochodzi ta praca, artysta w 1937 roku dostaje Wielką Nagrodę Wystawy Światowej w Paryżu.

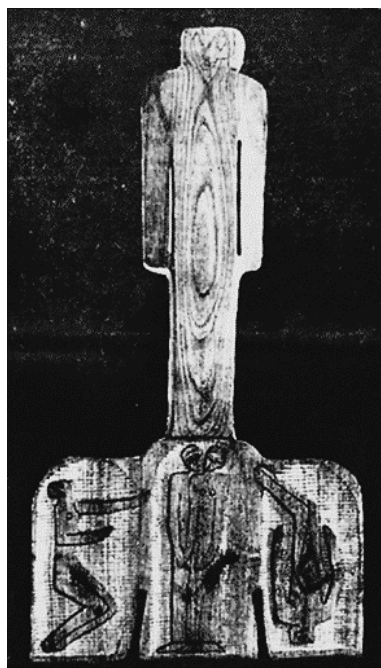


Il. 16. György Budáy, *Żona Kelemena Murarza* (1937), Źródło: „Budai György fametszetei”, 1935, 4. (Arcanum Újságok) „Magyarság” (1920-1944)

³⁵ Warto zwrócić uwagę, iż grafika ta pojawia się w propozycjach dla szkół, aby wykorzystana została w czasie lekcji poświęconych omawianiu ballady *Żona Kelemena Murarza* w klasie VI – zob. (Stark, 1978, s. 359).

Drzeworyt ten znakomity etnograf węgierski Gyula Ortutay opisuje tak: „Głowa Kelemena Murarza, zatroskanego o żonę, wyrasta z małego zamku jak gigantyczna, wijąca się męka, dalece nieproporcjonalna w stosunku do rzeczywistości” (Ortutay, 1960, s. 16). Ta monstrualna postać przypomina znaną z polskiej tradycji ludowej figurę Chrystusa Frasobliwego, syna Bożego zatroskanego tym, co się dzieje na świecie. W wyobrażeniu Budayego Kelemen Murarz jest siłą rządzącą światem, stwórcą zamku, ale także panem życia i śmierci swojej żony. W drzeworycie widoczne jest odwołanie do archetypicznych wyobrażeń postaci, których waga zaznaczana jest przez wielkość ciała, znacznie przewyższającą wielkość osób o mniejszym znaczeniu. Podążająca na zamek w swoim czterokonnym powozie z woźnicą żona Kelemena Murarza jest w wyobrażeniu Budayego prawie niewidoczna. Ona jedzie, by zrealizować swój obowiązek wobec męża. Za chwilę dojdzie do dekonstrukcji jej ciała, które zostanie zamienione w cenną zaprawę.

Inne wyobrażenie to przedstawienie Kelemena Murarza przez Siedmiogrodziankę Józsefinę Orbán Fekete. To rzeźba drewniana, a zatem z materiału łączącego tradycje kultury ludowej z konstrukcją budowlaną, świecką, ale i kościelną. Jak podkreśla krytyk sztuki Sándor Fábian, w pracy artystki uderza „monumentalny dramatyzm Kelemena Murarza górującego nad widzem” (Fábian, 1969, s. 11). Praca ta „czerpie inspirację z tradycji niektórych średniowiecznych skrzydlatych ołtarzy, aby skondensować balladę w żywą opowieść” (Nemlaha, 1969, s. 17).



Il. 17. Rzeźba Józsefiny Orbán Fekete pt. *Kelemen Murarz*. 1968.

Źródło: Orbán Fekete Józsefina, *Utunk*, 1968 nr. 46. nr 3, s. 3. (Arcanum Újságok) (Utunk, 1946 –89).

Widać tu wyryte w formie reliefów trzy sceny z życia kobiety (il. 17). W scenie pierwszej ukazany jej bałwochwalczy stosunek do męża – klęczy ze wzrokiem wbitym w górującego nad nią mężczyznę, jej Pana. Na drugiej widzimy Kelemena Murarza i jego żonę w chwili, kiedy mąż wyjawia jej bestialski wyrok: łączą się w cierpieniu, które jaskrawo maluje się na ich obliczach. I wreszcie akt trzeci tragedii kobiety – ofiara została złożona. Kobieta osuwa się w głąb fundamentów wznoszonej budowli. Trudno mi dostrzec w tej pracy obraz, który widzi węgierski krytyk. Powraca wątpliwość, która niemal od chwili odkrycia ballady jej towarzyszy: o czyjej większej tragedii ona opowiada, kobiety czy mężczyzny? Widzę tu ponownie dominantę postaci męskiej, której wielkość zbudowana jest na ofierze kobiety. Mimo tytułu pracy, Kelemen Murarz, oraz nawiazań do formy krzyża to na ołtarzu pod tym tym krzyżem złożona została kobieta.



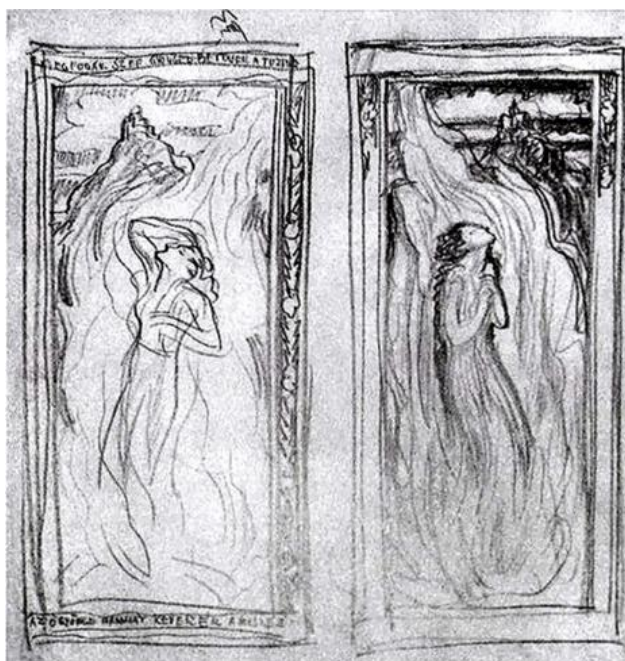
Il. 18. Linoryt na papierze Zoltána Bognára pt. *Kelemen Murarz*, 1975. Odbitka autorska 6/50, 37x42,5 cm, Źródło: zbiory Művészetek Háza Veszprém Zoltán Kendi's collection.

Trudno się nie dopatrzeć interpretacji religijnej również w pracach Zoltána Bognára, który poświęca balladzie *Kelemen Murarz* cztery grafiki. Pokazują one kolejne etapy dramatu. Szczególnie mocno oddziałuje karton, na którym artysta ukazał całą balladę w skrócie; jest na niej Kelemen Murarz trzymający w dłoniach zapłatę za wybudowanie zamku Déva, która jest jednocześnie zapłatą za śmierć jego żony (il. 18). Budowniczy pochyla się nad nią z misą pełną „srebrników”, zapłatą za ofiarę kobiety, która spoczęła w podziemnym grobie i tuli do swojego łona dziecko. To z ich grobu wyrasta zamek Déva. Wszystkiemu przygląda się dwunastu murarzy niczym dwunastu apostołów, którzy zdają się nie do końca rozumieć scenę, w której uczestniczą. Patrzą tylko z przerażeniem, niedowierzaniem, zawstydzeniem, odwracają głowy.

Kelemen Murarz jest tu postacią centralną. Wokół niego zdaje się rozgrywać cała akcja. On jest zwycięzcą, ale i postacią najsilniej dotkniętą przez los w tym całym dramacie. Kobieta zdaje się mu przyglądać z grobu i pytać, czy na pewno pragnął tego, co się wydarzyło. Grube pociągnięcia rylca w linoleum zdają się podkreślać całą dramaturgię zapisanej przez artystę sceny. Wilki, które w balladzie miały przeszkodzić żonie Kelemena Murarza w przyjeździe na jej miejsce kaźni, tutaj atakują samego Kelemena, który klęcząc przed leżącą żoną i dzieckiem, pokazuje im zapłatę, jaką dostali murarze.

Podobnie postępuje Zoltán Kendi, który w swoim obrazie poświęconym żonie Kelemena Murarza w centrum umieszcza co prawda kobietę, ale jednocześnie zamurowaną postacią jest nie żona Kelemena, ale jej mąż. Jak sam tłumaczy, takie rozwiązanie sygnalizuje, że po śmierci żony w kamiennej ścianie zamurowana zostaje w istocie dusza jej męża. I dalej wyjaśnia „Wyobrażam sobie, że wraz ze śmiercią kobiety mężczyzna cierpi, jest duchowo złamany, ponieważ musiał poświęcić swoją życiową partnerkę, najcenniejszą kobietę, aby zbudować zamek w Déva. Ta idea może być dalej rozwinięta, a kobieta zawsze może być postrzegana jako osoba odpowiadająca za rodzinę, za szczęście, za opiekę, której śmierć jest w istocie tragedią, dramatem męża” (Dezsi, 1976, s. 3)

Szczególną grupę wśród prac poświęconych konstruktowi stanowią prace pokazujące rytuał spalenia żony Kelemena Murarza, czyli dokonania dekompozycji unicestwienia jej cielesności. Rzecz ciekawa, że mimo szeroko zakrojonej kwerendy, spośród prac o takiej tematyce udało mi się odnaleźć jedynie wykonane w technice tkackiej.



Il. 19. Szkice do gobelinu Antala Diósyego, Żona Kelemena Murarza.

Źródło: Benkő, Zs. (2009). A hagyomány fonala - A Cennini Társaság és a Céhbeliek kiállításain szereplő kárpitok, (W:) Öriné Nagy, C. (Red.) A gödöllői szőnyeg 100 éve - Tanulmányok a 20. századi magyar textilművészet történetéhez (Gödöllő, 2009), s. 55.

Około 1922 roku powstał poświęcony żonie Kelemena Murarza gobelin Antala Diósy (il. 19). Na zachowanych projektach i zdjęciach można prześledzić pracę artysty. Wybrał sobie bardzo trudny fragment ballady, bodaj najbardziej dramatyczny, opisany w słowach „Chwycimy delikatnie i wrzucimy do ognia, prochy jej zmieszamy z wapnem” (tekst ten tworzy górną i dolną ramę gobelinu). Diósy dosyć szybko decyduje, jak będą skomponowane główne elementy przedstawienia – kobieta pochłaniana przez ogień, zamek na wzgórzu. Podstawowym tematem staje się przedstawienie sposobu, w jaki kobieta przyjmuje wiadomość, że za chwilę zginie, by zamek mógł powstać. Na jednym projekcie widać kobiecą postać w szale rozpacz (głowa podniesiona, dramatycznie wzniesione ku niej ręce), na drugim jest jakby pogodzona ze swoim losem (il. 19). Pozostała jej jeszcze tylko modlitwa. Stoi ze złożonymi dłońmi. Ostatecznie Diósy zdecydował się na jeszcze inne przedstawienie pochłanianej przez ogień kobiety. Ma ręce złożone na piersiach i wydaje się spokojnie oczekiwać swojego losu. Oddaje to dobrze wizję artysty, zgodnie z którą kobieta wypełnia małżeński obowiązek, poddając się decyzji męża (il. 20).



Il. 20. Gobelin Antala Diósyego, Żona Kelemena Murarza. Źródło: Benkő, Zs. (2009). A hagyomány fonala - A Cennini Társaság és a Céhbeliek kiállításain szereplő kárpitok, (W:) Öriné Nagy, C. (Red.) A gödöllői szőnyeg 100 éve - Tanulmányok a 20. századi magyar textilművészet történetéhez (Gödöllő, 2009), s. 55.

Siedmiogrodzianka Ilona Szabó również korzysta z inspiracji ludowych pieśni i ballad dla swoich gobelinów. Jedną z najbardziej dramatycznych prac poświęca żonie Kelemena Murarza. Pokazuje ją w chwili, kiedy niesiona jest przez murarzy w kierunku wielkiego ogniska, w którym za moment zostanie spalona. Innym takim przedstawieniem jest gobelin Dezső Bandiego³⁶, który koncentruje się na ostatniej części ballady, ukazując najpierw kobietę jadącą na budowę, następnie jej **śmierć w ogniu**, zamurowanie oraz wyjawienie przez ojca dziecku, że swojej matki może szukać pod zamkowym murem³⁷. Duch kobiety jest spoiwem, które po dekompozycji ciała kobiety wspiera zamkową wieżę, aby zagwarantować jej trwałość.

Cegła

Fascynacja tematem zamurowania zdaje się dominować w sztuce węgierskiej inspirowanej tematem ballady o żonie Kelemena Murarza. Bardzo często są to wyobrażenia figuralne. Pokazują cielesność kobiety, mimo że w balladach dominuje narracja mówiąca o zamurowywaniu bohaterki w formie zdehumanizowanej, sprowadzonej do „cudownej zaprawy”, związku chemicznego.



Il. 21. Batik Tünde Jámborné Balogh pt. Kőműves Kelemenné. Źródło: Halász, 2016, 28.
Jámborné Balogh Tünde, Művelődés, 2016 (69. évfolyam, 1-12. szám) 2016-09-01 9. szám, s. 28

³⁶ Zob. <https://archivum.helikon.ro/fotok/bandi-dezso-2/>

³⁷ Zob. <https://archivum.helikon.ro/fotok/bandi-dezso-2/>

Mimo tej dekompozycji ciała ofiary w ludowych balladach, prace plastyczne najczęściej przedstawiają postacie kobiet wpisywane w mury zamkowe, jakby wzniesione z kamieni, np. na batiku Tünde Balog Jámborné w mur zamku wbudowana jest matka z dzieckiem (il. 21). W jego przestrzeń wciągają ją szpony nieznanej istoty (diabła? morderców-murarzy?). Kobieta bezwolnie poddaje się temu aktowi. Z zamkniętymi oczyma, w smutku i skupieniu czeka na to, co ma nastąpić.

Na obrazach, na których kobieta przedstawiana jest w swojej cielesności, artyści ujmują ją jako postać, z której emanuje spokój, pogodzenie się z losem. Tak jest np. na ilustracji książkowej do ludowych ballad Czangów, węgierskiej grupy etnicznej mieszkającej na terenie Mołdawii, u której zanotowano również kilka wersji ballady o żonie Kelemena Murarza (Faragó & Jagamas, n.d.). Realistycznie przedstawia ona scenę zamurowywania, w której żona Kelemena ze spokojem i niejako ze zrozumieniem poddaje się murarzom, kładącym cegły rząd po rzędzie i stopniowo odgradzającym ją od świata żywych. Scena odwzorowuje warianty ballad zapisanych wśród Csangów, którzy w przeciwieństwie do tradycji węgierskiego wariantu ballady o kobiecie zamurowanej, przedstawiają jak jest zamurowywana jako żywa istota, podobnie jak to się ma w niemal wszystkich wariantach znanych z innych regionów Bałkanów (il. 22).



Il. 22. Wersja Csangó Żony Kelemena Murarza. Źródło: *Moldvai csángó népdalok és népballadák*, (red.) Faragó József i Jagamas János. (Folksongs and Folkballads of the Moldavian Csángós. Selected and Edited by József Faragó, János Jagamas and Júlia Szegő.) (Szépirodalmi Könyvkiadó, Bucuresti, Budapest, n.d.), s. 63

Wyobrażenie żony Kelemena Murarza jako cegły obecne jest w liryce węgierskiej. Pojawia się m.in. w wierszu *Requiem egy költő sírjánál* [Requiem przy grobie poety] Miklósa Veressa w tomiku wydany w 1979 roku. Pisząc o żonie Murarza, poeta chce z niej zdjąć odium

dehumanizacji. Ofiara jest zbyt cenna: „Nie musisz być cegłą / by być zawsze / żoną Kelemena Murarza / już niepotrzebnym bólem” (Veress, 1976, s. 1907). Jak zauważa recenzentka tomiku, „Zamiast biernego poświęcenia, bycia wykorzystywanym jako cegła, aktywność, zadufana w sobie postawa, tworzenie – rewolucyjność twarzy, którą można wyraźnie pokazać?” (Kiss, 1979, s. 89–90). W ten sposób Veress pisze o budowie systemu socjalistycznego. Z kolei cegłą w murze swojego męża czuje się Katalin Anita Szabó w swoim wierszu *Nem tudom, mi végre...* [Nie wiem, co w końcu...] (Szabó, 2010). Do tego motywu odwołuje się też rzeźba z brązu Károlya Kirchmayera. Zatytułowana *Kőmíves Kelemenné* przedstawia żonę Kelemena Murarza, która nie jest ofiarą zakładzinową zamku w Déva, ale sama jest konstrukcją zbudowaną z cegieł (il. 23).



Il. 23. Rzeźba z brązu Károlya Kirchmayera pt. *Żona Kelema Murarza*. Źródło: Katalog z wystawy w Békéscsaba 1991 r. („XXVII. Alföldi Tárlat. Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum”, 1991, s. 39).

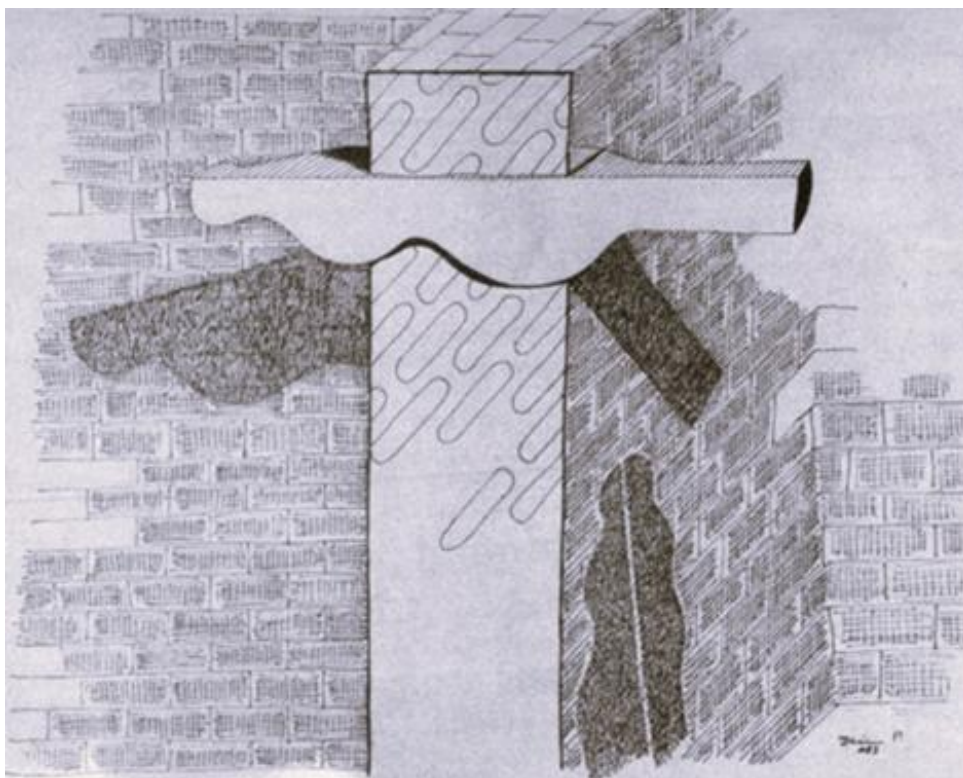
Konstrukt

W części prac mamy do czynienia z wyobrażeniem kobiety jako elementem rytuału ofiarowania, w którym jej ciało ulega dekompozycji, stając się zaprawą murarską. Taką kobietę

widzimy w pracach jednego z czołowych przedstawicieli węgierskiej neoawangardy, neokonstruktywisty Pála Deima. W latach osiemdziesiątych XX wieku zainteresował się on m.in. balladą o żonie Kelemena Murarza, poświęcając bohaterce szereg prac malarskich i graficznych. Według katalogu jego twórczości Marianny Kolozsváry wydanego w 1992 roku, pierwsza kompozycja zatytułowana *Kőműves Kelemenné*, nawiązująca do tematu ballady ludowej, pochodzi z 1980 roku. Praca o wymiarach 100 x 70 cm na papierze, w tuszu i temperze znajduje się w kolekcji Muzeum Historycznego w Budapeszcie. Nowsza kompozycja *Kőműves Kelemenné* – obraz panelowy – namalowana na woodblocku w akrylu w 1981 roku jest już większa, 150x100 cm, i od momentu powstania stanowiła ważny element prywatnej kolekcji Zsolta Pogányego, który w roku narodzin dzieła został włączony do wystawy kolekcjonerskiej w Muzeum Króla Stefana w Székesfehérvár. W tym samym roku powstały dwie serie pięćdziesięciu małych sitodruków o wymiarach 12x8,5 cm, a następnie odbitka na papierze o wymiarach 65x50 cm, datowana na 1983 rok, która została pokazana na wystawie współczesnej grafiki węgierskiej w Węgierskiej Galerii Narodowej w 1983 roku. Została wystawiona na Krajowej Wystawie Sztuk Pięknych w Műcsarnok w 1984 roku, zanim w 1985 roku włączono ją do nowoczesnej kolekcji Galerii Szombathely. W 1983 roku powstała kolejna seria sitodruków, inspirowana tematem *Kőműves Kelemenné*: tym razem w formacie 74,5x53 cm ukazało się czterdzieści kopii bohaterki ballady, obdarzonej rozszerzonymi znaczeniami (Wehner, 2012, s. 59)

Deim przedstawia na tych pracach homoidalną lalkę, która jest wprasowana w kamienny mur (il. 24). Lalka z murem tworzą swoisty krzyż, do którego autor kompozycji w ciągu lat osiemdziesiątych powraca wielokrotnie, grając kolorami i fakturą muru, czasami wzbogacając przekaz o jeszcze inne lalki, ale zawsze kształt ludzki przecina prostopadłe ten mur mniej więcej w 2/3 jego wysokości. W swoich wariacjach na temat żony Kelemena Murarza artysta nie tylko przedstawia sytuację człowieka zamurowanego, ale dokonuje jego chrystomimetycznej sakralizacji. Widz zawsze w podstawowym zarysie obrazu jest zderzony z formą krzyża. Węgierski krytyk sztuki na początku XXI wieku pisze:

Lalka w przedstawieniu żony Kelemena Murarza jest źródłem skojarzenia leżącej, martwej kobiety. Artysta nie szuka genezy sytuacji dramatycznej, nie projektuje antecedenencji tragedii, nie próbuje rozwiązać konfliktu. Dzieło Pála Deima nie szuka ani nie daje odpowiedzi na dramatyczne pytanie, czy słusznie jest zabić człowieka, czy człowiek jest wart tyle, co dzieło sztuki na wieki. Rejestruje sam fakt poświęcenia w sugestywnej wizji lat między 1980 a 1983 rokiem (Wehner, 2012, s. 60).



Il. 24. Praca Pála Deima *Kőmives Kelemenné* (1983). Źródło: Mai magyar grafika, 1983. - Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, *Mozgó Világ*, 1983, nr. 9, s. 14

Artysta w lapidarny sposób podkreśla to, co najważniejsze w ofierze kobiety zamurowanej – „mur i żona Kelemena Murarza, czyli to, co nieożywione i to, co żywe, budowa i cena budowy, dramatyczny moment: dylemat ofiary z człowieka zdeterminowany nieodwracalnością, teraz zamknięty przez działanie” (Wehner, 2012, ss. 58–59).

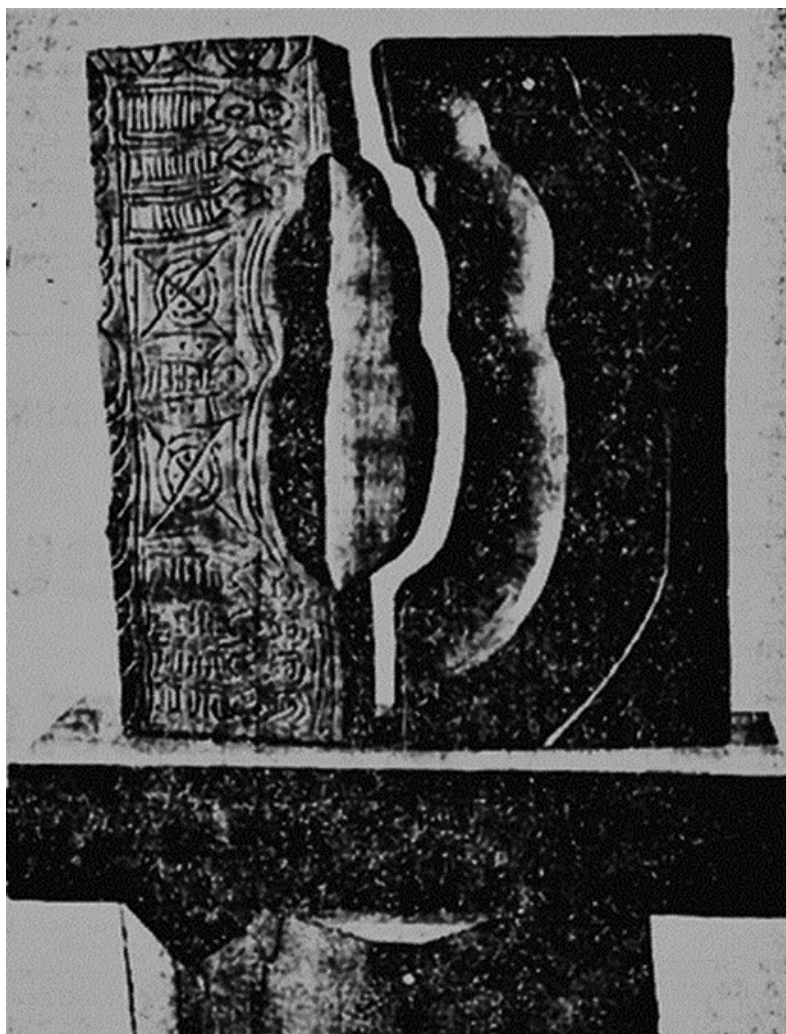
Podobnie jak w tekstach literackich w sztuce węgierskiej można odnaleźć prace, w których zamurowanym jest Kelemen Murarz, a nie jego żona. Przykładem może być pochodząca z lat osiemdziesiątych XX wieku rzeźba Petera Balogha *Új Kőmives Kelemen* [Nowy Kelemen Murarz], gdzie kobieta właściwie się nie pojawia (il. 25). Dramat dotyczy męża, to on zamurowuje i zostaje zamurowany. Analizujący pracę Balogha węgierski krytyk sztuki Sándor Huszár stwierdza:

artysta przybliżył starodawną legendę współczesności. Bo wciąż musimy wbudowywać życie w ściany, w budynki, w dzieła sztuki. Nie możemy postąpić inaczej. W przeciwnym razie nie będzie trwałości. W przeciwnym razie wszystko rozpadnie się na swoje podstawowe elementy i stanie się bezduszne. [...] Co więc mówi Péter Balogh? On po prostu mówi rzeczy, które są zrozumiałe. Na przykład to, że Kelemenowie Murarze istnieją do dziś (Huszár, 1984, s. 4).



Il. 25. Péter Bálogh, *Új Kőmives Kelemen*. Źródło: Huszár, 1984, 4.
Előre, 1984, nr. 11400, s. 4. Előre (1953-1989)

Anikó Szöllősy, rzeźbiarka pracująca w metalu i w drewnie, jedną ze swoich drewnianych rzeźb poświęca Kelemenowi Murarzowi (il. 26). Trzydziestocentymetrowa, ściśle formalnie ograniczona kompozycja zawiera bardzo lapidarny, a jednocześnie pełen emocji przekaz. Małżonkowie są jednością. Każde ma swój świat, w którym żyje, a jednocześnie się wzajemnie dopełniają. Świat kobiety zaznaczony jest w rzeźbie reliefami. Widać na nich znaki koła, które są symbolem czasu, ludzkiego życia, czy w ogóle istnienia. Druga część kompozycji jest czystą konstrukcją. Symbolizuje Wielkiego Architekta, który realizuje swój projekt – Kelemena Murarza pochłoniętego swą pracą, ale nie jest ona w pełni wartościowa, jest niepełna. Swoją doskonałość może osiągnąć tylko dzięki pomocy kobiety. Szczelina między dwoma kłocami drewna musi zostać wypełniona przez gotową do ofiary kobietę. Jej metaforą jest konstrukt, który niczym lalka z prac Deimla, ma uzupełnić pustą przestrzeń i nadać jej doskonałość.



Il. 26. Rzeźba z drewna Szöllösi Enikő, pt. Kelemen Murarz. Źródło: Szöllösi, 1972, s. 13
Szöllösi Enikő rzeźba - Élet és Irodalom, 1972-03-18 12. szám, s. 13

Z kolei András Buzás, Siedmiogrodzianin, pokazuje w 1978 roku swój obraz żony Kelemena Murarza (il. 27). Kobieta zajmuje miejsce centralne, ale przypisana jest jej taka sama pozycja jak synowi i dwunastu murarzom. Wszyscy wypełniają szczeliny w murze, wszyscy są jego elementami. „Postać kobiety namalowana w jednorodnej tonacji zieleni, postać dziecka namalowana w jednorodnej czerwieni oraz figuralne tło dwunastu kamiennych twarzy wkomponowanych w kompozycję w formie muru. Obraz jest jedną z najpiękniejszych wariacji na temat: stanu po zamurowania, matki i dziecka razem po śmierci” – ocenia dziennikarz gazety „Utunk” (Banner, 1985, s.7). Należy podkreślić tę zieloną barwę, która wyróżnia kobietę, jakby artysta mówił, że tylko ona jest elementem natury. Inni są zamkniętymi w swojej pracy rzemieślnikami.



Il. 27. Obraz Andrása Buzása, *Żona Kelemena Murarza*. Źródło: Helikon, 1990, s. 33. (Arcanum Újságok)

Etos pracy

W drewnie powstaje też *Kelemen Murarz* kolejnej Siedmiogrodzianki, Eszter Gyovai. Jej praca pokazuje sławnego murarza przy pracy (il. 28). Akurat mierzy mur, nadzoruje budowę, przy której krząta się jeden z murarzy niosący cegły. Być może jest to moment, kiedy Kelemen Murarz wymierza przestrzeń, żeby „wygodnie” zamurować żonę, a drugi z murarzy gromadzi materiały, żeby cała operacja przebiegła szybko i sprawnie. Żona Kelemena jest gdzieś ukryta. Może jeszcze żegna się z przyjaciółkami i z synkiem. Z rzeźby emanuje atmosfera oczekiwania, spokoju, choć jednocześnie wszyscy mają na niej zamyślane, zasmucone oblicza.



Il. 28. Eszter Gyovai, *Kőműves Kelemen*, b.d. Źródło: Budapest, 1971, nr 11, s. 12.

Siedmiogrodzianin, Jenő Szervátiusz pracujący najchętniej w drewnie, żonie Kelemena Murarza poświęca kilka rzeźb. Praca z 1973 roku zatytułowana *Kőműves Kelemen balladája* [Ballada Kelemen Murarz] pokazuje kobietę zamurowaną w fundamentach budowanego zamku (il. 29). Nad nią znajduje się pięciu murarzy, którzy, zapewne, dokonali zamurowania, jeszcze odpoczywają, ale dookoła toczy się już praca. Akt ofiary został dokonany, teraz budowa powinna posuwać się już bez problemu, zdają się mieć przekonanie budowniczowie, choć odczuwają wyrzuty sumienia z powodu swego czynu.



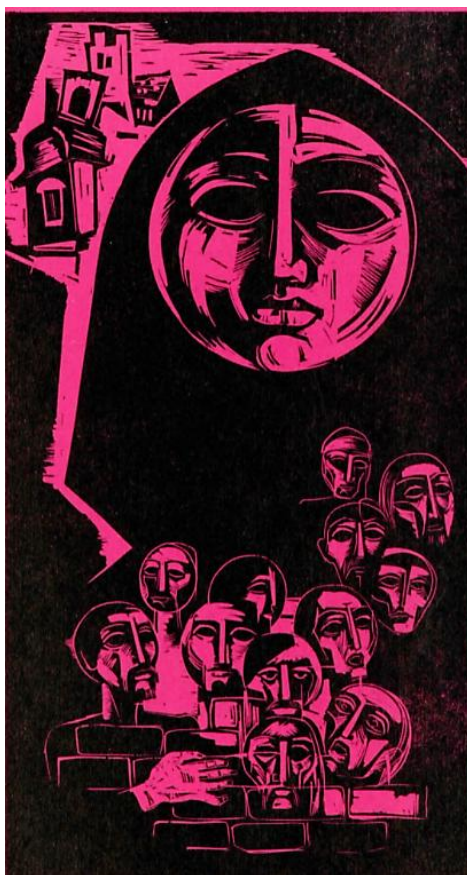
Il. 29. Autor: Jenő Szervátiusz. Fragment płaskorzeźby w drewnie *Kőműves Kelemené balladája*. 1973.
Źródło: b.b.b. (1993), s. 8. (Arcanum Újságok)

Ikona

Z kolei na grafikach Győző Somogyiego z lat siedemdziesiątych XX wieku postacie przypominają ikony:

[...] stoją, siedzą, jak biedni ludzie przed wędrownym fotografem – sztywno i uroczyście. Przeważnie w tym stopniu nędzy, który jest dziedziczony jako grzech pierworodny. W ciągu kilku pokoleń zniekształca sylwetkę i posturę, sprawia, że czoło jest wąskie, podbródek gwałtowny, uszy duże. Tylko oczu nie może opanować. Pozostają czyste, nawet jeśli patrzą na nas, ze zdeformowanej twarzy (Megay, 1989, s. 149).

Nie inaczej wyglądają na pracach poświęconych Kelemenowi Murarzowi i jego żonie. Murarze to typy spod budki z piwem, z beretami na głowach. Z butelką, z papierosem pozują do zdjęcia. Życie się zdaje płynąć poza nimi. Za tym banalnym obrazem kryje się dramat codzienności, jeden z nich katuje kobietę, w oddali rozpaczliwie krzyczy inna. Postacie z pierwszego planu jednak tego nie widzą, stoją wpatrzone beznamiętnie w teleobiektyw niewidzialnego aparatu.



Il. 30. József Szilva, Żona Kelemena Murarza. Źródło: Irodalmi Szemle, 1980, 8.

Mátyus Erzsébet, przedstawicielka nurtu sztuki naiwnej z Kisbéd, w pracy opublikowanej w „Ifjúmunkás” („Kőműves Kelemen”, 1974, s. 5) przedstawia zamurowaną żonę Kelemena Murarza niczym figurę na kamiennym ołtarzu, przed którą stoi z pochyloną głową jej mąż, z rękoma złożonymi do modlitwy. Obok niego stoi synek wołający coś do matki. Z kolei József Szilva, węgierski artysta mieszkający na Słowacji, patrzy na żonę Kelemena Murarza z innej strony. Jej wielka postać, z typową wiejską chustą na głowie, dominuje nad murarzami. To w niej – przypominającej wielki księżyc nad ich głowami – są oni zamurowani (il. 30).

Spośród znalezionych przeze mnie prawie stu dzieł autorów węgierskich, które czerpały inspirację z toposu kobiety zamurowanej, dominują prace twórców związanych z Siedmiogrodem. Artyści ci, by zmierzyć się z podjętym tematem, stosują różne techniki, używają różnych materiałów. Ich prace wystawiane na prestiżowych wystawach w największych węgierskich galeriach stolicy Węgier i w pozabudapeszteńskich ośrodkach trafiają do narodowego krwioobiegu kultury węgierskiej. Ich bohaterka – żona Kelemena Murarza – do tego krwioobiegu wchodzi głównie uprzedmiotowiona, już nie jako istota ludzka, lecz element konstrukcyjny. Jak widać z powyższego przeglądu, niewielu artystów węgierskich zainteresowało się światem żony Kelemena Murarza (jak np. grafik Somogyi), pytaniem, czy jej ofiarna śmierć była konieczna. W większości koncentrują się oni na kobiecym obowiązku, nie podlegającym negocjacjom. Jej ciało kobiety ma wartość jako budulec i tylko z rzadka dostrzega się, że jej ofiarę można porównywać z ofiarą samego chrześcijańskiego Boga (co spotykamy np. u Deima).

W przedstawionych pracach mamy do czynienia z artystycznym napięciem między tekstem a obrazem plastycznym, przez Waltera Benjamina porównywanym do „wędrowca między badaniami wizualnymi a literackimi” (za Bał, 2002, ss. 57–58). Kobieta w dziełach artystycznych poświęconych żonie Kelemena Murarza jest metaforą samotności. Samotności, która jest przestrzenią nieszczęścia i bólu, zdrady. Wmurowana poddała się męskiej przemocy, wykonała co do niej należało, ale żyje, ciągle jakby niedowierzając temu, co się wydarzyło. Żyjąc w zbiorowości oni również są samotni. W świecie nie ma oznak sukcesu, radości z pokonanych przeszkód i z realizacji zadania, za które wykonawców czeka zasłużona nagroda – „pół cebra srebra, pół cebra złota”. Czasami tylko za warstwą cegieł, niedaleko, ale nie w bezpośrednim kontakcie, pozostaje osierocone dziecko.

W niektórych pracach żona Kelemena Murarza zostaje zdehumanizowana, niby ma jeszcze kształt ludzki, ale właściwie człowiekiem już nie jest. Tak jak chce ballada, która opisuje proces jej odchodzenia, dochodzi do dekompozycji jej ciała. Z pięknej, młodej

dziewczyny zmienia swój byt w postludzki. Szczególnie w rzeźbie widać, jak postępuje zerwanie „więzi i poczucia solidarności” ze światem ludzkim i „włączanie się w świat natury” (Domańska, 2017, s. 202). Taka oto pozbawiona ciała kobieta symbolicznie trwa w węgierskiej kulturze. Jak twierdzi Roman Ingarden w *Studiach z estetyki*:

[...] wygląd pewnej rzeczy, zrekonstruowany w obrazie, jest jeden jedyny, a zarazem – jeżeli tak można powiedzieć – stężały, unieruchomiony, natomiast zarówno w czystym dziele literackim, jak i w widowisku teatralnym (ewentualnie filmowym) istnieje zwykle cała mnogość wygląków tego samego przedmiotu, i to wygląków jakby płynnych, przechodzących w siebie, a zarazem często różnego rodzaju. Tym samym obraz jest z istoty swej struktury, co do czasowości przedmiotów w nim przedstawionych, tworem momentalnym: przedmioty te są zawsze przedstawione w pewnej chwili swego domniemanego bytu, o ile w ogóle dochodzi do ujawnienia w obrazie momentu czasowego (Ingarden, 1966; za Dylewska, 2018).

HORROR ZAPISANY NUTAMI

Balladę Kelemen Murarz do węgierskiej literatury muzycznej na początku XX wieku wprowadzają tak wielkie nazwiska jak Zoltán Kodály i Béla Bartók. Obaj najpierw spotykają się z oryginalnymi, ludowymi wariantami ballady. Jeżdżą po wsiach i zapisują je, również przy pomocy fonografu. Następnie wydają w czasopismach naukowych. Czerpią też z nich natchnienie do własnych kompozycji muzycznych. Utwór wchodzi do narodowej literatury muzycznej. Obok krótkich form staje się też inspiracją dla dzieł heterogenicznych, jakimi są opera, oratorium, balet czy musical, w których, jak można powiedzieć za Schopenhauerem „muzyka daje samo jądro, które poprzedza wszelki kształt, czyli serce rzeczy” (Schopenhauer, 1994, s. 406) (por. Guczalski, 2005/2006, s. 171).

Literatura muzyczna inspirowana balladą *Żona Kelemena Murarza* zachowuje spójność formalną z literaturą piękną. W obu przypadkach punktem wyjścia są utwory o strukturze monologicznej, tj. ballada posiadająca swój tekst narracyjny i sfera muzyczna tworząca ramę narracji. W kompozycjach takich jak oratorium, balet, opera, muzyka oparta jest na librecie, w strukturze utworu następuje więc przejście do budowania narracji opartej na dialogu. „Monolog jest bowiem jednostronnym sposobem przekazania wydarzeń: narracyjnym poinformowaniem o zdarzeniach obiektywnych, zewnętrznych (epika) lub subiektywnych (liryka)” (Walczak, 2014, s. 98). Przejście do dialogu jako werbalnego sposobu komunikacji jest potrzebne, by mogło dojść do „słownego pojedynku charakterów” (Walczak, 2014, s. 98).

Prześledźmy ten „pojedynek” na przykładzie trzech utworów – opery *A vajda tornya* [Wieża wojewody] (1922) Ernő von Dohnányiego, baletu *Kőmíves Kelemen* (1974) Zoltána Simona w choreografii Ferenc Nováka i musicalu *Kőmíves Kelemen* (1981) Levente

Szörényiego i Jánosa Bródyego na podstawie libretta Csaby Ivánki (z wykorzystaniem fragmentów tekstu dramatu pod tym samym tytułem Imre Sarkadiego).

Wieża wojewody (1922)

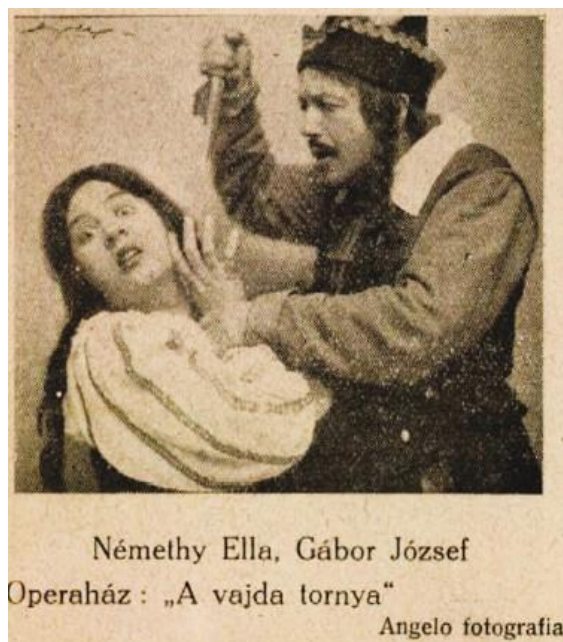
Historia *Wieży wojewody*³⁸ sięga 1913 roku, kiedy to autorzy libretta, Niemiec Hans Heiniz Ewers oraz Francuz Marc Henry pracując w Albanii, natrafiają na balladę o budowie zamku w Szkodrze (Kugel, 1992, s. 179). Historia ta tak ich fascynuje, że na jej podstawie piszą tekst libretta³⁹, proponując wykładającemu wówczas w Berlinie Ernő von Dohnányiemu, by skomponował do niego muzykę. Warto zauważyć, że wcześniej propozycję tę odrzucił Giacomo Puccini. Węgierski kompozytor szybko się zgadza, ale też uświadamia sobie, że ballada albańska ma swój wariant znany na Węgrzech. To skłania go do podjęcia prac nad „madziaryzacją” tekstu⁴⁰. Ostatecznie powstaje opera, w zamyśle autora epopeja narodowa, będąca, jak wskazuje węgierski badacz Ákos Windhager, świadomą i nowoczesną kontynuacją stylu epoki Richarda Wagnera i Richarda Straussa (Windhager, 2017, s. 97). Podobnie jak w sztuce Kárpátiego i Vajdy akcja rozgrywa się w środowisku seklerskim w XI wieku, kiedy narasta zagrożenie ze strony Pieczyngów. Trwa budowa wieży obronnej, przedłużająca się w nieskończoność, ponieważ to, co zostaje zbudowane, od razu obraca się w ruinę. Ostatecznie Bóg Gór, Nemere, oznajmia budującym, że konstrukcja uzyska swoją trwałość dopiero wtedy, kiedy zostanie w niej zamurowana kobieta, która jako pierwsza pojawi się na moście prowadzącym do wieży. Nadzorujący budowę, tytułowy wojewoda, zgadza się na złożenie takiej ofiary, ale wszystkim mężczyznom pracującym przy budowie nakazuje, pod groźbą klątwy, zachowanie tej decyzji w tajemnicy.

38 Tekst libretta –
https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2Fwww.tarjanz.eu%2Flibretto%2Fszovegek%2Fvajda_tornya.doc

³⁹ Pierwsza wersja libretta nosi tytuł – *Turm von Kroja* [Wieża w Krui] i odnosi się do dawnej stolicy Albanii, świętego miejsca związanego z bohaterem narodowym, Skanderbergiem. Według deklaracji Ewersa stamtąd też pochodził wariant ballady, który tak zainspirował twórców libretta. Na temat historii powstania opery istnieje bardzo kompetentny artykuł Tünde Katolatszegi-Linnemann (Katolatszegi-Linnemann, 2003, ss. 57–98). Warto odnotować, że libretto opery występowało również pod innymi tytułami, np. w środowisku węgierskim – w 1919 r. pisząc o powstającej operze, posłużono się tytułem *Zengő torony* [Grająca wieża] (Ródnai, 1919, s. 4). Z kolei, jak przypomina o tym Niemiecka Biblioteka Digitalna, gdzie przechowywane są prace Ewersa nad librettem opery, znane było też pod tytułami – *Der Turm von Kroja* [Wieża w Krui]; *Der Turm des Wojwoden* [Wież Wojewody]; *Die Burg des Woiwoden* [Zamek Wojewody] czy *Ivas Turm* [Wieża Ivy] (<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/E3B5D4M23YUYBHNZKP2MGKINV3BULC>).

⁴⁰ O powodzeniu tej „madziaryzacji” donosi „Pester Lloyd”, który po premierze opery opublikował fragment recenzji brytyjskiego czasopisma „The Times”. Podkreślono w niej, iż akcja jest zbudowana na podstawie seklerskiego motywu „pełnego swoistego mistycyzmu”. Oceniono, że opera jest „dramaturgicznym arcydziełem”, mającym wielką moc, „nawet jeśli tu i tam wydaje się nieco brutalne”. („Die Times über der Turm des Woiwoden”, 1922, s. 6)

W centrum libretta umieszczone zostają postacie dwóch kobiet: Etelka, Węgierka poślubiona przez Kunda, najstarszego syna rządzącego społecznością seklerską Wojewody oraz Iva, dziewczyna z ludu seklerskiego, żona młodszego syna, Tarjana. Te dwie kobiety symbolizują dwa odmienne charaktery. Łączy je zaś jedno, miłość do Tarjana. Iva to typ kobiety idealizowanej przez romantyków – piękna, dobra, wrażliwa i czuła. Kochająca matka i wierna żona, gotowa do wspierania męża w każdej chwili jego życia, również, w zgodzie z dawnymi obyczajami, na polu walki. Etelka jest jej całkowitym przeciwieństwem. To kobieta wyrachowana, jej związek z Kundem to związek czysto biznesowy, mający jej pomóc w realizacji głównego celu jakim jest zdobycie władzy nad całym ludem Seklerów. To klasyczne wcielenie *femme fatale* początków XX wieku; jest jak Herodiada i jej córka Salome zarazem⁴¹. Można powiedzieć za Nickiem Owenem, że tak jak one, bohaterka libretta opery Dohnányiego zostaje ukazana jako kobieta, która dzięki swej urodzie i zmysłowości zdobywa władzę nad Kunde. Potrafi w nim obudzić pożądanie i doprowadzić do zmiany biegu historii (Owen, 2016, s. 25). Kiedy udaje jej się wydobyć od męża informację, że pierwsza kobieta, która pojawi się na moście prowadzącym do wieży zginie, wysyła tam na śmierć Ivę, która chce ubłagać teścia, aby w zbliżającej się bitwie z Pieczyngami pozwolił jej walczyć u boku ukochanego mężczyzny.



Il. 31. Scena z opery E. Dohnányiego *Vajda tornya* (*Wieża wojewody*), (1922). Autor zdjęcia: Angelo (właściwie Funk Pál) fotograf gwiazd (1894–1974). Źródło: Színhazi Élet, 1922, nr. 13, s. 14, Arcanum Ujságok. Czasopismo wychodziło w latach 1910–1938.

⁴¹ *Salome* Oskara Wilda ukazuje się przetłumaczona przez Gyula Sziniego na węgierski w 1903 roku (Wild, 1903). i ma premierę w Budapeszcie w 1912 roku w wersji przetłumaczonej przez Pásztora Árpáda (Kálmán, 1912, s. 14).

Iva zostaje zamurowana, ale przekleństwo ciążyące nad Seklerami nie zostaje całkowicie z nich zdjęte. Udaje się co prawda dokończyć wieżę, ale bitwę z Pieczyngami przegrywają. Ginie w niej i Kund. Chociaż wieża obronna stoi, to ludziom, którzy przy niej szukają schronienia, grozi śmierć z pragnienia. Z powodu suszy nie ma bowiem wody. Jak się okaże, będzie potrzebna jeszcze jedna ofiara. Zostanie nią Etelka, zabita przez Tarjana, kiedy wychodzi na jaw, że wiedziała o kłątwie Boga Gór i posłała na pewną śmierć jego ukochaną żonę. W chwili gdy ona ginie, z wieży tryska życiodajne źródło. Wkrótce przychodzi też wiadomość, że na pomoc Seklerom spieszą wojska węgierskie.

W *Wieży wojewody* mamy więc do czynienia z dwiema ofiarami. Pierwsza jest efektem intrygi uknutej przez Etelkę, druga jest – karą jej wymierzoną za łamanie norm etycznych. Na ciekawe poprowadzenie przez Dohnányiego w partyturze opery wątku Ivy oraz jej ofiary zwraca uwagę Windhager, podkreślając, że oba tematy skomponowane zostały jako przeciwstawne.

Podczas gdy temat Ivy przywołuje na myśl długi most opadający w dół, motyw ofiary przywołuje obraz mostu wznoszącego się, wspartego na filarze. Choć w literaturze węgierskiej zwraca się uwagę na znaczenie motywu mostu zwłaszcza w interpretacji dzieł Bartóka, to właśnie w omawianej operze niesie on ze sobą centralną symbolikę. Oprócz wspomnianych wcześniej obrazów motywów przewodnich, most odgrywa kluczową rolę w symbolice opowieści. (Windhager, 2017, s. 94).

Pisząc o ofierze Ivy, warto zatrzymać się na chwilę nad przedstawionym w operze rytuałem jej zamurowywania. Dokonuje go sam Orbók jako ten, który odpowiada za los wspólnoty, którą rządzi. W czasie zamurowywania synowej przeżywa rozterki, chce ulec prośbom dziewczyny o uwolnienie. Ostatecznie jednak, kiedy wojewoda wyjaśnia, że to Bóg Gór zażądał ofiary z pierwszej kobiety, która przejdzie przez most, i że w przeciwnym razie przepadnie cały kraj, Iva poddaje się swojemu losowi i zachęca teścia, by kontynuował swoje dzieło. Od tej chwili zapomina o sobie, a jej myśli skupiają się na najbliższych. Prosi o pozostawienie dwóch otworów w murze jej kamiennego więzienia, przez które będzie mogła po raz ostatni nakarmić piersią swoje dziecko. Prosi też o pozostawienie dwóch otworów na wysokości oczu, by mogła widzieć drogę, którą poszedł jej Tarjan. W końcu prosi o postawienie dwóch szpar, którymi będą mogły płynąć jej łzy. Jak zapisano w didaskaliach: w tym momencie wojewoda Orbók układa wielki kamień tak, że Iva jest już całkowicie zamurowana i jedynie dłutem wybija dwie szpary w murze. Pod koniec rytuału kobieta żegna się ze swoim oprawcą, życząc mu, aby Bóg go błogosławił. Warto przypomnieć, że forma ofiary, jaka pojawia się w operze, tj. zamurowanie żywej kobiety, jest bardzo rzadka w węgierskich wariantach ballady o

żonie Kelemena Murarza⁴². Być może więc przedstawiona w operze procedura zamurowywania jest pozostałością po jednej z pierwszych wersji utworu, który powstał na kanwie albańskiego wariantu ballady i został w nim pozostawiony w czasie procesu jego madziaryzacji.

Po II wojnie światowej powstają jeszcze cztery kompozycje oratoryjno-operowe poświęcone tematowi zamurowanej: Mihály Horvátha (1946), Rezső Sugára (1958), Györgya Orbána (1962) i Sándora Szokolayego (1972). Aczkolwiek ciekawe z punktu widzenia muzycznego, niewiele nowego wnoszą do interpretacji toposu. Można się tu odwołać do kompozytora i dyrygenta Györgya Orbána, który w wywiadzie z 1962 roku wspomina swoją pracę nad oratorium *Kőmíves Kelemen*, które było jego pracą dyplomową. W kompozycji skoncentrował się na postaci Kelemena Murarza (tenor), jako niezbyt istotny uznał wątek powrotu ojca po zakończeniu budowy do domu i spotkania z synkiem (Simon, 1973, s. 11). Wydaje się, że bardziej niż ocena tej wczesnej pracy znanego twórcy, istotna jest jego refleksja ogólna, dotycząca funkcjonowania tematu ballady w węgierskiej kulturze muzycznej: „Zdaję sobie sprawę, że wybór tematu nie jest oryginalny, gdyż niemal co roku możemy znaleźć nowe utwory oparte na balladzie Kelemen Murarza i jestem przekonany, że w zasadzie wszystkie z nich krążą wokół potrzeby poświęcenia i tragedii ofiary” (Simon, 1973, s. 11).

Na zakończenie tej części warto wspomnieć o jeszcze jednej próbie napisania oratorium o Kelemenie Murarzu i jego żonie. W 1945 roku podjął ją Rezső Kókai. Kilkakrotnie do tego tematu wracał, ale ostatecznie w 1947 roku skomponował jedynie pieśń opartą na wątku pracy murarza. Według notatek kompozytora (Kókai, *Kőmíves Kelemen*, 1945-47z) powodem porzucenia pracy nad utworem była niemożność znalezienia racjonalnego wyjaśnienia, dlaczego ceną za budowy zamku miała być śmierć żony Kelemena.

Balet

Balet jest kolejnym rodzajem widowiska teatralnego, łączącego muzykę z tekstem literackim. Jak podkreśla Paulina Trzewikowska-Knieć, jest on tylko wtedy udany, kiedy czerpie z utworu literackiego pewną ideę, którą twórczo rozbudowuje zgodnie z wymogami sztuki baletowej. Od tego, czy jego kształt dramaturgiczny zostanie dobrze zbudowany zależy, czy przeżyje on próbę czasu mimo zmieniających się gustów odbiorców, zmian inscenizacji, podejścia

⁴² Już w 1959 roku Lajos Vargyas dowodził, że wariantem dominującym w węgierskich balladach jest forma zamordowania kobiety, a następnie jej spalenia i zmieszania popiołu z zaprawą murarską (Vargyas, 1959, s. 4). Jednocześnie jednak sugeruje, że forma zamurowania żywej ofiary mogła być formą wcześniejszą od wersji z uprzednim jej zamordowaniem (Vargyas, 1959, s. 45).

choreograficznego (Trzewikowska-Kniec, 2010, s. 95). Z pewnością te kryteria spełnia wystawiony w 1974 roku przez Ferenca Nováka balet *Kőműves Kelemen* (zob. Szántó, 2016), stworzony dla założonego przez niego zespołu Bihari 60. Kompozytor Zoltán Simon przełożył historię o Kelemenie Murarzu i jego żonie na język muzyczny. Linia melodyczna ludowej ballady została potraktowana przez niego dosyć luźno. Na ten kod muzyczny Novák nałożył swój kod choreograficzny. Powstała wizja, która weszła na stałe do węgierskiej klasyki baletowej. Trwająca dziesięć minut taneczna opowieść do dziś jest wykonywana w czasie rozmaitych wieczorów baletowych na Węgrzech⁴³.

Swoje *credo* na temat miejsca folkloru w balecie choreograf, który sam jest zresztą z wykształcenia etnografem, definiuje następująco:

[...] nie powinniśmy imitować chłopskiej kultury, ale z elementów folkloru tworzyć takie dzieła, jak to się robi w obszarze współczesnego filmu, sztuk plastycznych, literatury czy muzyki. Nie znaczy to, że nie szanowałbym tych, którzy reprodukuja folklor, te skarby tańca, one są potrzebne jako bank danych. Jako osiągnięcia języka ojczystego. Ale ten, kto jest choreografem, reżyserem teatralnym, niech ma również coś współczesnego do powiedzenia. Chcieliśmy tworzyć teatr, ale naszym językiem ojczystym nie był balet klasyczny czy balet jazzowy, ale taniec ludowy (Jávorszky, 2001).

Zgodnie z zasadami konstruowania libretta dla tego typu utworu scenicznego fabuła baletu jest uproszczona i pozbawiona szczegółów (Reglińska-Jemioł, 2020, ss. 315–316); koncentruje się na wznoszeniu zamku. Opowiada o kolejnych próbach budowy, rozpadaniu się murów i zamurowaniu żony Kelemena Murarza, które daje nadzieję na pomyślny finał prac. W balecie ekipę Kelemena Murarza reprezentuje pięciu tancerzy. Opowieść zaczyna się od momentu, kiedy po raz kolejny zawala się konstrukcja, a murarze leżą na scenie, jakby uosabiali rozpadające się mury. Pierwszy dochodzi do siebie Kelmen Murarz, który podrywa i zagrzewa do pracy pozostałych. Wspólną pracę symbolizuje taniec. Chwytając się za ramiona mężczyźni tworzą krąg, który obraca się coraz szybciej zgodnie z nasilającym się rytmem muzycznym, aż nagle zapada cisza. Murarze zamierają, by po chwili rozłączyć się i upaść na ziemię, tak jak upada zamkowa ściana. Cztery razy murarze zbierają się do pracy i cztery razy ich praca obraca się w niwecz. Wtedy pojawia się żona Kelemena, która stara się dodać siły pracującym, podnieść ich na duchu. Tańczy z mężem, wyrażając chęć pomocy. On jednak jest już związany z pozostałymi murarzami przysięgą: kobieta musi zostać poświęcona, by budowla trwała. Dochodzi do zamurowania kobiety; unoszona przez tancerzy zostaje tak jakby wchłonięta przez zimny mur. Początkowo jej mąż nie może się pogodzić ze stratą ukochanej, ale w końcu zwycięża chęć zakończenia budowli. Tancerze jednoczą się. Ich ciała wirują coraz szybciej i

⁴³ Np. Hagymányok Háza és a Nemzeti Táncszínház w 2016 r.

nic już ich pracy nie przerywa, aż w końcu tańczących – pracujących murarzy pochłania ciemność zapadająca nad sceną. Jak zauważa István Eörsi, w tym mikrodramacie taniec potrafi wzbogacić balladę o szczególny rys, bo to żywi ludzie symbolizują rozpadające się ściany (Eörsi, 1977, s. 12). W tańcu odtwarzane jest budowanie wspólnoty i jej rozpad, a w końcu, przez ofiarę z kobiety (przedstawionej jako tragedia męża) dochodzi do odbudowania wspólnoty i jej zjednoczenia w pracy.

Warto przywołać tu refleksję recenzenta „Népművelés”, który w choreografii Ferenc Nováka zwraca uwagę na formułę tańca, przy pomocy której artysta opowiada historię murarzy. Jest to znany z bałkańskiej tradycji ludowej taniec *kolo*, co może sugerować odwołanie się Nováka do bałkańskich korzeni ballady o kobiecie zamurowanej (Bőjte, 1975, s. 29).

Musical

Nowy rozdział muzycznej kariery toposu kobiety zamurowanej otwiera musical *Kőműves Kelemen* kompozytora Levente Szörényiego oraz poety i barda Jánosa Bródyego. Wspominając o narodzinach tego utworu, Szörényi wskazuje, że kiedy w Stanach Zjednoczonych pojawia się musical *Jesis Christ Superstar* zaczyna się zastanawiać z kolegami nad przedstawieniem w takiej formie jakiegoś węgierskiego bohatera. Pojawiło się kilka kandydatur, aż w końcu, pod dziesięciu latami ciszy i oczekiwania, w 1981 roku powstaje *Kelemen Murar* (Kunczszábó, 1991, s. 37).

Od czasu premiery musical, określany na Węgrzech głównie jako rock-opera lub ballada rockowa, jest do dzisiaj obecny w kulturze węgierskiej, systematycznie pokazywany na niemal wszystkich scenach teatralnych kraju i za granicą, szczególnie chętnie w środowiskach węgierskiej diaspory, goszcząc w programach telewizyjnych, radiowych, a także na najpopularniejszych witrynach internetowych, z You Tube na czele. Piosenki z niego żyją własnym życiem, zarówno jako utwory muzyczne, jak i jako teksty poetyckie.

Tematyka musicalu sytuuje go wśród opowieści z gatunku horroru, co sugeruje również autor plakatu do spektaklu w 2012 roku w Márasvásárhely (Siedmiogród), na którym przedstawiona została twarz głównego bohatera uformowana na podobieństwo zakodowanego w kulturze światowej wizerunku Drakuli (il. 32).



Il. 32. Plakat do rock-opery Kőműves Kelemen. Projekt Déva [Kelemen Murarz. Projekt Deva]. Premiera w 2012 w Teatrze Narodowym w Marosvásárhely (reż. Sz. Somogyi). Źródło: <https://nemzetisinhaz.ro/szinhazi-emlekezet/plakatok/?pg=12&thera=TM&thperiod=1997-2025>

Analizując musicalowy wariant opowieści o żonie Kelemena Murarza, warto przywołać badania Tomasza Żaglewskiego, który stwierdza, że właściwie nie ma takich realizacji musicali, które potrafiłyby utrzymać w równowadze akcenty grozy i rozrywki. Musical wprowadza nas w świat bardziej przyjemny, oddalony od prostego eskapizmu i osadza się w obszarach bliższych koncepcjom o wymiarze katartycznym opowieści grozy, usuwającym z pola widzenia widzów odczucia negatywne. W rezultacie dochodzi do swoistej próby sił, w której zwycięża zwykle konwencja musicalowa. W ten sposób atmosfera grozy zostaje rozbita (Żaglewski, 2013, s. 151). Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w przypadku musicalu *Kelemen Murarz*, co powoduje, że pojawiają się sugestie, by dzieci w szkole poznawały balladę nie w jej wersji oryginalnej, lecz musicalowej (np. w zalecanym przez węgierski resort oświaty planie zajęć ze śpiewu dla kl. VII - Rapli&Szabó, 2003, s. 3).

Musical dosyć silnie bazuje na opublikowanych na początku lat siedemdziesiątych XX wieku fragmentach sztuki Imre Sarkadiego. Podobnie jak tam oraz jak w operze Dohnányiego mamy do czynienia z dwiema bohaterkami. Jedną poznajemy tylko poprzez tekst legendy opowiedzianej w piosence jako złą matkę, która pozostawiając przed laty w lesie swoje dzieci i wydając je na pastwę wilków, sprowadza przekleństwo na teren, gdzie ma być zbudowany zamek. Uosabia zło, za które ktoś musi zapłacić, by świat odzyskał równowagę etyczną. Druga

bohaterka to żona Kelemena Murarza, który podjął się budowy zamku. To ona, jako ofiara symetryczna, musi zapłacić za zło popełnione przez poprzednią kobietę⁴⁴.

Postaciom obu kobiet, kluczowym dla rozwoju akcji, autorzy musicalu poświęcają jednak niewiele miejsca i opowieść o nich ograniczają do trzech piosenek. Dominantę stanowią rozterki etyczne Kelemena Murarza i jego ekipy, związane z planowaną zbrodnią i chęcią realizacji dzieła, które przyniesie im sławę i godziwą zapłatę. Warto zwrócić uwagę na połączenie losu żony Kelemena Murarza i złej kobiety w warstwie muzycznej. Wspólna linia melodyczna wpleciona zostaje zarówno do ballady o matce, która porzuciła dzieci, jak i do obu piosenek o żonie murarza (sen Kelemena i piosenka miłosna w formie dialogu małżonków).

Przez analogię do dokonanej przez polskiego badacza interpretacji korelacji między horrorem a musicaliem na podstawie filmu Tima Burtona *Sweeneya Todda* można powiedzieć, że również w musicalu *Kelemen Murarz* mamy do czynienia z jeszcze innym czynnikiem spajającym składowe obu gatunków. Jest nim inteligentna aranżacja partii śpiewanych z konstrukcją postaci tak, by partie muzyczne stanowiły naturalne przejście między poszczególnymi piosenkami a dialogami toczącymi się w formie pseudopiosenek (Żaglewski 2013, s. 153). W ten sposób jest skonstruowana interesująca dla nas rozmowa Kelemena Murarza i jego żony. Przez taki zabieg dochodzi do pewnej dekonstrukcji pierwiastka budzącego lęk.

Pisząc o roli muzyki w spektaklu musicalowym, Krzysztof Gucałski zwraca uwagę na fakt, że pojawiające się w nim dźwięki jako takie nie zawierają żadnych emocji. Te buduje dopiero kontekst, w jakim się one pojawiają (Guczałski, 1999, s. 16–17). Podczas słuchania samej muzyki w części musicalu dotyczącej zabójstwa żony Kelemena Murarza słuchaczowi towarzyszą głębokie emocje.

W muzycznym dialogu z mężem kobieta ujawnia, że nie rozumie, dlaczego chłodno ją wita, więc wszystko kładzie na karb trudów budowy i deklaruje mu chęć pomocy. Kiedy Kelemen próbuje jej powiedzieć o przysiędze złożonej przez murarzy, ona zachęca go, by się do niej przytulił, wierząc, że to pomoże im obojgu pokonać problemy i zapomnieć o świecie. Ale scena duetu miłosnego przekształca się w scenę największej tragedii, gdyż dialog zakochanych jest jednocześnie ich pożegnaniem. Kochanków rozdzielają pozostali murarze. Nastrój buduje już sama muzyka. Na tle szarpanej bezkształtnej narracji wybija się ostre solo gitary prowadzącej. Jest jak ostatnie okrzyki bólu wydawane przez już замуrowywaną kobietę.

⁴⁴ Na temat psychologicznego wyjaśnienia popełniania przestępstw przez kobiety zob. (Brzezińska & Habzda-Siwek, 2021, ss. 36–42).

Potem gwałtownie następuje cisza. Gaśnie światło, a w tej ciemności zaczyna się rozlegać pieśń murarzy, którzy komunikują, że powrócili do pracy. O tym, co spotkało żonę Kelemena Murarza, widz dowiaduje się dopiero z piosenki kończącej musical, która ujawnia rytuał ofiarowania i to z uderzającą brutalnością. To tekst, który niesie się ze sceny, jest uwspółcześnioną wersją ballady o Kelemen Murarzu i jego żonie. Rytuał ofiarowania-to zapis brutalnego morderstwa: kobiecie zostało podcięte gardło, jej ciało spalono, a prochy mieszano z zaprawą. Kelemen rzuca klątwę na swoje dzieło, by nigdy nie padły na zamek promienie słońca⁴⁵.

Musical to tekst, muzyka, ale również balet. I tutaj spotykamy się z pewnym interesującym rysem. Choreografem pierwszych wersji przedstawienia był wspomniany już Ferenc Novák. Przeniósł on do tych przedstawień rozwiązanie wypracowane we wcześniej zrealizowanych przez siebie baletach, tj. budowanie ruchu artystów na obwodzie koła. Podkreśla to muzyka, nawiązująca do melodii ludowych, w których pobrzmiewają pierwiastki bałkańskie.

Warto też zwrócić uwagę na rozwiązania scenograficzne teatralnych wersji musicalu, w których szczególne miejsce zajmują przedstawienia budowy zamku. Analiza dostępnych materiałów fotograficznych i wideo skłania do wniosku, że w zdecydowanej większości spektakli nawiązywano do estetyki teatru ubogiego, charakterystycznej np. dla teatru 25. *Színház*, który w latach siedemdziesiątych z dużym powodzeniem wystawiał m.in. sztukę *Kelemen Murar* László Gyurki. Rozwiązania scenograficzne wówczas wypracowane wracają w inscenizacjach rock-opery, w których nie pojawiają się elementy realistyczne, przedmioty nawiązujące do kształtu cegieł, ciosów kamiennych, a zostają wykorzystane drewniane żerdzie, tyki, które podkreślają umowność przedstawianej historii, tworzą pewien cudzysłów, w którym zamknięta jest historia kobiety wmurowanej⁴⁶.

W tej sytuacji na pierwszy plan wysuwa się problem etyczny związany z celem składania ofiary. Tak, wraz z wyparciem całego rytuału składania ofiary, epatowaniem dosłownością zabijania, śmierć staje się kategorią umowną. Zbliżamy się do sytuacji znanej już z literatury, gdzie zamurowywanie nierzadko oznacza chwilowe zamknięcie w czterech ścianach, traktowane jest jako coś tymczasowego. Przenosimy się do sytuacji z gry komputerowej, w której każdy bohater ma więcej niż tylko jedno życie. Opowieść nawet tak drastyczna jak w

⁴⁵ Musical omawiam na podstawie tekstu libretta musicalu wystawionego w reżyserii László Vándorfi w 2019 roku przez Pannon Várszínház w Veszprém (w zbiorach Państwowego Muzeum i Instytutu Historii Teatru [Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet] w Budapeszcie).

⁴⁶ Jak mówi reżyser spektaklu granego w Pannon Várszínház w 2019 roku, László Vándorfi, jego sztuka jest zbudowana z ciał i kilku przedmiotów (Pannon Várszínház, 2019).

przypadku piosenki Kelemen Murarza o mordowaniu kobiety i przeklinaniu zamku, zostaje odrealniona. Obcujemy z ofiarą jako znakiem tyleż uniwersalnej, co abstrakcyjnej prawdy, że realizacja ważnych celów wymaga ofiary i wszyscy powinniśmy być gotowi, by ją ponieść.



Il. 33. Rock-opera *Kőműves Kelemen*, rez. Viktor Nagy (2021).
Źródło: Pécsi Nemzeti Színház, zdjęcie: Mihály László.

Dobrym potwierdzeniem tej tendencji jest materiał promocyjny przedstawienia w teatrze Pannon Színház w Veszprém (2019), w którym wypowiadają się reżyser spektaklu László Vándorfi oraz odtwórca roli Kelemen Murarza András Koscsisák. Obaj pomijają problem ofiarowania kobiety (reżyser mówi o zamurowaniu „człowieka”), koncentrując się na kwestii etosu pracy i ceny, jaką się płaci za z pozoru nienaganną postawę (zob. Pannon Várszínház, 2019) Warto więc przywołać w tym miejscu słowa polskiego pisarza Tadeusza Konwickiego, który odsłania perwersyjne transgresje, o których mowa:

Grzech przybrał ciało cnoty. Imponderabilia moralności spłowiły, a spod ich rysunku wyłoniły się [...] imponderabilia amoralności [...]. Zło włączyło się w nasze kody etyczne i stało się dobrem. Fatalnym, rakowatym dobrem (Konwicki, 2001, s. 170-171).

Ciekawe, że już pod koniec XIX wieku jeden z folklorystów węgierskich analizując balladę, stwierdza, że motorem działania murarzy jest ich marzenie o skarbie, o obiecanej zapłacie w srebrze i złocie (Sarudy, 1899, s. 174). Podobnie w musicalu wygrywa swoiście rozumiana ekonomia produkcji, która pozostaje bagażem etycznym ciężącym zarówno na

Kelemenie Murarzu, jak i całej jego ekipie. To także pytanie kierowane do społeczeństwa węgierskiego o granice jego konformizmu.

EDUKACYJNY WYMIAR TOPOSU ZAMUROWANEJ

Teksty literackie, dzieła sztuki żyją dopiero wtedy, kiedy odnajdujemy ich ślady obecności w życiu danej społeczności. Ze szczególną siłą przenika on do kultury narodowej w sytuacji, kiedy zostaje wpisany do programów szkolnych. W tym fragmencie moich rozważań bazę materiałową stanowią będą dokumenty państwowe, jakimi są podręczniki szkolne, programy nauczania. Sięgnę też do *Informatorów* szkolnych pokazujących życie szkoły, do wspomnień z czasów edukacji, czy wreszcie do materiałów prasowych odnotowujących aktywność dzieci i młodzieży w życiu wspólnoty oraz wychodzącej poza szkolne mury.

Obowiązek publikowania wspomnianych *Informatorów* wprowadzony został w 1875 roku („Iskolai értesítők...”, 1875, ss. 577–581)⁴⁷. W ślad za tym Ministerstwo ds. Wyznań i Oświaty Królestwa Węgier podjęło temat ujednolicania podręczników szkolnych. Na łamach swojego organu, jakim było czasopismo „Magyar Tanügy”, publikowało recenzje nowo wprowadzanych podręczników, a także analizowało funkcjonowanie całego systemu szkolnego na Węgrzech.

Odkryta i opublikowana w 1863 roku przez Jánosa Krizę *Ballada Żona Kelemena Murarza* trafiła do podstawy programowej szkół węgierskich po około trzydziestu latach. Jednak na długo przedtem znajdowała się w polu widzenia nauczycieli szkół węgierskich, a nawet była omawiana w czasie zajęć szkolnych, co potwierdzają m.in. przeprowadzone przeze mnie analizy rocznych *Informatorów* z działalności szkół. Warto odnotować, że po raz pierwszy temat ballady *Żona Kelemena Murarza* pojawił się w węgierskiej przestrzeni szkolnej w 1874 roku w artykule nauczyciela Gimnazjum Katolickiego w Besztercebánya (obecnie Bańska Bystrzyca, Słowacja) o czasownikach wyrażających cierpienie („Katolikus Állam Főgimnázium”, 1874).

⁴⁷ Odwołam się tutaj do *Rocznych sprawozdań* ze świadomością różnych ich ułomności. Już w 1876 roku anonimowy krytyk programów realizowanych przez węgierskie szkoły realne tak oto napisał o publikacjach programowych w *Informatorach* – „U nas ogólny charakter wniosków programowych: przepisywanie i brak samodzielności. Jakie tematy są wybierane! To jest niesamowite! I z jaką ignorancją! Gdybym choć wiedział, z których monografii lub prac specjalistycznych, można by czerpać przy opracowywaniu danego tematu bez skandalu! Ale nie; – swoje mądrości przepisują z najbardziej powszechnych i popularnych dzieł lub encyklopedii” („Iskolai értesítők...”, 1876, s. 260). Publikowanie sprawozdań szkolnych przetrwało na Węgrzech do późnych lat czterdziestych XX w.

Jest to sprawa szczególnie znamienita, bowiem cierpienie jest tematem, który, jak wynika z poprzednich analiz, jest prawie nieobecny w interpretacjach ballady. Z tego powodu warto zwrócić uwagę na relację węgierskiego etnografa Gábora Lükő. W 2000 roku opisał on, jak w Bogdánfalva wysłuchał ballady Kőmíves Kelemenné w wykonaniu chóru żeńskiego. Ta wersja jest lepiej znana wśród Csángó i różni się od większości wersji węgierskich tym, że żywa kobietaw czasie składania ofiary jest zamurowywana etapami⁴⁸. Kiedy chór żeński śpiewający o procedurze ofiarnej dochodzi do momentu, w którym żona jest już zamurowana po ramiona – czyli do dramatycznej kulminacji ballady, momentu, w którym bohaterka zdaje sobie sprawę, że to, co się z nią dzieje, nie jest żartem, ale straszną rzeczywistością – kobieta nie mówi już po węgiersku, jak poprzednio, ale zwraca się do męża po rumuńsku: „Manole, Manole, zidul mă strânger, / viața mea se stinge”. Na progu śmierci, w bólu i strachu, kobieta powraca powraca do swojego najgłębszego „ja”, do swojego ojczystego języka – języka serca (Halmy, 2000).⁴⁹

Jak widać jednak mimo ogromnego ładunku dramatu przeżywanego przez kobietę ballada szybko znalazła drogę do szkół. Według miesięcznika poświęconego edukacji kobiet, Nemzeti nőnevelés, w 1878 roku antologia Krizy *Dzikie róże* wraz z tekstem ballady o uwięzionej kobiecie znalazł się na ministerialnej liście książek zalecanych do bibliotek szkolnych. („Utasítás...”, 1880, s. 211) Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku utwór był już dosyć często omawiany na lekcjach, ale do programu szkolnego wprowadziło go rozporządzenie Ministra ds. Wyznań i Oświaty Gyuli Wlassicsa w 1899 roku. Dokument ten, który reformuje szkolnictwo średnie na Węgrzech, podkreśla potrzebę lepszego nauczania przedmiotów narodowych i takiej modyfikacji programu nauczania historii Węgier, by lepiej ją wpisać w historię powszechną. Zaakcentowane jest znaczenie nauki języka i literatury: „Najważniejszym celem nauczania języka węgierskiego jest przekazanie przyszłym pokoleniom uczucia i myśli narodowej, które w sposób uszlachetniony pojawiają się na wiecznych kartach naszej literatury” („Katolikus Állam Főgimnázium”, 1874). Podkreśla się potrzebę uwzględniania w klasie I szkoły średniej poezji ludowej, w tym ballady *Żona Kelemena Murarza* (Za: „Budapesti Közlöny”, 1899, s. 3.).

Warto zwrócić tu uwagę na dwie kwestie. Przeprowadzona przeze mnie analiza informatorów wydawanych przez szkoły węgierskie w latach 1875–1948 pokazuje, że w tym okresie ballada *Żona Kelemena Murarza* jest przedmiotem zajęć w różnych klasach, często w

⁴⁸ Wersja podobna do tej, ale bez rumuńskich sformułowań, została opublikowana już w 1864 roku. – (Szabó F.S. 1864, s. 43).

⁴⁹ Na wspomnienie Gábora Lükő zwrócił mi uwagę Vilmos Tancos, który usłyszał tę opowieść z ust wybitnego etnografowa węgierskiego, kiedy kręcony był o nim film z okazji jego 90tych urodzin, pod tytułem „Ostatni taniec”.

sytuacji, kiedy programy rządowe narzucają umiejscowienie jej głównie w klasie I szkoły średniej. I tak, chociaż w latach 1895–1938 najczęściej rzeczywiście tak jest, to w programie niektórych szkół pojawia się dopiero w klasie II (1902–1926), w innych w klasie IV (1878–1914), a w innych w klasie V (1888–1933). W późniejszych *Informatorach* nt. działalności szkół w latach czterdziestych XX wieku wielokrotnie nie jest podawana klasa, w której ballada była analizowana. W czasach nam nieco bliższych, na przykład pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku, znajduje się ona w materiale klasy VIII szkoły podstawowej, a od 2006 po dzień dzisiejszy w klasie VI, choć w międzyczasie omawiana była także w klasie III (przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych). Po drugie, mimo że w Rozporządzeniu podany jest tytuł *Żona Kelemena Murarza* to twórcy podręczników oraz nauczyciele korzystają z różnych jego wariantów⁵⁰. W efekcie od końca XIX wieku na lekcjach szkolnych pojawiają się teksty zatytułowane nie tylko *Żona Kelemena Murarza*, ale *Kelemen Murarz*⁵¹.

Interesującym przykładem usytuowania omawianej ballady w programach szkolnych jest umieszczenie jej na czołowym miejscu w zestawie pozycji z poezji ludowej, w grupie *Lektura poświęcona problematyce etycznej i dydaktycznej*. Ma to miejsce w opublikowanym w 1920 roku Dzienniku Urzędowym wydawanym przez Ministerstwo ds. Wyznań i Oświaty, w regulaminie kształcenia nauczycieli szkół ludowych, w punkcie III. dot. zakresu nauczania nauczycieli w szkołach sześcioklasowych („Szabályzat a népiskolai tanítók...” 1920, s. 290). Warto też zwrócić uwagę na fakt, że opracowywaniu programów szkolnych towarzyszy analiza sytuacji w szkolnictwie krajów ościennych. Ilustruje to np. artykuł *Felhőkarcolók a homokon* [Wieżowce na piasku] z 1935 roku, w którym Géza Féja pisze o potrzebie bardziej ekspansywnego podejścia do szkolnictwa węgierskiego:

Budują (w Czechosłowacji i Rumunii – przypis mój) plany na przyszłość z całą mocą i z jasno wyznaczonym celem, podczas gdy my wznosiliśmy mury na sposób Kelemena Murarza⁵². Co prawda w międzyczasie pojawiła się reforma szkół średnich Bálinta Hómana, która należy do najwspanialszych osiągnięć węgierskiej polityki kulturalnej i poznanie kraju i umiłowanie narodu tworzy kręgosłup szkoły średniej, ale my już czekamy na wielkie tempo, tempo, które dostosuje wszystkie szkoły i instytucje kultury do realiów kraju (Féja, 1935, s. 3).

⁵⁰ W sprawozdaniach z rocznej działalności szkół, szczególnie w okresie do końca XIX wieku, często pojawiają się zapisy, że tekst ballady o żonie Kelemena Murarza był omawiany bez podręcznika. Oznaczałoby to, że nauczyciele posiadali dużą dowolność w wyborze wariantu omawianej na lekcji ballady.

⁵¹ Analiza dostępnych mi Informatorów o działalności szkół wskazuje, że prawdopodobnie po raz pierwszy tytuł ballady Kelemen Murarz pojawia się w programie kl. IV szkoły żeńskiej w Kolozsvár (obecnie Cluj, Rumunia) w 1896 roku („Állami Felsőbb Leányiskola”, 1896, s. 29).

⁵² Metoda Kelemena Murarza w tym przypadku najprawdopodobniej oznacza, że nie była trwała i „co zbudowano jednego dnia, rozpadło się drugiego”.

O zmianach w podstawie programowej, wprowadzonych przez ministra Hómana, dyrektor Gimnazjum Premontreiskiego w Gödöllő pisze, że dokonała ona dogłębnej reformy nauki literatury i wprowadziła ją na nowe tory. Jednocześnie jednak ze smutkiem przyznaje, że ta zmiana, podobnie jak poprzednia, *de facto* ogranicza się do klas VII i VIII. Dzielać się z czytelnikami rozmaitymi wątpliwościami co do konkretnych rozwiązań kończy wywód stwierdzeniem, że:

pokolenie oddanych i uświadomionych nauczycieli stoi wiernie na straży wychowania narodu i z pełną wiarą podejmuje trud wyjaśniania wartości przyszłości Węgier. Z pełnym poświęceniem rzeźbiąc granitowe bloki swojego przyszłego budynku, aby przesądne, dumne miasto duchów Kelemena Kamieniarza, o którym tak często marzył, zostało wreszcie ukończona. Tynkuje każdą cegłę zaprawą z własnej krwi i tak naprawdę to nie od niego zależy, czy nie zostanie ukończona: nie jest zarządcą, a jedynie krwawym, posłusznym wykonawcą rozkazów z góry (Szombáh, 1942, s. 265).

W latach pięćdziesiątych i sześć dziesiątych XX wieku nauczanie ballady *Żona Kelemena Murarza* zostaje silnie zideologizowane. Tak to wspomina świadek epoki, węgierski pisarz z Siedmiogrodu, który w latach pięćdziesiątych pracował w szkole:

Ballada, o której miałem mówić (podczas lekcji – przyp. mój), została w wytycznych opisana skrótowo jako (patrz pod hasłem "Przesłanie") mająca ilustrować okrucieństwa feudalizmu, ponieważ dwunastu murarzy zostało zmuszonych przez biedę i chęć zarobku do poświęcenia jednej ze swoich żon (Czegő, 1998, s. 17).

W 1976 roku cały numer specjalistycznego czasopisma oświatowego „Köznevelés” przeznaczono na prezentację założeń nowego programu nauczania literatury w klasach VI–VIII szkoły podstawowej i klasach I–IV gimnazjum. Temat ballady *Żona Kelemena Murarza* pojawia się tam przy okazji omawiania programu dla klasy VIII, wśród lektur bazowych dla tematu „Od wczoraj do dzisiaj”. Jak uzasadniano:

Zamieszczone tu fragmenty literackie odkrywają wewnętrzne pejzaże duszy. Decyzje o tym, „kim jestem i dokąd zmierzam?” w życiu prywatnym i publicznym (przynależność, lojalność, poświęcenie dla siebie w miłości, rodzinie; wielkość duchowa, motywowane humanizmem słuszne wybory w trudnych sytuacjach publicznych itp.) Nawet bardzo uczciwi, czysti ludzie w trudnych sytuacjach mogą czasem dawać zniechęcającą odpowiedź. Ale ci, którzy nawet mimo wielkiego ryzyka walczą o wszystko, odpowiadają na wyzwania chwili z przekonaniem i poprzez działanie (Tantervi tervezetek, 1976, s. 7).

W części dokumentu dotyczącej metodyki stwierdza się, że z uwagi na specyfikę wieku (13–14 lat) omawianie literatury wymaga wieloaspektowego podejścia, prowadzącego do uświadomienia uczniom na przykład, że choć definicja patriotyzmu zmienia się ze zmianą epok to jest ona nierozzerwalnie związana z miłością do narodu i ideą postępu społecznego. Tu pojawia się sugestia, aby do omawiania utworów literackich poruszających takie tematy jak

miłość, wierność, wzajemne zaangażowanie (m.in. *Kelemena Murarza*) zastosować podejście historyczne („Köznevelés”, 1976, s. 9).

W latach osiemdziesiątych pedagog Dezső Bujdosó kreśli obraz szkoły, która by jego zdaniem lepiej odpowiadała wyzwaniom marksizmu i leninizmu. Na temat omawiania w szkole ballady o zamurowanej pisze:

[...] po raz pierwszy można tę balladę wprowadzić do czwartej klasy szkoły podstawowej z bardzo dobrym skutkiem i z uwagi na wiele aspektów. Będziemy jednak analizować ją z punktu widzenia złożonego przedmiotu „wiedzy egzystencjalnej”, czyli wymaganej w klasach 9–12 ogólnej lub uniwersalnej teorii kultury (historii kultury) [...]. Po pierwsze, temat możemy poddać analizie [...] od mitologii i dramatu greckiego (np. różne adaptacje ofiary Ifigenii) poprzez przedstawienie dramatu przez Goethego do Sarkadiego, a nawet dalej, być może do adaptacji dramatu przez teatr rockowy. W ten sposób niemal spontanicznie wyjdziemy ze sfery literatury w inne dyscypliny artystyczne, a jeszcze mocniej w ukryty problem: co mogło skłonić autorów z różnych okresów historycznych do zgłębiania natury ludzkiej gotowej do ofiary? (Bujdosó, 1983, s. 31).

Opublikowany w 2004 roku *Program nauczania w klasach V-VIII w szkołach podstawowych* przewiduje naukę ballady w klasie VI, w części poświęconej tematowi *Baśni, legend i ballad* (Az általános iskola..., 2004).⁵³ W czasie kolejnej zmiany podstawy programowej, w bloku tematycznym „Ballada” znalazło się wskazanie dotyczące pracy w klasie VI nad dwoma odmianami tego gatunku – utworem ludowym (*Žona Kelemena Murarza* lub *Kata Kádár*) i balladą artystyczną (która uprawiał znakomity poeta węgierski János Arany). Warto zauważyć, że ustawodawca jako miejsca wspólne analizy wskazał kategorie etyczne – grzech, cnota, sumienie⁵³.

Według programu nauczania przyjętego w 2020 roku jednym z celów nauki gramatyki i literatury jest, aby uczniowie już jako dorośli „dzięki swojej wiedzy, kulturze, poprzez nabyte umiejętności włączyli się do świata pracy, kontynuowali swoją edukację i stali się wykształconymi, zaangażowanymi ludźmi oddanymi naszemu narodowi”. Podobnie jak wcześniej i tym razem ballada znalazła się w programie klasy VI w segmencie nr VIII „Miłość, umiłowanie Ojczyzny” („Magyar nyelv és irodalom”, 2020, s. 7). Jednak już w zaakceptowanym w 2021 roku podręczniku do nauki literatury wpisana została do segmentu „Bohaterowie”.

Podręczniki

Jak wspomniano, ballada *Žona Kelemena Murarza* po raz pierwszy w węgierskim podręczniku szkolnym pojawia się prawdopodobnie w 1865 roku; jest to podręcznik do poetyki dla klas

⁵³. Podstawa została opublikowana w załączniku nr 2 do Rozporządzenia nr 51/2012 (XII. 21.) Ministerstwa Zasobów Ludzkich. Pobrano 22.03.2025 z https://kerettanterv.oh.gov.hu/02_melleklet_5-8/index_alt_isk_felso.html

gimnazjalnych autorstwa László Tarkosa⁵⁴, który zresztą był w następnych latach wielokrotnie wznawiany. W 1887 roku, a więc jeszcze przed wydaniem rozporządzenia wprowadzającego utwór do podstawy programowej, ukazuje się I. część *Czytanki dla szkół publicznych i gimnazjów* opracowanej przez budapeszteńskiego nauczyciela, Józsefa Mihályego. W części VI. jej drugiego, poprawionego wydania, obok utworów poetyckich Petőfiiego, Aranya i Kisfaludiego, znalazła się wersja ballady wydanej przez Jánosa Krizę, („Könyvpiac”, 1887, s. 618.) Po opublikowaniu rozporządzenia odwołania do ballady *Žona Kelemena Murarza* odnajdujemy nie tylko w czytankach do historii literatury węgierskiej, ale także w innych podręcznikach, np. do gramatyki, dostarczających przykładów form gramatycznych, na co zwrócił uwagę Ágost Gyulai, recenzując część I podręcznika gramatyki do klasy I szkoły średniej Józsefa Balassa *Kis Magyar Nyelvtan* [Balassa, 1900] (Gyulai, 1900, s. 139).

Na łamach dziennika urzędowego Ministerstwa ds. Wyznań i Oświaty opublikowana została też recenzja podręcznika literatury węgierskiej dla niższych klas szkoły średniej i publicznej László Négyesyego. Oceniający to kompendium nauczyciel gimnazjum budapeszteńskiego Dávid Angyal zauważa, że w części dotyczącej bajek zaprezentowana zostaje „Seklerska ballada ludowa *Žona Kelemena Murarza*, która jest raczej pogańska, ale zawiera ziarno o głębokim znaczeniu, nadaje się do tego, aby zająć żywą wyobraźnię dziecka” (Angyal, 1900, s. 252). Warto zauważyć, że ballada trafia nie tylko do podręczników węgierskich, ale także do podręczników mniejszości narodowych na terenie Austro-Węgier, m.in. pisanych w języku włoskim. Odnotowuje to w recenzji Móricz Darvai, który podkreśla, że wśród 22 tekstów poruszających tematykę węgierską znalazła się ballada *Kelemen Murarz* (Darvai, 1912, s. 272).

W tamtym okresie pojawiały się jednak słowa kwestionujące słusność omawiania ballady w niższych klasach. Między innymi Sándor Péterfy w 1897 roku wyraża zadowolenie, że w nowym podręczniku do literatury dla klas V i VI Károly Deme opuścił kilka utworów, które znajdowały się w poprzednim wydaniu książki, m.in. balladę *Žona Kelemena Murarza*, zastępując je innymi utworami, które „lepiej odpowiadają rozwojowi intelektualnemu i nastrojowi dzieci w wieku 11–12 lat” (Péterfy, 1897, s. 61). W 1906 roku Albert Márkos na łamach pisma „Magyar Pedagógia” poruszył kwestię, czy warto w pierwszych klasach gimnazjalnych uczyć uczniów łaciny. Zwrócił uwagę na problemy językowe, na jakie

⁵⁴ W podręczniku autor ograniczył się jedynie do wymieniania trzech, świeżoodkrytych ballad „staro-seklerskich”, w tym wspomniał o balladzie Kőmives Kelemen. Jest to o tyle ciekawe, że do czasu opublikowania podręcznika znane były dopiero trzy wersje ballady i każda z nich została upubliczniona pod tytułem *Kőmives Kelemenné* (Tarkos, 1865, s. 41).

napotykać uczniowie, kiedy mają do czynienia m.in. ze starymi formami językowymi, które przetrwały, np. już tylko w tekstach ludowych. Jako przykład podaje stare formy czasowników występujące w tekście ballady *Žona Kelemena Murarza*, które uczniowie mogą potraktować jak łacińskie (Márkos, 1906, s. 360). W 1912 roku wątpliwości zgłasza też Jenő Szöllősi – autor artykułu na temat węgierskiego szkolnictwa w szkołach publicznych o profilu przemysłowym. Porównując system węgierski z innymi (np. niemieckim), dochodzi do wniosku, że system węgierski wymaga reformy, gdyż zamiast „wlewać [...] [w młodzież – przyp. LH] entuzjazm, aby dla tego kraju, dla jego wielkości, chciała i mogła w przyszłości pracować [...] program nauczania wymusza” czytanie takich lektur jak *Žona Kelemena Murarza*. W podsumowaniu zaś stwierdza: „Pytam wszystkich rozsądnych Węgrów, czy to wystarczy, żeby przyszły przemysłowiec lub kupiec wyruszał w dorosłe życie wypełniony takimi opowieściami o wilkach, huńsko-węgierskich bitwach. Czy z takim wykształceniem naród węgierski może skutecznie konkurować z narodami świata?” (Szöllősi, 1912, s. 341).

Takie głosy stanowiły jednak mniejszość. W 1898 roku, Lajos Komáromy, recenzując dla węgierskiego Ministerstwa dwa tomy czytanki Károlya Deme dla II klasy mieszczańskiej szkoły żeńskiej, zauważa na wstępie, że chociaż pozycja ta nie wnosi niczego nowego do tego typu literatury i stanowi zgrabną kompilację istniejących już podręczników, to jednak przyznaje, iż jest pożyteczna dla dalszego procesu kształcenia w szkolnictwie żeńskim. Tekst Komáromyego jest istotny nie dlatego, że aprobuje miejsce ballady w podręczniku szkolnym, ale dlatego, że zwraca uwagę na pewien schemat myślenia, jaki wraz z balladą zakorzenił się w powszechnej świadomości, a który jego zdaniem wymaga korekty. Otóż wyraża on opinię, iż przesąd murarski *de facto* nie wymagał, jak to napisano w podręczniku, by na budowie złożona została w ofierze żona mistrza, lecz człowiek jako taki (Komáromy, 1898, s. 358). Rzecz znamienita, w żadnym ze znanych mi podręczników węgierskich nie jest stawiany problem, dlaczego to żona, a nie na przykład członek brygady murarskiej, musiała być ofiarowana, by budowa została ukończona z powodzeniem.

Podobnie jest w podręcznikach szkolnych z czasów nam bliższych. Jednak zdaniem Lajosa Siposa, recenzenta podręczników wydanych przez wydawnictwo Pauz w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, ballada o kobiecie zamurowanej „zepchnięta została” przez autorów na plan dalszy. Szukając sposobu, by tę sytuację odmienić stwierdza, że „przypuszczalnie ballada ludowa zyska nowe światło, jeśli skupimy uwagę na organizacji tekstu, stosując dobrą interpretację w podręczniku” (Sipos, 1995, s. 6). Dodajmy, że w podręczniku umieszczono wariant spisany w 1968 roku, a wykonany przez starszą kobietę, która nauczyła się „starej piosenki” w trudno zrozumiałej obecnie gwarze jako mała

dziewczynka. Recenzent stwierdza: ballada *Kelemen Murarz* byłaby bardziej żywa, gdyby uczniowie poznali archaiczny tekst z muzyką Levente Szörényiego, również w formie dramatu (Sipos, 1995, s. 6). Sipos zwraca uwagę na cenną inicjatywę wydawnictwa, które od 1993 roku do drukowanych podręczników dodaje pomoce dydaktyczne dla nauczycieli, zawierające propozycje przebiegu lekcji oraz rekomendujące literaturę uzupełniającą. Jako przykład podaje sugestię wydawnictwa, by nauczyciel, omawiając balladę *Żona Murarza Kelemena*, korzystał z wariantu zapisanego w Ajnád, w którym po wierszowanym wstępie pojawia się duży fragment opowieści zapisany prozą i ma „szczęśliwe zakończenie”⁵⁵.

Publikowanie pomocy dla nauczycieli w formie dodatku do podręczników w XXI wieku staje się już standardem. W *Tanári útmutató* [Wskazówki dla nauczyciela] (podręcznik dla kl. VI, 2007) sugeruje się rozpoczęcie lekcji od postawienia problemu zabobonu, by po analizie treści i budowy utworu poświęcić czas na omówienie problemu etosu pracy a potem na dyskusję na temat grzechu i kary. To pierwsze ma to doprowadzić uczniów do wniosku, że w wyniku biegu wydarzeń Kelemen Murarz też staje się ofiarą. Z kolei kwestia druga zostaje przedstawiona w nawiązaniu do opowieści biblijnych o Kainie i Ablu oraz o budowie Wieży Babel. Konkluzją ma być wniosek, że grzech Kelemena Murarza nie wynika z jego działania w interesie własnym a w interesie wspólnoty: „Kara w historiach biblijnych obciąża społeczeństwo, ludzkość, natomiast kara Kelemena Murarza jest jednostkowa, tylko on cierpi z powodu kary” (Fekete & Juhász i in., 2007, ss. 48–49)

Nie do końca w zgodzie z tym ujęciem pozostaje wykładowca węgierskiej wyższej uczelni katolickiej, który wypowiada się w 2007 roku w czasopiśmie dla nauczycieli „Iskolakultúra” (Tarbay, 2007). Stwierdza on, że w balladzie wspólną decyzję prowadzącą do tragedii podejmuje grupa społeczna⁵⁶. Jednak bez względu na to, czy mamy do czynienia z winą indywidualną czy grupową, grzech wyrasta z tej samej motywacji – ofiara z człowieka jest w interesie wspólnoty. Pojawia się tu uwaga odnosząca się do czasów współczesnych – kwestia wynagrodzenia murarzy, fakt, że „z pracą związana jest jej wartość materialna”. Piszący widzi w tym „głód przedmiotów”, który „niszczy głód miłości” (Tarbay, 2007, s. 234). W dalszej części porównuje żonę Kelemena Murarza do Antygony, co skłania go do konkluzji, że obie „są raczej ofiarami, niż prawdziwymi, aktywnymi, tragicznymi bohaterkami”. Natomiast takim

⁵⁵ „Kobieta przez 7 lat jest zamurowana z synkiem, którego karmi i wychowuje. Potem mury się rozstępują, kobieta trafia na ślub swojego małżonka, a ten na jej widok odrzuci nową narzeczoną, wyrzuca wszystkich gości weselnych i oboje małżonkowie żyją razem ponownie.” Wersję opublikowano w 1941 roku (Lajtha, 1941, ss. 211–212). Tekst zapisano w 1912 roku, wyk. József Dobos.

⁵⁶ Ma rację o tyle, że autorzy podręczników (w tym tego z roku 2007 roku) z licznych wariantów ballady o zamurowanej wybierają ten opublikowany w 1863 roku, w którym decyzja o wmurowaniu kobiety jest decyzją wszystkich murarzy.

bohaterem jest sam Kelemen Murarz, który „kierując się starym, nie chrześcijańskim zwyczajem, składa ofiarę z żony, przyczyniając się tym do śmierci syna”. Taki bohater, podobnie jak Kreon Sofoklesa skazany jest na samotność (Tarbay, 2007, s. 234).

W materiale pomocniczym dla nauczycieli do nauki literatury w klasie szóstej (2012) Ildikó Radócné Bálint zachęca, by nauczyciele poza omówieniem budowy i treści utworu, zwrócili uwagę uczniów na takie kwestie, jak „Kobieta ofiarowuje siebie. Umiera. Na czym polega tragedia rodzinna?” oraz jak uczniowie rozumieją określenie „ofiara”? (Radócné Bálint, 2014, s. 47).

Wydany kilka lat później zeszyt do ćwiczeń dla uczniów do podręcznika do literatury dla klasy szóstej (2016) proponuje zubożoną analizę ballady, skoncentrowaną na problemie bezowocnego trudu murarza, a potem sukcesu, który pojawia się, gdy stosują się do zabobonu. Kategoria ta zostaje postawiona w centrum uwagi. Na problem ma naprowadzić uczniów krzyżówka, której rozwiązaniem jest właśnie hasło „zabobon”. Mają też oni wyjaśnić zdanie „nie jestem zabobonny” (Irodalom 6. Munkafüzet, 2016), ale nie towarzyszy temu namysł nad kwestiami etycznymi.

Warto zauważyć, że w roku 2020 (w duchu ministerialnego Rozporządzenia z 2020 roku) powstał też inny podręcznik dla klasy szóstej (Radócné Bálint, 2020b)⁵⁷, w którym temat ballady o żonie Kelemena Murarza trafił do rozdziału zatytułowanego *Hősök* [Bohaterzy]. Występuje więc obok legend o przybyciu Węgrów na tereny Niziny Panońskiej, o podporządkowaniu sobie Słowian (poprzez podarowanie królowi Świętopełkowi białego rumaka ze złożoną uprzężą i siodłem), o wyprawach wojennych Madziarów do Niemiec i dalej na Zachód, pod wodzą księcia Lehela (Radócné Bálint, 2020b). I w tej pozycji autorka wykorzystuje wariant ballady opublikowany przez Jánosa Krizę, lecz punktem wyjścia do analizy utworu czyni problem ofiary zakładzinowej (Radócné Bálint, 2020a, ss. 20–22). Dopiero później uczniowie przechodzą do omówienia ballady jako gatunku literackiego (struktura utworu, rola powtórzeń itd.). Stawiane jest im zadanie opisanie „bohaterów i relacji między nimi, wskazanie emocji jakie kierują ich działaniami” (Radócné Bálint, 2020a, s. 24); nie ma jednak miejsca na omówienie problemu morderstwa. Podobnie jak poprzednio wymiar etyczny zostaje niemal pominięty; ogranicza się jedynie do tego, czy ojciec postąpił słusznie, nie informując synka o śmierci jego matki.

Rok później pojawia się kolejny podręcznik do literatury dla klasy szóstej, a w nim autorki przekazują uczniom:

⁵⁷ Zgoda na dopuszczenie publikacji do użytkowania jej jako podręcznika szkolnego wydana 10.02.2021.

Wspólne przesłanie utworów jest takie, że każdy gdzieś należy, wszyscy muszą gdzieś należeć. [...] W tym roku poznamy przykłady bohaterów, którzy odważyli się stanąć w obronie sprawiedliwości, pomagali słabszym i bronili swojego kraju. Chcemy, abyście ich poznali, a następnie przekazali ich historię przyszłym pokoleniom! (Janik & Legeza, 2001, s. 3)⁵⁸.

W podręczniku tym ballada również pojawia się w grupie tematycznej „Hősök az irodalomban” [Bohaterowie w literaturze]. I tu praca nad tekstem zaczyna się od zapoznaniu się z treścią utworu, następnie pojawia się wyjaśnienie, czym była ofiara zakładzinowa. Po krótkim omówieniu charakterystyki ballady uczniom stawiane są pytania:

1. Dlaczego murarze nie mogli zbudować zamku? Sformułuj kilka możliwych odpowiedzi! 2. Słowo, które się dało zobowiązuje. Jakie są tego przykłady w balladzie *Żona Kelemena Murarza*? 3. Dlaczego żona Kelemena Murarza nie słucha woźnicy i wraca na zamek? 4. Dlaczego dwunastu murarzy postanawia złożyć ofiarę z człowieka? 5. Czy Kelemen Murarz postępuje słusznie, nie mówiąc synowi co się stało z jego matką? (Janik & Legeza, 2021, s. 29).

Dopiero w zeszycie dla uczniów, towarzyszącym omawianemu podręcznikowi, pojawia się problematyka etyczna. Autorka proponuje pracę w grupach i sugeruje, by uczniowie wyobrazili sobie sąd nad Kelemenem Murarzem i by rozważyli, jaką powinien otrzymać karę. Inne zadanie polega na wyobrażeniu siebie roli sąsiadów Kelemena Murarza w zaistniałej sytuacji. Jak by przywitali sąsiada, wiedząc co zrobił? (Radócné Bálint, 2020b, s. 13).

Ballada o zamurowanej kobiecie w życiu szkoły węgierskiej

Włączona do programu szkolnego i podręczników ballada o wmurowanej kobiecie od początku staje się bardzo wyraźnym elementem życia szkolnego. Nie tylko omawia się ją na lekcjach i pisze na jej temat wypracowania, urządza konkursy na najlepszą ilustrację⁵⁹, ale także często bywa elementem szkolnych i pozaszkolnych uczniowskich przedstawień. W 1883 roku w Gimnazjum Katolickim w Budapeszcie z okazji 25-lecia szkoły i zakończenia roku szkolnego zorganizowana została uroczystość. W programie znalazła się m.in. ballada *Żona Kelemena Murarza*, recytowana przez ucznia ósmej klasy („Iskolai ünnepélyek”, 1883, s. 2). W kwietniu 1936 roku w Kapasvárze odbył się wykład miejscowej nauczycielki na temat *Obrazy z historii muzyki*. Jego oprawę muzyczną stanowił występ orkiestry pod batutą nauczyciela żeńskiego gimnazjum katolickiego. Gimnazjalny chór dziewczęcy wystąpił ze specjalnym programem, w którym nie zabrakło ballady *Kelemen Murarz*. („A népzene százhangú ...”, 1936, s. 2). Z kolei uczennice z klasy siódmej Prywatnego Gimnazjum Żeńskiego w Pestszenterzsébet w maju

⁵⁸ Podczas gdy omawiany podręcznik posiada zgodę na użytkowanie jako podręcznik do 2026 roku, to wcześniej przytoczony takiego ograniczenia czasowego nie otrzymał.

⁵⁹ Jeden z takich konkursów odbył się w Pápa, w Gimnazjum benedyktyńskim w 1939 roku, co odnotowano w sprawozdaniu rocznym szkoły – zob. („A Pápai Szent Benedek-rendi...”, 1940, s. 55).

1939 roku zaprezentowały charytatywne przedstawienie na rzecz powodzian, pt. „Poeta i wieś”. I tutaj w programie pojawiła się ballada *Kelemen Murarz* („A Pestszenterzsébeti Nyilvánosjogú Magán...”, 1939, s. 15).

Szczególą okazją do przypominania ballady były uroczystości poświęcone Siedmiogrodowi. To stały element życia społecznego na Węgrzech po 1920 roku, który nabrał specjalnego znaczenia w czasie II wojny światowej, kiedy to część terenów Siedmiogrodu została ponownie przyłączona do Węgier. Z okazji takiego święta, dnia 8 grudnia 1940 roku, w Nagyálló odbyła się uroczystość, w czasie której z chóralną recytacją ballady wystąpili uczniowie miejscowego gimnazjum („A Nagyállói M.Kir. Állami...”, 1940, s. 24). W dniu 22–23 lutego 1940 roku tradycyjny coroczny koncert, organizowany przez benedyktyńskie gimnazjum w Győr z okazji „powrotu części Siedmiogrodu do macierzy”, przybrał formę „Wieczoru pieśni siedmiogrodzkich”. Mieszany chór wystąpił z m.in. „pradawną balladą seklerską” *Kelemen Murarz*, w którym partie żony murarza wykonały uczennice II i III klasy gimnazjum („Szent Benedek-rendi Katolikus Gimnázium”, 1940, s. 72).

Jednym z ciekawszych wykładów odnotowanych przez szkolne informatory, a odwołujących się do toposu kobiety zamurowanej, było (pozostające pod wpływem ideologii tamtych czasów, podkreślające podporządkowanie kobiet pracy, rodzinie i życiu wspólnotowemu) wystąpienie wybitnego intelektualisty węgierskiego Jánosa Hankissa, który w grudniu 1940 roku przemawiał z okazji Święta Siedmiogrodu do uczennic budapeszteńskiej szkoły prowadzonej przez Stowarzyszenie Nowa Szkoła. Snuł on obfitujące w redukcjonistyczne i deprecjonujące kobiety koncepty ich roli i roli mężczyzn, dowodząc, że:

Kobieta [...] żyje w świecie realnym, jest praktyczna, [...]; nawet wśród największych tragedii, najbardziej namiętnej radości wie, że obiad, kolacja, sprzątanie i inne rytualne wydarzenia nie mogą się nie odbyć [...]. dzieło mężczyzny jest błyszczącym soplem lub lodowym kwiatem [...] Święto mężczyzny: zmaganie się z ideałami; kobiety: spotkanie z losem. Żona Kelemena Murarza widziana z punktu widzenia mężczyzny: dominacja przeznaczenia nad życiem człowieka; widziana z punktu widzenia kobiety: dominacja życia nad przeznaczeniem („II. Magyar Új Iskola...”, 1939, s.41).

W podobnym duchu przemawiał w 1943 roku nauczyciel Liceum w Instytucie Kształcenia Nauczycieli w Kőszeg János Sebesény, w czasie miejscowej parady Ochotniczej Służby Kobiet. Jego wystąpienie dyrektor szkoły uznał za na tyle ważne dla środowiska szkolnego, że opublikował je w rocznym *Informatorze*. Sebesény zaczął od streszczenia ballady o Kelemenie Murarzu, by następnie stwierdzić:

O jak dobrze byłoby, gdybyśmy wszyscy, którzy się dzisiaj tutaj zebraliśmy, aby wyrazić nasz szczerzy szacunek, uznanie i miłość dla bohaterskich kobiet ochotniczo podejmujących pracę w obronie ojczyzny, o jak dobrze byłoby, gdybyśmy mogli poczuć ten głęboki symbolizm, który niesie ta smutna, a jednocześnie piękna seklerska

ballada ludowa! Symbolika ballady uczy nas, że próżno jest mieć cegły do budowy zamku: ziemię, bogactwo gór, słodką wodę rzeki, drewno lasu; próżno jest mieć wapno, które spaja cegły: porządek, dyscyplinę, prawo, administrację; próżno jest mieć dwunastu murarzy: domu, zamku, kraju nie da się zbudować, jeśli do budowy nie będzie Żon Kelemenów Murarzy: węgierskich kobiet, węgierskich żon, bo bez ich krwi, ich życia i pracy nie da się zbudować kraju, to z nich rodzi się życie! („A Kőszegi M. Kir. Állami...”, 1944, s. 11).

Jak widać dominuje tu sprowadzenie kobiety do funkcji pragmatycznej, niemal mechanicznej. W połączeniu z motywem obowiązku i rytuału, taki sposób myślenia przypomina zideologizowaną wizję kobiety, która nie tylko zajmuje się domem, ale także swoją pracą i ciałem służy narodowi. Otrzymujemy tu obraz kobiety, obecny w węgierskiej przestrzeni kulturowej od XIX w., w którym jej praca i poświęcenie są rozumiane nie tylko jako powinność wobec innych – rodziny, społeczeństwa, a w radykalnych systemach – państwa.

Po II wojnie światowej ballada nadal żyje w przestrzeni publicznej⁶⁰, będąc stałym elementem różnych przeglądów i konkursów dla dzieci i młodzieży szkolnej na Węgrzech i w krajach, w których żyje węgierska mniejszość⁶¹. Jest także stałym elementem szkolnych uroczystości, podobnie jak to było przed laty, np. w 1948 roku z okazji 50-lecia powstania Państwowego Gimnazjum im. Klauzala zorganizowanych zostało szereg imprez, w tym szczególnie uroczysta, bo połączona z setną rocznicą węgierskiej Wiosny Ludów 15 marca. W programie nie mogło zabraknąć wykonania ballady, która została odegrana przez grupę uczniów V klasy. („A Szegedi Magyar Állami Klauzál Gábor Gimnázium”, 1948, s. 25).

Przedstawienia teatralne

Młodzież nie tylko recytuje interesującą nas balladę, ale m.in. w ramach szkolnych kółek teatralnych podejmuje próby, często przynoszące ciekawe rezultaty, zmierzania się z wystawieniem jej na scenie. Dla przykładu w 1936 roku w Marosvásárhely (Targu Mures, Rumunia) młodzież ze szkół katolickich i protestanckich przygotowała galę z okazji „Wieczoru ballad”. W jej ramach przedstawiona została, odwołująca się do ballady *Żona Kelemena Murarza* sztuka Ernő Abraháma *Isten vára* [Zamek Boga]⁶². Rok później, w Kiskunfelegyegyháza, balladę o zamurowanej kobiecie odgrywały dzieci, mali skauci. Tak to opisuje lokalna gazeta:

Była to chóralna recytacja *Żony Kelemena Murarza*. Ta ballada sama w sobie jest cennym klejnotem węgierskiej literatury. Jej tragiczne sedno, odpowiednio wyrażone, działa na każdego człowieka. Właśnie tę możliwość z

⁶⁰ Np. w 1947 roku w części artystycznej z okazji przysięgi pionierów w zespole szkół w Pápa („A Pápai Szent Benedek-rendi...”, 1940, s. 55).

⁶¹ Np. konkurs, o którym informuje pismo budapeszteńskich pionierów, zob. (Birkás, 1960, s. 68.)

⁶² W informacji prasowej mylnie podany jako autor P. Ábrányi Ernő („Páratlan erkölcsi...”, 1936, s. 2).

dobrym zmysłem estetycznym dostrzegł komendant skautów Antal Lőcsey, transponując całe dzieło na chór recytatorski („Cserkészelőadás”, 1937, s. 5).

Z kolei w Budapeszcie w 1939 roku uczennice żeńskiego gimnazjum napisały dwie sztuki, w tym jedną na kanwie ballady o żonie Kelemena Murarza. Streszczenie w szkolnym Informatorze pokazuje, jak temat ballady był wykorzystywany w procesie wychowawczym w latach trzydziestych i czterdziestych.

Bohaterką przedstawienia klasy VII jest żona Kelemena Murarza, która w balladzie została przedstawiona jako zabobonne narzędzie w rękach dwunastu ambitnych mężczyzn. Jej krokami kieruje przypadek [...]), przypadek chce, by to ona stała się ofiarą, za cenę jej życia wstaną chylące się ku upadkowi mury. Siódmoklasistki wzniosły pasywną bohaterkę ballady na wyżyny tragedii. Żona Kelemena Murarza wie, że musi umrzeć, jeśli pójdzie do zamku, świadomie przyjmuje ofiarę dla powodzenia wielkiego dzieła swego mistrza. Sztuka siódmoklasistek to prawdziwa tragedia kobiety. Do tego stopnia, że nie ma w niej męskich protagonistów. We wszystkich czterech scenach to kobiety żyją i cierpią, dalekie od oczekiwań wielkiego dzieła mężczyzny, który jak tyran pragnie ich łąć, ich westchnień, a także ich życia („II. Magyar Új Iskola Egyesület...”, 1939, s. 17).

Opracowania dla nauczycieli

Wydaje się, że ballada *Kőmíves Kelemenné* jest utworem, który wymaga szczególnego przygotowania nauczycieli z uwagi na fakt, że jej tematem jest śmierć kobiety, matki. Okazuje się jednak, że problem ten jest niemal całkowicie pomijany w literaturze wspierającej pedagogów, nawet w pracach, które problemowi tragedii i śmierci są dedykowane. Przykładem może tu być artykuł Lajosné Szikszay, wydrukowany w 1992 na łamach czasopisma „Magyartanítás”, które w latach 1992–2010 wspomagało nauczycieli języka węgierskiego. Autorka, pisząc o wykorzystaniu w procesie dydaktycznym w klasach III–IV wierszy poruszających problem tragedii/śmierci, odwołuje się, m.in. do ballady o zamurowanej żonie. Szikszay jest zwolenniczką włączenia do programu szkolnego tego typu utworów, a to z powodu rozwoju psychicznego dzieci. Odwołuje się przy tym do pracy *On Death and Dying* (1997) Elisabeth Kübler-Ross, która twierdzi, że zdrowe dziecko musi poznać problem śmierci. Jednym z przykładów, jakie przywołuje Szikszay w swoim artykule, jest rozmowa syna i ojca z ballady *Kőmíves Kelemen* (sic!), w której na prośbę dziecka ojciec wyjawia, że jego matka „jest „włożona” do ściany z kamieni” (Szikszay, 1992, s. 12). Szikszay ucieka jednak od konkretnych rad dydaktycznych, koncentrując się na stwierdzeniu, że doświadczenie podpowiada, iż dzieci najlepiej reagują, kiedy w procesie dydaktycznym spotykają się z odwołaniami do świata, który znają. Stąd pojawia się propozycja, aby mówić o śmierci/tragedii, bazując na tekstach o śmierci małych zwierzątek, psieków, kotków.

O tym jak rozmawiać o śmierci węgierscy nauczyciele nie dowiedzą się również z popularnej pomocy metodologicznej Jenő Alföldyego do podręcznika literatury do klasy

szóstej. Opublikowana tam interpretacja ballady o wmurowanej kobiecie kładzie akcent na siłę kobiety, która akceptuje decyzję mężczyzny i nie ucieka, ale żegna się z przyjaciółkami i dzieckiem, a potem wraca na miejsce budowy i poddaje się wmurowaniu. Alföldy wskazuje też na elementy ballady potwierdzające wielką miłość męża do żony, np. słowa wznoszone przez Kelemeną do Boga, aby ten uniemożliwił jej przyjazd na budowę. Autor sugeruje, że z „rozmowy pary możemy wywnioskować, że murarz i jego żona tworzyli kochający się związek. Mąż zwraca się do żony łagodnie, a w jego słowach widać troskę” (Alföldy, 2002), co odczytuje ze słów ballady „Wito mynza zona / a monz ze stropieniem:/ Moja ty kochano, tobie tyz dzień dobry” (Mulorzowa..., 1975, s. 49).

Dalej zaś Alföldy wskazuje, że Kelemen znalazł się w pułapce między lojalnością wobec współpracowników-murarzy a miłością do żony i przywiązaniem do rodziny. Za podjętą decyzję ukarany zostaje śmiercią syna. Autor analizy podsuwa: „W pracy zderzają się interes wspólnoty i indywidualny. Wspólny interes wygrywa, bo ciało kobiety zostało poświęcone dla zamku. A jednak interes indywidualny jest ważniejszy, bo siła miłości jest większa, dlatego syn umiera w żalu” (Alföldy, 2002).

Szkolne życie toposu poza granicami Węgier

Włączenie ballady o zamurowanej kobiecie do węgierskich programów szkolnych przyczyniło się do jej szerokiego rozpowszechnienia w kulturze węgierskiej. Jak zwrócił uwagę György Beke: „Dobrym tego przykładem jest mapa początkowego rozprzestrzenienia się ballady ludowej *Żona Kelmena Murarza*. Dopóki podręczniki szkolne nie upowszechniły jej w całym węgierskim świecie, ballada była znana tylko na ziemi seklerskiej i wśród mołdawskich Czangów” (Beke, 1995, s. 89).

Ballada zajmuje szczególne miejsce w szkołach węgierskich na obszarach, które po 1920 roku znalazły się poza granicami państwa. O sytuacji tej mówi czasopismo „Pro Minorite”, publikując w 2002 roku list węgierskiego nauczyciela pracującego w środowisku Czangów⁶³: „w ostatnim czasie uczymy się klasycznych ballad ludowych i bawimy się – relacjonuje nauczyciel – (...) dla uzdolnionego Kelemen Murarza, rozwrzeszczani mali chłopcy zmieniają się w rozpadające się mury” („Egy Moldvában titokban...”, 2002, s. 3).

⁶³ Czangowie to węgierskojęzyczna grupa etniczna zamieszkująca górzyse tereny historycznej Mołdawii (obecnie w Rumunii). W przeciwieństwie do dominującego na tamtych terenach prawosławia Czangowie są wyznania katolickiego.

Warto tu podkreślić, że dzieci węgierskie mieszkające w diasporze poznają problem ballady *Żona Kelemena Murarza* z różnych perspektyw. Korzystają nie tylko z podręczników wydawanych przez Budapeszt, ale także przez ministerstwa oświaty państw, w których mieszkają, gdzie nierzadko występują lokalne warianty ballady. To powoduje, że w szkole uzyskują szerszą wiedzę o toposie niż dzieci z obszaru państwa węgierskiego. Różnice te dobrze widać, m.in. w przypadku uczniów szkół z terenów dzisiejszej Rumunii, przy czym swój kontakt z węgierskim toposem kobiety zamurowanej zaczynają oni wcześniej niż z rumuńską balladą o Mistrzu Manole⁶⁴.

Ciekawe jest samo porównanie oprawy graficznej ballady w podręczniku węgierskim i rumuńskim. Dla przybliżenia tego problemu ograniczę się tylko do najnowszych wydań podręczników. W podręczniku Márii Janik i Mártona Legezy, w którym temat *Żony Kelemena Murarza* jest bardzo wąsko potraktowany, uczniowie widzą tylko ciosy kamienne przygotowane do wzniesienia zamku (Janik & Legeza, 2021, s. 25). Daleko bogatsza jest ilustracja ballady w podręczniku Ildikó Radócné Bálint wydanym na Węgrzech, pokazująca nie tylko ciężko pracującego Kelemena Murarza i jego współpracowników (Radócné Bálint, 2020b, s. 20), ale także jego żonę spieszącą na budowę. W tle tej drugiej ilustracji widać też wysokie wzgórze, na którym ma powstać zamek (Radócné Bálint, 2020b, s. 21).

Na kolejnej ilustracji zawartej w podręczniku widnieje też zamkowy mur, w którym widoczne są zarysy kobiety (sugerujące zamurowanie). Przed nim klęczy Kelemen Murarz, jakby się do niej modlił (Radócné, 2020b, s. 22). Dopełnieniem tych rysunków jest zdjęcie z lotu ptaka pokazujące ruiny zamku Déva, górujące nad całą doliną (Radócné, 2020a, s. 23).

Z kolei w rumuńskim podręczniku do nauki języka węgierskiego i literatury dla klasy siódmej, wydanym w korelacji z programem nauczania z 2017 roku (Adél&Bartalis i in., 2017) w ilustracjach do ballady o Kelemenie Murarzu dominuje element destrukcji. Na rysunkach uczniowie widzą najpierw zniszczony fragment muru (Adél&Bartalis, 2017, s. 64), następnie dwa cebry do wody wypełnione jeden złotem a drugi srebrem – pokazujące ile „zarobili” balladowi murarze (Adél&Bartaliis i in., 2017, 65), a w końcu zdjęcia przedstawiające ruiny zamku w Déva (Adél&Bartalis i in., 2017, ss.67–68). W dalszej części uwaga poświęcona jest seklerskiemu dialektowi języka węgierskiego, w jakim ballada została zapisana. Stwarza to okazję do przedstawienia mapy historycznych Węgier i pokazania dialektów języka węgierskiego, które niekiedy, jak to ma szczególnie miejsce na obszarze Rumunii, daleko

⁶⁴ Problem szeroko omówiony w rozdziale publikacji poświęconym obrazowi rumuńskiego wariantu toposu o kobiecie zamurowanej.

wychodzą poza granice obecnego państwa węgierskiego. W analizie utworu autorzy podręcznika kierują uwagę najpierw na miejsce, gdzie ma powstać zamek oraz jego cenę, a dopiero później na pojawiający się w balladzie problem ofiary zakładzinowej oraz związane z nim problemy etyczne, jak fakt, że taka ofiara jest ofiarą bezimienną⁶⁵.

W zeszycie dla nauczycieli pracujących w środowisku węgierskiej diaspory na terenie Rumunii uwagę zwracają obszerne materiały dotyczące kwestii ofiary zakładzinowej (Pap i Rus, 2023, s. 87–91) sposobów jej składania; podkreślone zostaje, że od stuleci w Europie nie ma śladów składania ofiary z człowieka i dlatego historia opowiedziana w balladzie *Żona Kelemena Murarza* nie odwołuje się do sytuacji rzeczywistej. Jednocześnie autorki tej pomocniczej publikacji zwracają uwagę na specyficzny rodzaj ofiary zakładzinowej w kulturze Siedmiogrodu – замуrowywanie w budowlu pędu trzciny, którym zmierzony został cień człowieka przechodzącego w pobliżu budowy. Zeszyt ćwiczeń dla uczniów skłania również do refleksji na temat ofiary oraz motywacji murarza (czy tylko finansowej?) oraz możliwości innego rozwiązania problemu przez Kelemena Murarza. Zwracana jest uwaga na dawny system pozbawiający kobiet ich praw i stawiane jest pytanie, czy żona Kelemena Murarza mogła uciec z budowy (Pap i Rus, 2023, s. 88–89). Wśród zadań do wykonania pojawia się napisanie notatki prasowej pod tytułem „Brutális gyilkoság Déván” [Brutalne morderstwo w Déva] oraz wyjaśnienie motywu grzechu – przestępstwa w balladzie czy wreszcie przygotowanie wywiadu z Kelemenem Murarzem, w którym zostałyby zawarte takie elementy jak zmowa, zabójstwo żony, śmierć syna, jego wyrzuty sumienia oraz ocena tego, czy żałuje tego, co zrobił. Łącznie na dwadzieścia zadań dla uczniów, ponad połowa związana jest z kwestiami etycznymi. Pozostałe dotyczą znaczenia liczb w utworze, słownictwa ludowego czy tekstów folklorystycznych związanych z budową zamku Déva (Pap i Rus, 2023, s. 88–91).

W porównaniu z problemami omawianymi z węgierskimi uczniami w szkole rumuńskiej, odnosi się wrażenie, że w przypadku szkoły węgierskiej temat ballady zdaje się motywowany systemem wychowawczym zbudowanym w XIX wieku i opartym na tzw. „czarnej pedagogice”, która polega przede wszystkim na straszaniu dzieci nadprzyrodzonymi monstrami, pełniącymi rolę „strażników” norm. Było to bliskie literaturze ludowej, która chętnie odwoływała się do zjawisk nadprzyrodzonych, postaci niezwykłych, sytuacji wywołujących grozę (Rudolf, 2001). Jednak w przypadku obrazu ballady *Żona Kelemena Murarza*, jaki wyłania się z analizy podręczników węgierskich wydawanych na obszarze

⁶⁵ W balladzie żona Kelemena Murarza mówi: „Umartym trzy razy na podzwonne dzwoniom, A mnie ani razu dzwonić nie pozwolom” (Mulorzowa, 1976, s. 49).

obecnego państwa węgierskiego, mamy jednak do czynienia bardziej z działaniem mającym za zadanie „oswojenia” strachu, atmosfery grozy w celu realizacji nierealizowalnego.

Na koniec spójrzmy jeszcze na jedną stronę internetową prowadzoną przez – jak się gospodyni tej strony przedstawia – praktyczkę, nauczycielkę z prawie czterdziestoletnim stażem. Uważa ona, że w czasie lekcji „można nawet dyskutować: kto jest prawdziwą ofiarą, żona Kelemena czy Kelemen, który musi żyć w podwójnej żałobie?” (magyaroramegminden, 2019) Autorka odwołuje się do innych utworów literackich, zwracając uwagę na podział ról między kobietą a mężczyzną, który w jej ujęciu nosi cechy porządku patriarchalnego. Dla przybliżenia tematu przywołuje cały szereg zajęć, które charakteryzują patriarchalne podejście do kobiety. Píše, że kobieta charakteryzuje się specyficznym „myśleniem kobiecym”, żyje w świecie ograniczonym ścianami domu, a jej podstawowe obowiązki to karmienie, ścielenie łóżka, sprawy domowe, podczas gdy mężczyzna wprowadza do domu świat zewnętrzny, napelnia go duchem (magyaroramegminden, 2019).

Wycieczki szkolne

Istotny element udomawiania przestrzeni narodowej i zakorzeniania w niej znaku zamku Déva, poza literaturą i sztuką zajmuje edukacja szkolna, w tym realizowane w jej ramach wycieczki szkolne do ważnych miejsc w historii Węgier. Już na przełomie XIX i XX wieku na liście miejsc, które młodzież węgierska powinna odwiedzić, pojawia się zamek w Déva. Relacje z takich wycieczek przekazują informatory szkolne, np. informator szkoły w Kiskunfélegyháza na rok 1909 („Városi katolikus főgymnasium”, 1909, s. 47).

Po 1920 roku i zmianie granic Węgier wyjazdy uczniów, ale i dorosłych do Siedmiogrodu, w tym do Déva, nabrały szczególnego znaczenia. Rola zamku Déva jako miejsca symbolicznego dla Węgrów wzrosła w latach II wojny światowej, kiedy szczególnie silnie odżyły hasła powrotu ziem utraconych, w tym przede wszystkim Siedmiogrodu do państwa węgierskiego. Nadzieje te ożyły w 1940 roku, kiedy Hitler zgodził się na przyłączenie jego części do Węgier. To wtedy w budapeszteńskiej szkole Serca Najświętszego w ramach zebrania koła samokształceniowego trzy uczennice występują z tekstami dedykowanymi głównemu tematowi spotkania, tj. samopoświęceniu kobiet. Jedna z nich, uczennica drugiej klasy swoje wystąpienie poświęciła *Balladzie o żonie Kelemena Murarza*. Na kanwie wycieczki do zamku Déva i seklerskiej ballady opowiada o losie i oddaniu młodej kobiety, która żyjąc szczęśliwie, bez wahania poświęca się „dla wielkiej sprawy, wielkiego dzieła, które silni mężczyźni budowali na próżno. Była potrzebna, by utrzymać zamek Déva. Zrobiła to z

radością. Bezinteresownie, z pokorą”. Dalej, w swoim wystąpieniu odwołała się do aktualnej sytuacji, stwierdzając, że kobiety są cichymi bohaterami węgierskiej ziemi i są gotowe „do nowej ofiary, która w końcu doprowadzi Węgrów do lepszego życia i szczęścia!” („Szent Sziv-társaság...”, 1941, ss. 11–12).

Chociaż wycieczki szkolne do Siedmiogrodu realizowane są od dawna, to dopiero od 2010 roku wchodzi w życie na Węgrzech rządowy program *Határtalanul* [Bez granic]⁶⁶, w ramach którego w ciągu 4 pierwszych lat około czterdziestu tysiącom uczniom udało się spotkać z rówieśnikami z węgierskiej diaspory. Odwiedzinom zamku z reguły towarzyszy specjalna atmosfera. Na nagraniach dostępnych na platformie YouTube widać uczniów, interpretujących balladę na tle zamkowych murów. Opis swoistego rytuału takich odwiedzin znaleźć można w licznych sprawozdaniach, m.in. publikowanych na łamach węgierskich czasopism, gdzie możemy na przykład przeczytać:

Następnego dnia grupa dotarła do Dévy. Ballada czai się w murach zamku. Niektórzy uczniowie przeszukują ruiny w poszukiwaniu prochów żony Kelemena Murarza. Grupa ubiera się w białe rajstopy i kamizelki. Zostaje zrobione zdjęcie. Nagle, spontanicznie, bez wcześniejszego porozumienia, w ruinach zamku rozbrzmiewają początkowe słowa ballady, solo fletu. Flet płacze, opowiada balladę. Chór dołącza do solówki, cicho, potem z coraz większą intensywnością. Spacerujący tam turyści przyglądają się wykonawcom z otwartymi ustami... (Kiss, 1991, s. 28)

PODSUMOWANIE

Na węgierskojęzycznym obszarze kulturowym zebrano do dzisiaj około stu wariantów ballady o kobiecie zamurowanej. Ponad 90% z nich związana jest z budową wysokiego zamku w miejscowości Déva (Siedmiogród, obecnie Rumunia) i w niemal wszystkich występują wielki budowniczy Kelemen Murarz i jego żona⁶⁷. W poszczególnych wariantach ballady rysują się jednak pewne różnice, które znajdują odzwierciedlenie w tytułach: brzmi on bądź *Żona Kelemena Murarza*, bądź też *Kelemen Murarz*. Ta różnica pokazuje, że od czasu odkrycia ludowego utworu, funkcjonuje ona w wewnętrznej dyskusji, dotyczącej tego, kto w balladowej opowieści jest ważniejszą postacią – kobieta, która zostaje ofiarowana czy mężczyzna, który z kobiety składa ofiarę.

⁶⁶ Finansowany przez państwo węgierskie program wspierania wycieczek szkolnych mający na celu umożliwienie dzieciom z Węgier przynajmniej raz w ciągu roku szkolnego zetknąć się z Węgrami mieszkającymi w krajach ościennych i poznać tereny, które do 1920 roku wchodziły w granice państwa węgierskiego.

⁶⁷ W pozostałych wersjach, szczególnie odkrywanych już w czasach bardziej współczesnych, jeżeli pojawia się inne imię murarza, bo najczęściej imiona bohaterów są anonimizowane i sprowadzane do formy „główny budowniczy” i jego żona, to pojawia się z imieniem znanym z rumuńskiego wariantu toposu, Manole.

Moja wędrówka śladami losów ballady o żonie Kelemena Murarza odsłoniła zaskakująco rozległe obszary jej wykorzystania w różnych tekstach kultury. Jednocześnie potwierdziła, że odpowiedź na pytanie o to, kto jest ważniejszy, jakie prowokuje analiza tych tekstów, wcale nie jest jednoznaczna.

Ballada dosyć szybko trafiła do węgierskich szkół. Stała się ważnym elementem edukacji. Jej szybkiemu zakorzenieniu się w programach szkolnych sprzyjał fakt, iż folklorysty węgierscy i historycy literatury właśnie ten gatunek uznali za charakterystyczny dla kultury węgierskiej, a tereny Siedmiogrodu, skąd pochodzi wiele węgierskich ballad, zaczęto nazywać krainą ballad. Wprowadzenie ballady *Żona Kelemena Murarza* do programu szkolnego, gdzie pozostaje do dziś, miało ogromny wpływ na upowszechnienie ballady, która przekroczyła granice regionów (tj. przede wszystkim Siedmiogrodu) i pojawiła się na terenie całych Węgier; a w czasach do 1920 na terenach tzw. Wielkich Węgier, które obejmowały również terytoria obecnych krajów ościennych. Fakt jej „narodzin” na obszarze siedmiogrodzkim w XX wieku stał się okazją do zmiany podejścia do całego utworu. Sprawił, że kultura węgierska zaczęła się karmić tekstem z jeszcze większym zaangażowaniem niż to miało miejsce na przełomie XIX i XX wieku, wykorzystując istniejące szczeliny, luki, niedomówienia, jako inspirującą dla siebie pożywkę. Opowieść o kobiecie wmurowanej wzbogacała się o nowe elementy, nowe znaczenia, co stało się szczególnie ważne w momencie, kiedy topos ten został uznany za interesujący komponent narracji patriotycznej i ideologicznej.

Zamek Déva jako miejsce złożenia ofiary zakładzinowej wzbogaca się o nowe wartości i zaczyna odgrywać istotną rolę w budowaniu węgierskiego krajobrazu narodowego. Podczas gdy początkowo jest traktowany jako jedno z licznych miejsc tworzących węgierską wspólnotę, to po podpisania traktatu w Trianon urasta do symbolu narodowego Wielkich Węgier. Zbudowany na terenach utraconych, przypomina o czasach wspaniałości państwa węgierskiego, o jego wielokulturowości. Kobieta wmurowana w zamku w Déva staje się symbolem ofiary złożonej na ołtarzu tego wielkiego państwa. Kiedy na Węgrzech zmienia się system polityczny, ten symbol wielkości Węgier w sposób naturalny przemienia się w symbol nowego ustroju. Przemianie sprzyjała narracja socjalistyczna, która od zarania odwoływała się do toposu, rozumiejąc go jako metaforę budowy nowego systemu, dla którego ludowa ballada okazywała się jakby darem z poprzedniej epoki. Powodowało to, że nie tylko jeszcze mocniej zadomowiła się w systemie szkolnym, ale także stała się inspiracją dla wielu utworów literackich, plastycznych i muzycznych.

W trakcie zajęć szkolnych, na których od końca XIX wieku jest omawiana ballada *Żona Klemena Murarza*, główny akcent od początku padał na jej formę, przynależność gatunkową,

a na dalszy plan odsuwana była interpretacja, problem ofiary. Konsekwentnie do dziś wykluczana jest z programu kwestia męskiej przemocy, etycznej strony morderstwa, a świat pokazywany uczniom ciągle przekazuje „presupozycje patriarchalnej reprezentacji” (Bourdieu, 2002, s. 93). Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest sposób funkcjonowania toposu kobiety zamurowanej w świadomości społecznej. Nadal obowiązuje negatywny współczynnik symboliczny oddzielający kobiety od mężczyzn, który negatywnie wpływa na wszystko, kim one są i co robią. Obserwujemy tu spór o to, kto jest bardziej „święty” – kobieta, która ginie, czy mężczyzna, który dla tzw. wyższego celu zabija żonę, a w konsekwencji traci również syna.

Tak oto przeciwko sobie postawione zostają dwa ciała. Jedno z nich to ciało starożytnego herosa, który podjął się wykonania dzieła, nad którym czuwa sam Bóg (jak to jest w dramacie Ábraháma). Posiada on wielkie umiejętności, predestynowany jest do wykonania „świętego dzieła”. Drugim ciałem jest zdefiniowana przez płć kulturową kobieta – opiekunka domu, rodziny, męża i dziecka, o której mówi się, że jest TYLKO ofiarą (choć czasami poddaje się tę ofiarę sakralizacji), podczas gdy jej mąż to wielki artysta, wizjoner, a przy tym także ofiara, bo musi poświęcić tę, która jest mu najbliższa⁶⁸.

Takie podejście prowadzi nie tylko do wyparcia z narracji o balladzie problemu winy Kelemena i jego murarzy, ale także do uprzedmiotowienia / dehumanizacji jego żony. W wielu artefaktach redukowana ona jest do statusu „cudownej zaprawy”. Próbą pogodzenia tego sporu o ważność, jest formułowanie przekonania, że człowiek jest jednocześnie Kelemenem Murarzem i jego żoną, musi mieć siłę, żeby złożyć ofiarę, ale także, żeby stać się ofiarą.

Topos kobiety wmurowanej pokazuje ważny aspekt funkcjonowania świata. Współcześnie problem kobiecej ofiary pojawia się na Węgrzech nie tylko jako problem etyczny, ale i czysto ekonomiczny. Jej poświęcenie jest rozpatrywane jako pewna wartość handlowa, którą trzeba/można zapłacić w celu realizacji zadania czysto materialnego, zbudowania zamku. Staje się ona elementem kalkulacji biznesowej, która ma przynieść określony profit: „połowę cebra srebra, połowę cebra złota”. Rzecz ciekawa, że właśnie ten aspekt został wydobyty w wydany w 2022 roku pod redakcją Istvána Tózsza wyborze złotych myśli kształtujących węgierskie poczucie świadomości narodowej (Tózsza, 2022)⁶⁹.

⁶⁸ W 1959 roku Vargyas podkreślając tragedię losu Kelemena Murarza, który najpierw podejmuje decyzję o konieczności złożenia ofiary z kobiety, a potem sam staje się jej ofiarą, kiedy okazuje się, że musi poświęcić swoją żonę na ołtarzu budowy, a dodatkowo również syna, stwierdza, że chociaż Bułgarzy w kilku wariantach swojej ballady zachowali taki rozwój wypadków, to jednak „nie rozumiejąc znaczenia ciężaru duchowego tej tragedii starali się pomniejszyć znaczenie decyzji majstra poprzez wprowadzenie motywu zdrady tajemnicy” (Vargyas, 1959, s. 64).

⁶⁹ Jako główny cytat wyróżniono „Tizenkét kőmíves összetanakodék, magos Déva várát,/hogy felépítenék, fél véka ezüstért, fél véka aranyért” [Dwunostu mularzy cingie ino radzi/Jakoby tyn zomek wysoki postawić,/W

BIBLIOGRAFIA

- XXVII. *Alföldi Tárlat*. Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum (1991)
- (b.a.). (1915). *Magyar Gyáripar*, 1, 1.
- Ábrahám, E. (1922). *Isten vára*. (maszynopis OSzK ref. N.Sz.I. 183a).
- Adél, T& Bartalis, B.& Kádár, E. (2017). Magyar nyelv és irodalom VII. osztály. Ministerul Educației Naționale
- Agyagfalvi Hegyi, I. (1940). Mikes csillaga. *Koszorú. A Petőfi Társaság közlönye Új folyam*. 1940, 1, 6.
- Albert, E. (2011). Kriza János születésének 200. Évfordulójára. *Acta Siculica, numer*, 667–686.
- Aleksić, T. (2013). *The Sacrificed Body. Balkan Community Building and the Fear of Freedom*. University of Pittsburgh Press.
- Alföldy, J. (2002). *Tanári kézikönyv Irodalom 6. czimi tankönyvhez*. Nemzeti Tankönyvkiadó Budapest. Pobrano 6.11.2022 z <https://doksi.net/hu/elemzes.php?order=Show&id=524>.
- A magyarság a szláv tengerben nem sziget, hanem szikla (1928). *Délmagyarország*, 97.
- Ambrus, Z. (1963). *Ambrus Zoltán levelezése*. (List nr 248, Ábrahám Ernő do Ambrusa Zoltána, 28 września 1913). W *Új magyar múzeum, Irodalmi dokumentumok gyűjteménye 6*. Pobrano 6.01.2022 z <https://mek.oszk.hu/05900/05974/05974.htm>
- Angyal, D. (1900). Magyar Olvasókönyv. Közép- és -polgári iskolák első osztályai számára, 21 képpel. *Hivatalos Közlöny*. 252.
- Anka, J. (1917). Kőműves Kelemen. *Alkotmány*, 13, 2-3.
- Apáthy, G. (1975). Halhatatlan emberek. *Brassói Lapok*, 38, 4.
- Arany, L. & Gyulai, P. (1882). *Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam* (t. III). Az Atheneum r.társ. tulajdona.
- A népzene százhangú orgonahangjaival fejeződött be Lendvai Ernő nagysikerű katolikus szabadegyetemi előadása. (1936). *Somogyi Újság*, 77, 2.
- Az általános iskola tantárgyainak és moduljainak tanterve az 5-8. évfolyamok számára* (2004). József Attila Általános Iskola és Szakiskola.
- „Az Új Ludas Matyi filmajánlata”. (1991). *Új Ludas Matyi*, 48, s. 6.
- Babics, M. (1922). *Timar Virgil fia*. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Kiadása.
- Balázs, B. (1911). Kőműves Kelemen (Variáció a népballadára). *Nyugat*, 85-86.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities*. A Rough Guide-University of Toronto Press.
- Balogh, G. (1933). Kőműves Kelemen vagy: a dévai patent. *Brassói Lapok*. 246, 6.
- Banner Z. (1985). Színek és asszonyárnyékok. *Utunk*, 07.12., 7.
- Balázs-Piri, B. (1985). Mai Kőműves Kelemen. *Ludas Matyi*, 29, 4.
- Balipap, F. (1977). Nem fúj a szél a szádba. *Hajdú-Bihari Napló*, 19, 14
- Balassa, I. (1900) *Kis Magyar nyelvtan*. Franklin-Társulat.

połowie za srebro, w połowie za złoto], a uzupełniono go o słowa mówiące o beznadziejności podejmowanego trudu „Amit raktak délig, leomlott estére,/ amit raktak estig, leomlott reggelre” [Co postawion wiecór, wali się na rano,/Wali się w południe, co rano stawiano].

- Bartha, G. (2005). *Kőműves Kelemen*. W G.Bartha, *Kékben, feketében. Versek 1982-2004*. Intermix Kiadó.
- Bársony, I. (1964), Ibsen drámái Magyarországon. I. rész, *Filológiai Közlöny*, 4, 509–510.
- Barthes, R. (2011), *Fragmenty dyskursu miłosnego* (M. Bieńczyk, Tłum.). Wydawnictwo Aldeheia.
- „Beépített ügynök” (1991). *Új Ludas Matyi*, 48, 6.
- Benkő, Zs. (2009). A hagyomány fonala - A Cennini Társaság és a Céhbeliek kiállításain szereplő kárpitok, (W:) Öriné Nagy, C. (Red.) A gödöllői szőnyeg 100 éve - Tanulmányok a 20. századi magyar textilművészet történetéhez (Gödöllő, 2009), s. 55.
- Békési, J.S. (1991), Kőműves Kelemen, *Ludas Matyi*, 44.
- Beke, Gy. (1995). Történelmi magány, *Új Horizont*, 5–6, 89.
- Béla M. (1976). Ratkó József törvénytelen halottaim. *Hajdú-Bihari Napló*, 33, 5.
- Bél, M. (2001). *Heves megye ismertetése 1730–1735*. W P. Bán (Red.). *A Heves Megyei Levéltár forráskiadványai* 8. (s. 120) A Heves Megyei Levéltár.
- Bicknell, J. (2007). What Is Offensive about Offensive Jokes? *Philosophy Today*, 51, 458-465.
- Biłas-Pleszak, E. (2005). *Język a muzyka: lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
- Birkás, J. (1960), Tehetséges gyermekek estje Óbudán. *Budapesti KISZ Élet*, 9, 68.
- Birnbaum, D.M. (1982). Rights and restrictions of women as recorded in the „classical” Hungarian ballad. *Hungarian Studies Review*, IX (1), 3–17.
- Bisztrai, Gy. (1924). Új Dévavár alatt. *Nemzeti Újság*, 250, 7.
- Bognár, Z. (1975). *Élet és Irodalom*, 49, 12. Bordács, B. (2019). Olvassa el Wass Albert versét, amit a miniszterelnök megosztott a közösségi oldalán. Origo. Pobrano 20.03.2025 z <https://www.origo.hu/itthon/20191023-orban-viktor-wass-albert.html>
- Bordács, B. (2019). Olvassa el Wass Albert versét, amit a miniszterelnök megosztott a közösségi oldalán. Origo. Pobrano 20.03.2025 z <https://www.origo.hu/itthon/20191023-orban-viktor-wass-albert.html>
- Bourdieu, P. (1998), On television. New Press.
- Bourdieu, P. (2002), Masculine Domination. (R. Nice, Trans.) .Stanford University Press.
- Bramin (1917). Rec. H. Ibsena, Solness Építőmester. Szeged és vidéke, 70, s. 5-6.
- Bőjte, J. (1975). Új művészet alakul. *Népművelés*, 8, 29.
- Brzezińska, J. & Habzda-Siwiek, E. (2021). *Kobiety – sprawczynie przestępstw. Wybrane aspekty*. E-Wydawnictwo. Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa. Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego. <https://doi.org/10.34616/142661>
- Buttler, D. (1968). Polski dowcip językowy. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- „Budai György fametszetek” (1935). *Magyarország*, 5, 4.
- Bujdosó, D. (1983). Állom az iskoláról, II. Reszt. *Kultúra és Közösség*, 3, 31.
- Crooke, W. (1896). *The popular religion and folk-lore of northern India, II*, A. Constable & Co.
- Czegő, Z. (1998). Lopják az igazságot!, *Napi Magyarország*, 191, 17.
- Csanádi, I. & Vargyas, L. (1954). *Röpülj páva, röpülj*. Szépirodalmi Könyvkiadó.
- “Cserkészelőadás”. (1937). *Felegyházi Közlöny*, 8, 5.
- Csikó, S. (1980). Körözés. *Magyar Ifjúság*, 35, 41.

- Csillag, J. (1968). Ballada – Modern válogatban. *Ludas Matyi*, 20, 4.
- Csoóri, S. (1969). Egykor elindula tizenkét kőműves (Vallomás a népballadáról). *Valóság*, 1, 42–55.
- Dallas, I. Színház. *Textilmunkás*, 1976, 5, 5.
- Dalmát, F. (1988). Irka-Firka. *Ludas Matyi*, 48, 12.
- Darvai, M. (1912). Rec. *Libro di Lettura per uso delle Scuole medie e cittadine di Fiume, compilato secondo i vigenti programmi didattici. Parte III. per la classe terza, per cura dei professori Silvino Gigante e Pietro Zambra. Fiume. Stabilimento tipo-litografico di Emidio Mohovich*. 1911. *Hivatalos Közlöny*, 12, 272.
- Deák, F. (1886). Kőműves Kelemen (Nyomát. Maros-Szék.). *Magyar Nyelvőr*, 15, 287–288.
- Debreczeny, L. (1927). Déva vára. *Napkelet*, 2, 155.
- Dér, Z. (1973). Kőműves Kelemen fia. *Híd*, 11, 1087–1099.
- Dévényi, A. (2020). Oktatáspolitikai irányváltás Trianon után - Kornis Gyula koncepciója. W G. Ujváry (Red.), *Magyar Napló Trianon és a magyar felsőoktatás* (ss. 173–186). Veritas.
- Devecseri, G. (1956). Három földi mûzsa. *Irodalmi Újság*, 42, 6.
- Dezsi, Ö. (1976). A képzőművész hivatása a nevelés. *Vörös Zászló*, 168, 3.
- Dębska, H. (2015). Somatyzacja dominacji. Ciało w teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu, *Studia sociologica*, 1, 18–38.
- Dobos, L. (1969). Falak. *A Jövő Mérnöke*, 22, 1.
- Dohnányi, E. (1922). *Vajda tornya*.
https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2Fwww.tarjanz.eu%2Flibretto%2Fszovegek%2Fvajda_tornya.doc
- “Die Times über der Turm des Woiwoden”. (1922). *Pester Lloyd*, 77, 6.
- Domańska, E. (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Drakett, J., Rickett, B., Day, K. & Milnes, K. (2018). Old jokes, new media – Online sexism and constructions of gender in Internet memes. *Feminism & Psychology*. 28(1), 109–127.
<https://doi.org/10.1177/0959353517727560>
- DrAracsi Józsefné (Ircsi), (2010). Kőműves Kelemenné balladája: Moravec Levente átiratában. [Wideo]. YouTube. Pobrano 21.03.2025 z
<https://www.youtube.com/watch?v=tS3uMkmpEI>
- Drakett, J., Rickett, B., Day, K., Milnes, K. (2018). Old jokes, new media – Online sexism and constructions of gender in Internet memes, *Feminism & Psychology*.
<https://doi.org/10.1177/0959353517727560>
- Dylewska, M.M. (2018). *Znaczenie obrazu u Jana Damasceńskiego*, Pobrano 2.11.2023 z
<http://fs.uw.edu.pl/tag/znaczenie-obrazu/>.
- Duncan, C. (1982). Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard. W N. Broude, M.D. Garrard (Red.), *Feminism and Art. History. Questioning the Litany*, (ss. 293–314). Avalon Publishing.
- Edensor, T. (2004). *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne* (A. Sadza, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- „Építő jellegi népballada”. (1960). *Kisalföld*, 132, 8.
- Eörsi, I. (1977). Laikus tünődések a néptáncról. *Élet és Irodalom*, 4, 12.

- Erdélyi, J. (1848), *Népdalok és mondák*, t. III, (s. 151. pod nr. 258). Pest.
- Erős, Z. (1985). *Magyar irodalmi helynevek A-tól 2-ig*, Móra Könyvkiadó.
- Fábián, S. (1969). Orbán Fekete Jozefina, Bölöni Vilmos. *Utunk*, 41, 11.
- Faragó, J. (1965). *Javorfa muzsika*, Irodalmi Könyvkiadó.
- Faragó, J. (1995). Miért éppen Déva vára a színhelye Kőmíves Kelemenné balladájának? Faragó József válaszol Beke György kérdéseire, *Ethnographia*, 1, 263–274.
- Faragó, J. (Red.) (1999). Ószékely népballadák. Kolozsvár – Bukarest.
- Faragó, J. & Jagamas, J. (Red.). (1954). *Moldvai csángó népdalok és népballadák*, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Fábri, P. (1972). Köd (vers). *Alföld*, 11, 24.
- Fehér, P. (1959). Balázs Béla - Halálának tizedik évfordulójára. *Kisalföld*, 114, 6.
- Féja, G. (1935). Felhőkarcolók a homokon. *Magyarország*, 137, 3.
- Feleki, L. (1970). *Ki mondta, hogy ezek versek?* Magvető.
- Fellinger, K. (1985). Kőmíves Kelemen. *Irodalmi Szemle*, 8, 728.
- Festinger, L. (1954). A Theory of Social Comparison, *Human Relations*, 7, 14–140.
- Komoróczy G., E. (2004). „Itt vagyok, tehát vagyok” (Tóth László költészetéről). *Hitel*, 7, 105-120.
- El Kareh S. (b.d.) *Cultural Clash between Humor and Translation*, https://www.academia.edu/30336564/Cultural_Clash_between_Humor_and_Translation
- Eliade, M. (1943). *Comentarii la Legenda Mesterului Manole*, Editura Publicom.
- Eliade, M. (1972). *Zalmoxis, the vanishing god* (W. R. Trask, Trans.). The University of Chicago Press Chicago and London.
- „Egy Moldvában titokban magyarul tanító levele”. (2002). *Pro Minoritate*, 4, 3-4
- Filep, T. G. (2010). Tóth László. Nap.
- Foucault, M. (2009). Nadzorowac i karac. (T.Komendant, Tłum.). Aletheia.
- Föld, P.S. (1990). Néhány név a listáról: kik voltak a besugók. *Új Ludas Matyi*, 27, 7
- Freud, S. (1993). *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, (R.Reszke, Tłum.), Sen – Wydawnictwo KR.
- Fromm, E. (1998). *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. (J. Karłowski, Tłum.). Rebis.
- Fülöp, G. (1985). Kőmíves Keleme. *Magyar Szó*, 261, 17.
- G.J. (1864). Egy pár székel „vadrózsá”-ról. *Fővárosi Lapok*, 114, 488–489.
- Gábor, Z. (1968). Kockázat nélkül. *Alföld*, 10, 4.
- Gál, S. (1982). A fal (Tóth László: Az áldozat című tragédiájának ősbemutatója). *A Hét*, 2(48), 14.
- Gazda, J. (1958). Pallós Jutta műtermében. *Utunk*, 30, 6.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.
- Girard, R. (1987). *Kozioł ofiarny*. (M. Goszczyńska, Tłum.). Wydawnictwo Łódzkie.
- Györe, I. (2006). Bartók – Világfa (vers). *Ezredvég*, 4, 3.
- Görömbei, A. (2000). Csoóri Sándor. *Tiszatáj*, 2, 74.
- Göz, J. (1987). *A Kelemen brigád esete Déva várával*. Ludas Matyi Rekordok évkönyve.
- G. J. (Grozescu Julian) (1864). Egy pár székel „vadrózsá”-ról. *Fővárosi Lapok*. 1, 488–489.
- Grzybowski, P.P. (2013). Śmiech w przestrzeni publicznej, czyli jak na wesoło poprawić jakość życia. W P.P. Grzybowski & B. Kunach (Red.), *Seniorzy w działaniu. Słuchacze*

- Kazimierzowski Uniwersytetu Trzeciego Wieku i działalność wolontaryjna* (ss. 128-161). Fundacja dla Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Guczalski, K. (1999). *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*. Musica Iagellonica.
- Guczalski, K. (2005/2006). Znaczenia ekspresywne w muzyce: ogólność versus określoność. *Principia*, XLIII-XLIV, 171.
- Gulyás, P. (1930). Az állomáson. *Napkelet*, 10, 66.
- Gyulai, A. (1900). Rec. „Kis Magyar Nyelvtan”. Irta Balassa József. *Hivatalos Közlöny*, 8, 139.
- Gyulai, P. (1860). Olvastatott az erdélyi Múzeumegylet febr. 25-ben tartott tudományos ülésén. *Budapesti Szemle*, 9, 30.
- Gyulai, P. (1862). Két Ó-Székely ballada. *Szépirodalmi Figyelő*, 12, 177-179.
- Hall, E. T. (1976). *Ukryty wymiar* (T. Hołówka, Tłum.). Muza.
- Halmy, Gy. (rez.) (2000) , ...és rólam feledkezzetek el – Találkozás a 90 éves Lükő Gáborral, scenarzysta: Halmy, Gy., operator: Kurucz, S.
<https://www.youtube.com/watch?v=yP9s-IrZsF4>
- Heiling, B. (2014). *Elmenekülhatsz*, Publio Kiadó.
- Hensel, L. (1986). *Kultura szachecka w Europie Środkowo-Wschodniej w I połowie XVIII w.* Ossolineum.
- Hensel, L. (1987). *Niezwykła przygoda Czerwonego Kapturka, czyli o tym, jak polubić Węgry*. Nasza Księgarnia.
- Herman, A. (1894). *Az építő áldozat*. Mérnök és Építők Egyl.
- Hervay, G. (1968). Kőmíves Kelemen. *Előre*. 6417, 5.
- Hervay, G. (1974). Zuhanások (Lírai oratórium négy hangra). *Korunk*. 3, 441.
- Hervay, G. (2010). *Az idő körei. Összegyűjtött versek. Második, javított kiadás*. Kolozsvár.
- Hervay, G. (1980). *Száműzött szivárvány*. Magvető Kiadó.
- Hikmet, (1949). *Népszava*, 66, 9.
- Halász, P. (2016). Jámborné Balogh Tünde batikvásznai. *Művelődés*, 9, 27-30.
- Horgas, B. (1966). Beszélgetések. *Alföld*. 8, 19.
- Horger, A. (1902). Kőmíves Kelemenné eredete. *Ethnographia*, 1902, 392–404; 440–448.
- Horkay Horcher, F. (1996), A személyiség hitele Nemes Nagy Ágnes költészetében. Az Ekhnáton ciklusú költői hagyaték összevetése. *Orpheus*, 1, 74.
- “Humor”. (2003). *Udvarhelyi Hiradó*, 2003, 15.
- Horváth, J. (1937). Új Kőmíves Kelemen. *Pásztortűz*, 7, 145.
- Huszár, S. (1984). Tömondatok bronzban. *Előre*, 11400, 4
- Hubert H. & Mauss M. (1899), Essai sur la nature et la fonction du sacrifice. *Année sociologique*, 2, 29–138.
- Ib (1917). Kőmíves Kelemen. *Hét*, 46.
- Illyés, Gy. (1963) Mozgó világ. *Új Írás*, 4, 445.
- i-m, Kőmíves Kelemen, Élet és irodalom, 1960, 49, 10.
- Imre, Z. & Ring, O. (Red.). (2018). *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982*. PIM-OSZMI.
- Irmei, F. (1882). Magyar népköltési gyűjtemény. *Fővárosi Lapok*, 1777.
- Irodalom 6. Munkafüzet* (2016). Eszterházy Károly Egyetem. Oktatásikutató és Feljesztő Intézet.
- Iskolai ünnepélyek* (1883). A budapesti kir. kath. Főgimnázium. *Pesti Hírlap*, 178.

- Janik, M. & Legeza, M. (2021). *Irodalom* 6., Oktatási Hivatal.
- János, A. (1917). Rec.Kárpáti A., Vajda L., Kőmíves Kelemen. *Alkotmány*, 2.
- Jánosi, Z. (1999). Népballada és korértelmezés Ratkó József költészetében. *Hitel*, 9, 90–91.
- Jávor, O. (1978). Balladák – A bűnös. *Kortárs*. 11, 1752.
- Jávorszky, B. S. (2001). Novák Ferenc 70 - Utálom az egészet. *Népszabadság*.
<https://jbsz.hu/foldal/57-regmult/487-novak-ferenc-70-utalom-az-egeszet.html>
- Juhász, Gy. (1922). Új Kőmíves Kelemen.
<https://mek.oszk.hu/00700/00709/html/vs192201.htm>
- Juhász, G. (1928). Az új magyar dráma és a siker. *Debreceni Szemle*. 5, 298.
- Katolatszegi-Linnemann, T. (2003). *Dohnányi Ernő, A vajda tornya című operájának keletkezéstörténete, I. rész: A szövegkönyv*. Dohnányi Évkönyv.
- Kántor, L. (1969). Mai Kőmíves Kelemenek. *Korunk*. 5, 786
- Kaftański, W. (2012). Rozpacz jako życie w śmierci w myśli Sørensa Kierkegaarda, *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein*, 9, 86–88.
- Kálmán, J. (1912). Salome. *Pesti Napló*. 300, 14.
- Kárpáti, A. & Vajda, L. (1916). *Kőmíves Kelemen*. Táltas Kiadó.
- Katona, I. & Tripolszky, G. (1971). *Három magyar népballada vajdasági változata*. A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei.
- Katona, I. (1992). Rec. Magyar Néprajz V. Folklor, 1. Magyar Népköltészet, (L. Vargyas red.). *Ethnographia*, 140-144.
- Kelemen, I. (1986). Profiváltás. *Magyar Ifjúság*. 19, 13.
- Kemenes Géfin, L. (1998). A nappal és az éjszaka konfliktusának áldozatai - Az elfojtott szexualitás visszatérése Márai Sándor Válás Budán című regényében. *Kortárs*, 4, 59–71.
- Kierkegaard, S. (1988). *Okruchy filozoficzne: Chwila*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kiss, F.K. (1991). A jobbágy falvi kórus. *Művelődés*. 11–12, 28.
- Kiss, J. (1942), Ahogy a humorista látja: A nyersanyagihiány az irodalom tükrében, *Szentesi Napló*, 294.
- Kiss, J. (1943). A nyersanyagihiány az irodalom tükrében. *Makói Újság*. 2, 4.
- Kiss, V. G. (1979), Veress Miklós. Porhamu. *Alföld*, 8, 89–90.
- Klanczay, T. (1980). Rec. Vargyas Lajos: Vargyas, A magyar népballada és Európa I-II. *Irodalomtörténet*, 01, 224.
- Kodály, Z. (1910). Kőmíves Kelemen. Magyar Népzene Tára X., Népdaltípusok 5 (K. Paksa, Red.). Balassi Kiadó, 119-120.
- Kókai, R. Kőmíves Kelemen. Rękopis w zbiorach Biblioteki Narodowej im. Szécsenyiego w Budapeszcie – ref. no. Ms. Mus. 7.225/a-b / Zenemutár
- Komáromy, L. (1898). Rec. Deme K. “Magyar Olvasókönyv a polg. leányiskolák számára; I. rész az első-, II. rész a második osztály számára”, *Hivatalos Közlöny*, 14, 357–359.
- Konwicki, T. (2001). *Mała Apokalipsa*. Warszawa.
- Kósa László (2001) *A magyar néprajz tudománytörténete*. Osiris Kiadó
- “Kőmíves Kelemen”. (1968). *Ludas Matyi*, 40, 15
- “Kőmíves Kelemen”. (1974). *Ifjúmunkás*, 2, 5.
- “Könyvpiac”. (1887). *Ország-Világ*, 37, 618.

- Kriza, I. (1969). Balladakutatás – balladaköltészet (Ballada a román népköltészetben). *Ethnographia*, 1969, 73–90.
- Kriza, I. (2011). *A népköltészet szövegkutatási módszerei és eredményei a 20. század derekától, I. (Balladakutatás)*, Ethno-Lore.
- Kriza J. (1864). A két „vad rózsáról“ egy pár szó. *Fővárosi Lapok*, 124, 529.
- Kriza, J. (2013). *Vadrózsák. Erdélyi néphagyományok*, t. II. Olasz, K. (Red). Kriza János Néprajzi Társaság.
- Krzyżewska, J. & Krzyżewski, S. (2014). (U)śmiech na języku: o walorach zastosowania żartu lingwistycznego w publicznej komunikacji interpersonalnej. *Cieszyński Almanach Pedagogiczny*, T. 3, 81-110.
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*. Wiedza Powszechna.
- Kőmíves Kelemen (régí ballada nyomán), (1911). *Borszem Jankó*, 23, 13.
- Kubiak, Z. (1997). *Mitologia Greków i Rzymian*. Wydawnictwo Znak.
- Kugel, W. (1992). *Der Unverantwortliche: das Leben des Hanns Heinz Ewers*, Grupello.
- Kulcsár, J. (1960). Kőmíves Kelemen, *Kisalföld*. 114, 6.
- Kun, A. (1972). Azaz, hogy fiatal író... Előhang egy, az ifjú magyar költészet elemző tanulmányhoz. *Tiszatáj*, 12, 54–62.
- Kunczszabó, F. (1991). Istenné a dicsőség. *Hunnia*, 23, 37.
- Kuran, M. (Red.). (2019). *Labor vincit omnia improbus. Etos pracy w literaturze i kulturze — wybrane ujęcia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kübler-Ross, E. (1997). *On death and dying*. New York : Scribner Classics.
- Kürti, A. (1968). Bűnügy. *Ludas Matyi*, 31, 5.
- Larái, E. (2005). KőmívesKelemenné titkos vágya. *Tekintet*, 4, 22.
- Lajtha, L. (1941). Kőmíves Kelemen. *Páosztortűz*. 4, 211–212.
- Lázár, B. (1891). Ibsen Henrik, *Vasárnapi Újság*, 17, 266.
- Lengyel, Gy. (1978). Kőmíves Kelemen. *Magyar Hírlap*, 238, 13.
- Lintott, S. (2016). Superiority in Humor Theory. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 347–358.
- Lippitt, J. (1991). *Philosophical perspectives on humour and laughter. Masters thesis*, Durham University. Pobrano 22.03.2025 z <http://etheses.dur.ac.uk/6201/>
- Lovassy Cseh, T. (2013). Üzenem haza, *Helikon*, 24(17), 11.
- Magyaroramegminden. (2019). Óratervek. Férfiszerep, női szerep; alkotás és áldozat Pobrano 20.03.2025 z <https://magyaroramegminden.com/oratervek/>
- Magyar Nyelv és Irodalom VII. Osztály. (2017). Ministerul Educației Naționale
- Mailand, O. (1885). Az árgesi zárda mondája és annak egy hunyadmegyei variációja. W: A dévai m. kir. Állami Főreáliskola tizenedik évi Értesítője az 1884—85 tanévről. ss. 5–9.
- Márai, S. (1934). Kőmíves Kelemen, *Újság*. 226, 3–4.
- Márai, S. (2019). *Rozwód w Budzie* (I. Makarewicz, Tłum.). Czytelnik.
- Marin, D. (2017). Eldologiasodás és társadalmi idő a Zuhanásokban. *Parnasszus*, 3, 71–77.
- Markos, A. (1906). Mikor kezdjük a latint? *Magyar Pedagógia*, 15, 350-362.
- Martin, R.A. (2007). *The psychology of humor: an integrative approach*. Academic Press.
- Márosi, I. (1969). A szó művésze. *Igaz Szó*, 4, 584.
- Mátrai, F., (1916). Magyar olvasókönyveink nemzetiségi vidéken. *Magyar Pedagógia*, 25, 195-197.

- Márkus, B., (1974). Sarkadi Imre: Kőműves Kelemen (Bemutató a Veszprémi Petőfi Színházban). *Alföld*, 3, 89-90.
- Márkus, B. (1976). Ratkó József törvénytelen halottaim. *Hajdú-Bihari Napló*. 133, 5.
- Márkus, B. (1992). A hit lángját gyújtani. *Alföld*. 3, 47.
- Megay, L. (1989). Mintha ikonról néznének ránk – Somogyi Győző grafikái. *Kortárs*. 12, 149.
- Menyhért, T. (1973). Kőműves Kelemen. *Népszava*, 281, 7.
- Mécs, L. (1935). Kacsalábon forgó mentsvár. *Magyar Minerva*, 6, 38–39.
- „Még egy Kőműves Kelemen” (1923). *Uj Nemzedék*. 126, 6.
- Mészáros, T. (1975). Miért Kőműves Kelemen? *Mozgó Világ*, 1, 100–105.
- Mezei, A. (1975). Megkérdeztük Gyurkó Lászlót - miért kell magunkat befalazni? *Élet és Irodalom*, 23, s. 4.
- Mezey, K. (2018). Fordított KőművesKelemen. *Nógrád Megyei Hírlap*, 197, 6.
- Mintz, L.E. (2008). Humor and popular culture. W *The Primer of Humor Research* (V. Raskin, Red.) (ss. 281–301). Mouton de Gruyter.
- Mulorzowa Kelemenowa. (1975). W *Antologia poezji węgierskiej*. Csapláros I., Kerényi G., Sierakowski A. (Wyb.); Jastrun. M. (Red.) (ss. 47–50; A. Bahdaj, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nagy, E.B. (1964). Balázs Béla útja. *Borsodi Szemle*. 3, 56
- Nagy, G. (2003). Ratkó József, a halottak költője. *Hitel*, 11, 100–116.
- Nagy, O. (1995). Interdiszciplináris vizsgálat az Erdélyi magyar néprajzkutatásban. *Ethnographia*, 106, 255.
- Nánay, I. (1982). A áldozat. Tóth László dámája Kassán. *Színház*, 12, 31.
- Nánay, I. (1982a). Az áldozathozatal változatai. *Új Szó*, 41, 14.
- „Nap vicce”. (2003). *Délvilág*, 117, 16.
- Nęcki, Z. (2018). Chwyty negocjacyjne – przegląd zagadnień, *Acta Uniwersitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, 2(48), 129–146. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.48.10>
- Németh, F. (1956). Maradt a hiány. *Tiszatáj*. 4, 210.
- Nemlaha, Gy. (1969), Két művész— egy kiállítás. *Új Élet*, 22, s 17.
- Nietzsche, F. (1905). *Tako rzecze Zaratustra*. Mowy Zaratustry: O starej i młodej kobiecie. (W. Berent, Tłum.) <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/tako-rzecze-zaratustra.pdf>
- Novák, F. (2016). Choreografia Kőműves Kelemen, wersja baletu z 2016 r. <https://www.youtube.com/watch?v=iHM0IgvQdmA>
- Novák, V. (1969). Elmondja: Kőműves Kelemen. *Csongrád Megyei Hírlap*, 80, 8. strony
- Novo, (1968), Elmondja: Kőműves Kelemen. *Napló*, 74, 3.
- Novo, (1968-1). Elmondja: Kőműves Kelemen. *Kisalföld*, 199, 1.
- Nursanti, E. (2022). Men’s Language and Masculine Identity Construction in Sexist Jokes. *Journal of English Language Teaching and Linguistics*, 7(2), 255–270.
- Obrusánszky, B. (2015). Az építőáldozat Belső-Ázsiai gyökerei. *Székhelyföld*, 6, 102.
- Orbán, Sz. (1942), Kőrántó Erzsébet, *Páosztortűz*, 10, 445–447.
- Orbán Fekete, J. (1968). Kőműves Kelemen. *Utunk*, 46, 3.
- Ortutay, Gy. (1960), A hatvanéves Buday György köszöntése, *Művészet*, 6, 16.
- Owen, N. (2016). *Sufragans from suffragettes: Brief lives of women in a patriarchal church before female bishops*. Leicestershire.

- Pap, E-N. & Rus A. (2023). Magyar nyelv és irodalom munkafüzet a VII. osztály számára. Corvin Kiadó.
- Pap, G. (1963), Erdélyi Képeslap, *Művészet*, 11, 14–15.
- “Páratlan erkölcsi sikere volt a „Ballada- esté“-nek”. (1936). *Reggeli Újság*, 73, 2.
- Peterdi, P. (1962), Zsiráf párádé, *Tábortűz*, 10, 4.
- Pintér, L. (1974). Kérdőjel-gerincoszlopú férfi, *Napjaink*, 6, 8.
- Pismo Święte Nowego i Starego Testamentu. Biblia Tysiąclecia (2002). Wydawnictwo Pallottinum, s. 1797
- Palágyi, L. (1895). Kőműves Kelemen. *Fővárosi Lapok*, 103, 1204.
- „Playboy. Playpofa.” (2008). *Amerikai Magyar Népszava. Szabadság*, 8, 21.
- Polgár, I. (1987). Örökség, *Népszava*, 233, 10.
- Pannon Várszínház (2019). Kőműves Kelemen (Szentgál Tv). [Wideo] YouTube. Pobrano 22.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=h7dAvI8HbJo>.
- Popovici J. (1909). Jertfa zidirii a României, Transilvania, 1909, 1, 17.
- Protrka, M. (2006). Tijelo-habitus-hexis. Pierre Bourdieu i mogućnost intervencije u strukturu polja. *Filozofska Istraživanja* 104, 26(44), 941–951.
- Péterfy, S. (1897), A Deme Károly által szerkesztett „Magyar olvasókönyv az elemi népiskolák V. és VI. osztálya számára” című népiskolai kézi-könyvre vonatkozólag, *Hivatolas Közlöny*, 17, 61.
- Pomogáts, B. (1982), *Az újabb magyar irodalom. 1945–1981*. Gondolat.
- Pomogáts, B. (1994). Erdélyi gondolat – erdélyi irodalom. *Tiszatáj*, 2, 56.
- Puskás, L. (1929). Julia szép leánya, *Nyugat*, 13, 46.
- Punctum3 (2009, 24 maja). Kőműves Kelemen Balladája Feldolgozás, nagranie koncertu w ramach Dni Poezji w Zalaegerszeg [Wideo]. YouTube. Pobrane z <https://www.youtube.com/watch?v=lv-tweQogAA> 14.02.2023
- Radóczné Bálint, I. (2014). *Kézikönyv az Irodalom 6. Tanításához*. Apáczai Kiadás.
- Radóczné Bálint, I. (2020a). *Irodalom 6. Munkafüzet*. Oktatási Hivatal.
- Radóczné Bálint, I., (2020b). *Irodalom VI. osztály, tankönyv*. Oktatási Hivatal.
- Rapi, D. (2014). Befalazott háziasszony. Pobrane 20.03.2025 z <https://rapiducca.blogspot.com/2014/07/befalazott-haziasszony.html>
- Rápl, Gy. - Szabó, K. Tamenet. Énekeskönyv 7. (AP-072003) című tankönyvhöz ének-zene tantárgyban. Brak wydawcy.
- Raskin, V. (1979). *Semantic mechanisms of humor*. Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society.
- Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. D. Reidel Pub. Co.
- Raskin, V. (2023). The demise of the joke published online March 21, 2023. <https://doi.org/10.1515/humor-2022-0027>
- Ratkó, J. (1969-4). Föld fölé tartanak. *Alföld*, 4, 3.
- Ratkó, J. (1969a-4). Keres az anyám. *Új Irás*, 13.
- Ratkó, J. (1969-12). Két ballada. *Kortárs*, 12, 1928.
- Ratkó, J. (1969-8). Dal a jövőről. *Új Irás*, 8, 51.
- Ratkó, J. (1970-12). Mégiscsak ők. *Alföld*, 47.
- Ratkó, J. (1971). Halott halottaim. *Alföld*, 3, 38.
- Ratkó, J. (1973). Anyám. *Tiszatáj*, 4, 9.

- Ratkó, J. (1973-10). Déva. *Alföld*, 14.
- Ratkó, J. (1974). Új versek elé. *Új Írás*, 5, 62.
- Ratkó, J. (1975). Zsoltár. *Nők Évkönyve*, 72.
- Ratkó, J. (1979). Déva vára. *Pedagógiai Műhely*, 2, 77.
- Ratkó, J. (1989). Ratkó József nyilatkozata Szikszai Károlynak. *Életünk*, 7, 521.
- Reglińska-Jemioł, A. (2020). O warstwie treściowej spektakli baletowych – wokół problemu recepcji i transformacji kulturowych tematów libretta. *Napis*, XXVI, 315–316, <https://doi.org/10.18318/napis.2020.1.16>
- Ratkó, J. (1986). Kinéz a köböl. *Népszava*, 139, 10.
- Ródnai, M. (1919). Zene és háboru. *Szózat*, 27, 4.
- Rónaki, E. (2003). Humor az iskolában. *Hetedhéthatár*, 18, 28.
- Rubinstein, H. (1983). *Psychosomatique du rire*. Robert Laffont.
- Rudolf, E. (2001). *Świat istot fantastycznych we współczesnej literaturze popularnej*. Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Wałbrzychu.
- Sainéan, L. (1902). Les rites de construction d'après la poésie populaire de l'Europe Orientale. *Revue de l'Histoire des Religions*, 45, 359–396.
- Sandorareemen (2009). *12 kőműves*. [Wideo] YouTube. Pobrano 21.03.20125 z <https://www.youtube.com/watch?v=k7ZWZy34EpY>
- Sarkadi, I. (1948). Kőműves Kelemen. *Válasz*, 4, 355.
- Sarkadi, I. (1973). Kőműves Kelemen (dráma három képpen). *Tiszatáj*, 9, strony
- Sárközi, Gy. (1928). Torony. *Pasztortűz*, 3, 63.
- Sarudy, Gy. (1899). Kőműves Kelemenné mondája, *Irodalomtörténeti Közlemények*. 1, 41–71.
- Sebők, V. (1976). Kőműves Kelemenné. *Közalkalmazott*, 1, 7.
- Sebestyén, K. (1917), Kőműves Kelemen. *Budapesti Hírlap*, 13, 11-12.
- Seres, J. (1976). Recenzja Pintér Lajos. Fehéringes folyók. *Jelenkor*, 3, 280.
- Siklós, O. (1973). Sarkadi Kőműves Kelemenje. *Tiszatáj*, 9, 26-29.
- Simon, D. (1973). Párbeszéd alkotóval. Orbán György. *Utunk*, 41, 11.
- Schopenhauer, A. (1994). *Świat jako wola i przedstawienie*. (J. Garewicz, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- (sinkovics). (1998). Népballadákban él. Zalai hírlap, 110, 8.
- Sipos, L. (1995). A Pauz Kiadó irodalomtankönyveiről. *Köznevelés*, 3, 6.
- Slagerek Valogatas, (2015). *Markos & Nádas & Boncz – Kőműves Kelemen (KABARÉ)* [Wideo] YouTube. Pobrano 21.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=iJ3DPt4W3MY>
- Slany, E. (2016), *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Wydawnicwto Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- yr: (Solymossy, S.) (1918). Dr. Versényi György. *Ethnographia*. rocz. 29, 312–313.
- Solymossy, S. (1923–1924). „Kőműves Kelemenné” (Népballada-tanulmány). *Ethnographia*, rocz. 34-35, 133–143.
- Somogyi, P. (1967). III. Kőműves Kelemen (A XXXVII, kerületi új építkezések vidékéről). *Ludas Matyi*, 14, 10.
- Stark, F. (1978). AV-szemléletés a komplex esztétikai oktatásban. *Audio-Vizuális Közlemények*, 4, 359.
- Strausz, A. (1887). Alban Skuteri. *Vasárnapi Ujság*, 41, 747.

- Szabó, F. S. (1864), Székely népköltemények, IV., *Koszorú*, 2, 43.
- Szabó, K.A. (2010). *Nem tudom, mi végre...* Pobrano 21.03.2025 z <https://www.poet.hu/vers/54133>
- Sz–cs. G–a. (1888). Két felolvasás. *Ellenzék*, 45, 177.
- Szalgó, E. (1917). Rec. A. Kárpáti-L.Vajda, Kőmíves Kelemen. *Magyar Figyelő*, 1, 198.
- Szántó, K. (2016). *Bihari 60 – Novák Ferenc – Kőműves Kelemen*. YouTube. Pobrano 21.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=iHM0IgvQdmA>
- Szatan, M. (2012), Strach a lęk w ujęciu nauk humanistycznych. *Studia Gdańskie*, XXX, 325–342.
- Szegedy, R. (1910). A befalazott nő mondája a horvát-szerb népköltészetben. *Ethnographia*. 21, 9-24.
- Székely L. (1973), Rec. Talos Ion: Mesterül Manole Editur a Minerva, Bucuresti, 1973. 470. *Ethnographia*, 84, 635–636.
- Szemlér, F. (1956), Déva. *Utunk*, 52, 3.
- Szigeti, L. S. (2003), Meghalt a Nagy Pán!? (A Napkelet, a Periszkóp és a Pásztortűz műhely poétikája). *Tiszatáj*, 7, 87.
- Szij, R. (1965). Kőmíves Kelemenné. *Művészet*, 5, 42–43.
- Szikszay, L. (1992). Tragikumról, halálról. Alsó tagozatosnak szánt versek elemzése. *Magyartanítás*, 1, 12–16.
- “Szinház és zene”. 1917. *Pesti Hírlap*, 138, 7.
- Szombáh G. (1942). A magyar irodalom rendszeres tanításának problémája az Új Tanterv tükrében. W informator: Gödöllői Premontrei gimnázium, ss. 246–265.
- Szöllősi, A. (1972). Kelemen Murarz. *Élet és Irodalom*, 12,13.
- Szöllősi, J. (1912), Ipari szakirányú polgáriskolák. *Országos Polgári Iskolai Tanáregyesületi Közlöny*, 10, 332–343.
- Szörényi, L.&Bródy, J. *Kőmíves Kelemen*, libretto musicalu wystawionego w reż. L. Vándorfi w 2019 r. przez Pannon Várszínház w Veszprém (maszynopis w zbiorach Państwowego Muzeum i Instytutu Historii Teatru – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – w Budapeszcie).
- Szür Szabó, J. (1961). Falban vagy falon kívül, *Esti Hírlap*, 69.
- Tamási, Á. (1944). Tompa Lászlónál – Egy röpke látogatás, története, *Erdélyi Helikon*, 13, 127.
- Tarbay, E. (2007). Népballadáinkról. *Iskolakultúra*, 11–12, 234.
- Tarkos, L. (1865). *Költészettan, főgymnasiumok számára*. Osterlamm Károly.
- Tokár, P. (1957). Déva vára a Váci után... *Érdekes Ujság*, 10, 2.
- Toohey P. (2012). *Historia nudy*, (K. Ciarcínska. Tłum.). Wydawnictwo Bellona.
- Tompa L. (1922). Új Dévavára épül. *Pásztortű*, 9, 265.
- Tóth, Á. (1961), Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz. *Alföld*, 3, 30.
- Tóth, L. (1976). A vándor és a lovag vagy a nagy tét. *Irodalmi Szemle*, 9, 803-808.
- Tózsza, I. (Red.) (2022), *A magyar identitás szavakban*. Kecskemét.
- Trzewikowska-Kniec, P. (2010). Istota dzieła baletowego. *Studia Choreologica*, 11, 81-116. 5.
- “Tusor elvtárs”, (1919). *Népszava*, 178, 1.
- Unciklopedia. (2024, Marzec 21). *Kőmíves Kelemen*. Unciklopedia. https://unciklopedia.org/wiki/K%C5%91m%C3%ADves_Kelemen

- “Utasítás a népkönyvtárak alapítása, szervezése és kezelése tárgyában” (1880). *Nemzeti Nénevelés*, 9, 206-214.
- Utassy J. (1970), Mindenség Déva-vára. *Kortárs*, 9, 1446.
- Walczak, J. (2014). Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki. *Przestrzenie Teorii*, 22, 89–100.
- Wass A. (1991), Üzenet haza, *Hunnia*, 26, 62–63.
- Wehner, T. (2012), Kőműves Kelemenné – 1983, *Kortárs*, 10, 58–59.
- Weinrib J., *Jokes a conceptual classification*, https://www.academia.edu/8260169/Jokes_A_Conceptual_Classification (dostęp 18.01.2023).
- Werka, T. & Zagrodzka, J. (2009). Biologiczne podstawy lęku. W M. Fajkowska & B. Szymura (Red.). *Lęk. Geneza mechanizmy funkcje* (ss. 20–21). Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Wild, O. (1903). Salome (Gy. Szini, Tłum.), *Magyar Génusz*, 4, 16–25; 5, 18–27; 6, 20–28.
- Windhager, Á. (2017). A Kőműves Kelemen ballada motívumai Dohnányi, Bartók és Kodály életművében. *Irodalmi Magazin*, 2, 94-98.
- Várady, Gy. (1910). Rec. Béla Balázs, A vándor énekel, *Új Idők*, 49, 541.
- Vargyas, L. (1959). Kutatások a népballada középkori történetében. III. A „Kőműves Kelemen” eredete. *Néprajzi Értesítő*, 5–72.
- Vargyas, L. (1967). *Researches into the medieval history of folk ballad*. Akadémiai Kiadó.
- Vargyas, L. (1976). *Magyar ballada és Európa I-II*, Akadémiai Kiadó.
- Vargyas, L. (1983). *Hungarian ballads and the European ballad tradition*, v. I-II, Akadémiai Kiadó.
- Várnai, Zs. (1926). Prolgus, A Somogyi Béla-munkás otthon fölavatására. *Népszava*, 54 (218), 10.
- Veress, M. (1976). Requiem egy költő sírjánál, *Kortárs*. 12, 1907.
- Vincze Váraszó, (2011). Kőműves Kelemen [Wideo] YouTube. Pobrano 21.03.2025 z <https://www.youtube.com/watch?v=m4IcHInL1UQ>
- Zelk, Z. (1965). A reggel négyszögében. *Kortárs*. 4, 535.
- Żaglewski, T. (2013). Diabelska muzyka, czyli musical spotyka się z horrorem. Przypadek Sweeneya Todda. W J. Maleszyńska, J. Roszak, J. Koschany (Red.), *Musical. Poszerzenie pola gatunkowego*. (ss. 147–156). Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.

Programy nauczania (Tantervek)

1. „Budapesti Közlöny”, 1899.06.29, s. 3.
2. Szabályzat a népiskolai tanítók és tanítónőkképzéséről, képesítéséről és továbbképzéséről. *Hivatalos Közlöny*, 1920.09.02, s. 290.
3. Tantervi tervezetek (1976). 8. osztály. Irodalom általános iskola 5-8. osztály. *Köznevelés*, 1976 (6), ss. 7-10.
4. 51/2012. (XII. 21.) számú EMMI rendelet 2. melléklete https://kerettanterv.oh.gov.hu/02_melleklet_5-8/index_alt_isk_felso.html, s. 15 záłącznika wejście 07.12.2022

5. „Magyar nyelv és irodalom 5-8.évfolyam”, (2020). Kerettanterv az általános iskola 5–8. évfolyama számára. Pobrane 7.12.2022 z https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fwww.oktatas.hu%2Fpub_bin%2Fdownload%2Fkozoktatas%2Fkerettanterv%2FMagyar_nyelv_es_irodalom_F.docx&wdOrigin=BROWSELINK

6.

Informatory szkolne (Iskolai értesítők)

1. Iskolai értesítők az 1874/5-iki iskolai évről (1875). „Magyar Tanügy”, s. 259.
2. Iskolai értesítők az 1874/5-iki iskolai évről, cz. II, (1875). „Magyar Tanügy”, s. 577–581.
3. Iskolai értesítők az 1874/5-iki iskolai évről. II. Reáliskolák, (1876). „Magyar Tanügy”, rocz. 5. (Budapest) nr. 4, s. 259-261.
4. Katolikus Állam Főgimnázium Évkönyve, Besztercebánya, 1874
4. A Pápai Szent Benedek-rendi Kat. Szent Mór Gimnázium (VI.—VIII. Oszt. Reálgimnázium) Évkönyve az 1939-40. iskolai évről, Pápa 1940, s. 55.
5. Állami Felsőbb Leányiskola Évkönyve, Kolozsvár, 1896, s. 29.
6. Városi katolikus főgymnasium, Kiskunfélegyháza, 1909, s. 47.
7. II. Magyar Új Iskola Egyesület Nyilvános Jogú Leánygimnáziumának (VI-VIII. Oszt. Leányliceum) Évkönyve az 1939-40. iskolai évről, Budapest, 1939, s. 17–20.
8. A Pestszenterzsébeti Nyilvánosjogú Magán Leánygimnázium Évkönyve az 1939-40-évi iskolai évről. Az iskola fennállásának IX. éve, Pestszenterzsébet, 1939, s. 15
9. A Nagykállói M.Kir. Állami Szabolcs Vezér Gimnázium (VII—VIII. oszt. reálgimnázium) és a vele kapcsolatos Községi Internátus Évkönyve az 1940-41. Az intézet fennállásának 71. évéről, Nagykálló, 1940, s. 24.
- 9a. Szent Benedek-rendi Katolikus Gimnázium, Győr, 1940
10. II. Magyar Új Iskola Egyesület Nyilvános Jogú Leánygimnáziumának (VII —VII. Oszt. Leányliceum) évkönyve az 1940-41. Iskolai évről az Új Iskola alapításának 27., A Leányközépiskola fennállásának 12. évében, Budapest 1941, s. 41–42.
11. Szent Sziv-társaság Nyelvmesternőképzőjének I. évkönyve 1940-41, Budapest, 1941, s. 11–12.
12. A Kiskunhalasi Református Szilády Áron Gimnázium Évkönyve az 1942-43. iskolai évről. Az iskola fennállásának CCXXIX. éve, Kiskunhalas 1943, s. 72.
13. A Kőszegi M. Kir. Állami Liceum és Tanítóképző Intézet Évkönyve az 1943/44. iskolai évről. Az intézet fennállásának 18. évében, Kőszeg 1944, s. 11.
14. A Szegedi Magyar Állami Klauzál Gábor Gimnázium és Általános Iskola Ötvenedik Jubiláris Évkönyve. Az 1947/48.iskolai évről, Szeged 1948, s. 25.
15. Az általános iskola tantárgyainak és modulkjainak tanterve az 5-8. évfolyamok számára. Korzystałem z druku powielonego przez József Attila Általános Iskola és Szakiskola, Szeged 2004., s 11. Kőműves

Strony internetowe

1. Műváltozatok a Kőműves Kelemen című balladára (n.d) Pobrano 22.03.2025 z <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-6->

[osztaly/muvaltozatok-a-komuves-kelemen-cimu-balladara/a-komives-kelemen-cimu-mu-balladai-vonasai](#)

2. liviakit (n.d) Kőműves Kelemen – A ballada jelelmzői. Learning apps. Pobrano 22.03.2025 z <https://learningapps.org/8535916>
3. „Férfiszerep, női szerep; alkotás és áldozat. Néhány szempont a Kőműves Kelemenné feldolgozásához” <https://magyaroramegminden.com/oratervek/> (materiał z 2019).

REKAPITULACJA.

PRZYCZYNEK DO POSZLAKOWEJ HISTORII KULTURY

Nasza podróż dobiega końca. Zapisaliśmy ponad tysiąc stron, rekonstruując meandry międzykulturowej i międzypokoleniowej wędrówki ludowego toposu wmurowanej kobiety. Niewiele wiedząc o jego praźródle i dysponując tylko hipotezami na ten temat, staraliśmy się uporządkować obraz jego adaptacji w piśmiennictwie i sztuce obszaru Europy Południowo-Wschodniej i Węgier. Nasze badania potwierdziły, że w XIX–XXI wieku w większości interesujących nas kultur słowiańskich Bałkanów oraz kulturze albańskiej, rumuńskiej i węgierskiej topos ten był i jest nadspodziewanie często przywoływany i transformowany, a nowe wariantywne opowieści i wizualizacje powstają wskutek przesunięć semantycznych, aksjologicznych i strukturalnych. Wiele mówią one o sposobach interpretacji tego, co odległe w przeszłości (jako jej odczytanie) i w przyszłości (jako jej projektowanie). Gdzie takich zjawisk brak, dochodzi do stopniowej petryfikacji toposu (Grecja), a niekiedy do jego anihilacji (Słowenia, Bośnia i Hercegowina).

Mamy nadzieję, że wygenerowana przez nas wiedza zapełni lukę poznawczą w badaniach nad udokumentowanym w tekstach kultury „pośmiertnym życiem” ludowego motywu wmurowanej kobiety i wzbogaci nurt refleksji naukowej nad nowoczesnością i ponowoczesnością jako sferą aporii, wynikających z ograniczeń sprzecznych strategii negocjowania wartości z zastaną tradycją. Spodziewamy się, że wyniki naszych badań stanowiąc będą asumpt do historii intelektualnej obszaru, zakreślonego w odbiegający od dotychczasowych praktyk sposób. We współczesnych opracowaniach z reguły preferowane są bowiem osobne badania nad Bałkanami i Europą Środkową, albo zintegrowane nad Europą Środkową i Bałkanami Zachodnimi, ale z wyłączeniem Wschodnich. Naruszyliśmy ten naukowy przesąd. Nasza propozycja studiów nad marginalnym (wydawałoby się) motywem wiązała się z przeniesieniem punktu ciężkości z tego, co usankcjonowane w badaniach, na to, co ma za nic granice polityczne i geokulturowe oraz towarzyszącą im przemoc symboliczną (Bourdieu, 2006).

Badania, które przeprowadziliśmy, potwierdziły naszą hipotezę, iż w świecie rozumianym po Benjaminowsku jako rzeczywistość postauratyczna (Benjamin, 2005, s. 493) archaiczna narracja ludowa o ofierze zakładzinowej wciąż ewokuje emocje, które rezonują z powszechnym doświadczeniem społecznie i ontologicznie uwarunkowanej kobiecości. Jako uwikłana w kulturę istota żywa kobieta doświadcza w tym świecie nie tylko przemocy społecznej (fizycznej i symbolicznej), ale również tego wszystkiego, co wynika z jej cielesnej („naturalnej”?) predyspozycji do bycia anomalią (Cisoux, 1993). Tak oto – zwłaszcza przed odbiorcą wyposażonym dziś w szczególny rodzaj emancypacyjnej wrażliwości – pradawny tekst folkloru (dosadny w sposobie obrazowania kondycji kobiety) odsłania swój diagnostyczny potencjał. Czy zatem przednowoczesny człowiek w dostępnym sobie języku wyraził ten rodzaj obserwacji, które nieustannie przewijają się w literaturze i sztuce XIX i XXI wieku, a na poziomie metarefleksji są konceptualizowane współcześnie na gruncie studiów feministycznych i genderowych?

Badania nad kulturami nowoczesnymi Europy Południowo-Wschodniej pokazują, iż pytania o sens ludowego toposu wmurowanej kobiety nie dają spokoju twórcom tego obszaru. Konkretnie literackie i artystyczne rozwiązania pozwalają dostrzec całe spektrum możliwych modalności, które towarzyszą refleksji na ten temat. Znamienne jest, iż ujawniają się one w największą intensywnością na obrzeżach głównych nurtów (w tekstach czasem niezasłużenie zapożyczonych, ale też w słusznie zmarginalizowanych, w dziełkach niekiedy grafomańskich, w rozproszonych aluzjach, impresjach na temat lokalnej egzotyki, itp.) oraz – od niedawna – w twórczości kobiet.

Spójrzmy na to z innej strony. W swojej rozprawie *Tropy. Korzenie paradygmatu poszlakowego* Carlo Ginzburg (idąc śladami Morellego – włoskiego lekarza i twórcy oryginalnej metody rozpoznawania fałszyfikatów dzieł sztuki) słusznie zauważa, że to, co specyficzne i jednostkowe w kulturze, ujawnia się za pośrednictwem drugorzędnych szczegółów, w tym co nie dość starannie wykonane, co należy do drobiazgów marginalizowanych, uznawanych za nie dość istotne (Ginzburg, 2006, ss. 8–19):

Dostrzeżliśmy podobieństwo pomiędzy metodami Morellego, Holmesa i Freuda. O relacji Morelli – Holmes i Morelli – Freud już pisaliśmy, natomiast o zdumiewającej zbieżności pomiędzy metodami Holmesa i Freuda sporo pisał S. Marcus. Sam Freud wielokrotnie zdradził jednemu ze swoich pacjentów („człowiek wilk”) zainteresowanie przygodami Sherlocka Holmesa. Jednakże swojemu koledze (T. Reik), który porównywał metodę psychoanalizy z metodą Holmesa, z wielką pasją opowiedział o technikach przypisywanych Morellemu (wiosna 1913 roku). We wszystkich trzech przypadkach, prawie niezauważalne ślady pozwalają na uchwycenie głębszej rzeczywistości, która inaczej pozostałaby poza naszym zasięgiem. Ślady, a może dokładniej — symptomy (w przypadku Freuda), poszlaki (w przypadku Sherlocka Holmesa), lub też pociągnięcia pędzla (w przypadku Morellego). Jak wyjaśnić tę potrójną zbieżność? [...] We wszystkich trzech przypadkach dostrzega się wyraźnie model semejologii medycznej, dyscypliny zajmującej się diagnozą chorób bezpośrednio niewykrywalnych i

opierającej się na analizie powierzchownych symptomów, które dla niewyczulonego obserwatora — np. dla doktora Watsona — mogą się zdawać bez znaczenia (Ginzburg, 2006, ss. 20–21).

Analizowana w artykule Ginzburga metoda poznania kultury, oparta na badaniu śladów, poszlak, niewyraźnych osobliwości ma prowadzić eksploratora od tego, co znane (i z pozoru bezwartościowe) do tego, co nieznane, a w sensie kognitywnym cenne (Ginzburg, 2006, s. 64). Taką właśnie odbyliśmy drogę; nierzadko wbrew radom wielu rozproszonych po świecie Koleżanek i Kolegów po fachu, którzy zniechęcali nas do tego „przebrzmiałego i wyeksploatowanego” tematu. W pewnym sensie mieli rację: nie odnaleźliśmy kamienia filozoficznego, nie dokonaliśmy wywrotowych odkryć, które wniosłyby coś fundamentalnie nowego do powszechnej wiedzy o androcentrycznym charakterze badanych kultur. A jednak, jak się wydaje, zrobiliśmy coś naprawdę ważnego – odsłoniliśmy ich monolityczne podglebie, bezsilność wobec własnych paradygmatów, rozpaczliwe trwanie w obrębie określonych porządków symbolicznych, które stają się dla ludzi źródłem szczególnego rodzaju opresji, którą swego czasu Wojciech Burszta nazwał „więzieniem kultury”. Jak wiadomo, w miejscu o tak ustabilizowanym porządku ontologicznym i aksjologicznym można sobie pozwolić co najwyżej na zmianę pola na szachownicy (Burszta, 2008, s. 164).

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (2005). *Pasaże* (I. Kania, Tłum.). Wydawnictwo Literackie
- Bourdieu, P. (2006). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. (P. Biłos, Tłum.). Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Burszta, W. (2008). *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*. PIW.
- Cixous, H. (1993). Śmiech Meduzy (A. Nasiłowska, Tłum.). *Teksty Drugie*, 4/5/6, 47–166.
- Ginzburg, C. (2006). Tropy. Korzenie paradygmatu poszlakowego. (T. Sierotowicz, Tłum.). *Zagadnienia Filozoficzne w Nauce*, XXXIX, 8–65.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

W książce wykorzystano fragmenty publikowanych wcześniej prac:

- Bartosiewicz-Nikolaev, O. (2023). Revision of the Legend of Master Manole in Romanian Feminist Discourse after 1989, *Romanica Cracoviensia*. 23, Numéro spécial (2): ss.231-239. DOI: <https://doi.org/10.4467/20843917RC.23.025.18519>
- Bartosiewicz-Nikolaev, O. (2023). Reinterpreting the myth of sacrifice for creation from the ballad Mănăstirea Argeşului in the rock-symphonic opera Meşterul Manole (2013)–analyse from a socio-historical and intermedial perspective, *Studia Romanica Posnaniensia*. 50, nr 4, ss. 55-70. DOI: 10.14746/strop.2023.50.4.4
- Bartosiewicz-Nikolaev, O. (2024). The Topos of the “Immured Woman” or the Myth of the Construction Sacrifice? The Rehabilitation of the Corporeal Subject in Mihaela Moscaliuc’s Poetic Reinterpretation of the Romanian Folk Ballad “The Argeş Monastery”, *Slavia Meridionalis*, 24. DOI: <https://doi.org/10.11649/sm.3210>
- Bartosiewicz-Nikolaev, O. (2024). The margins“; versus“; the centre of the national literary canon: the reception of ‘The Legend of Master Manole’ in Romanian education. *Colloquia* 53, ss.105–120. DOI: <https://doi.org/10.51554/Coll.24.53.06>
- Halili, R. (2022) Between Geography and Motives. Mapping the Ballad of Immurement in Albania in the 20th Century. *Studia Albanica* 2, 2022, ss. 3-10.
- Halili, R. (2024). *Këngët kreshnike dikur dhe sot. Një vështrim nga pikëpamja e teorisë së oralitetit*, [w:] Sh. Sinani, P. Xhufi (red.), *Akte të Kuvendit Ndërkombëtar të Studimeve Albanologjike*, Vol. III, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, ss. 263-278
- Halili, R. (2024). A Few Remarks on the Name Rozafa of the Castle of Shkodra and Its Connection with the Topic of Immured Woman, *Slavia Meridionalis*, vol. 24. <https://doi.org/10.11649/sm.3304>
- Hensel, L. (2023). The Walled-up Woman in The Castle of God Between Religion and Politics, the Case of Hungary. *Louvain Studies* 46, pp. 367-378, DOI: 0.2143/LS.46.4.0000000
- Hensel, L. (2024). Laughter closed up in horror: The case of the Hungarian ballad about a walled-up woman. *Slavia Meridionalis*, 24, Article 3294. <https://doi.org/10.11649/sm.3294>

- Jurczak, K. (2023). Între un topos folcloric și un mit cultural. Câteva glose pe marginea baladei „Meșterul Manole” [Between a Folkloric Topos and a Cultural Myth. A Few Glosses on the Ballad “Master Manole”], *Romanica Cracoviensia*, pp. 223-230.
- Jurczak, K. (2025). Biografia unei idei: legenda Meșterului Manole ca subiect de dezbatere intelectuală [Biography of an Idea: The Legend of Master Manole as a Subject of Intellectual Debate (XIX-XX c.)]. *Quaestiones Romanicae*, t. XII, Timișoara, pp. 30-40.
- Jurczak, K. (2025). *How to build a cultural and national myth from a folk legend. The special case of the story of Master Manole*, [w] *Analele Universității de Vest din Timișoara, Seria Științe Filologice*, nr. 63/2025. (w druku)
- Kordos, P. (2024). Supernatural, folksong and human sacrifice. *Slavia Meridionalis*, 24, <https://doi.org/10.11649/sm.3255>
- Kordos, P. (2025). Absent Women, the Modern Greek School Canon and – Maybe? – Communist Nostalgia in Greece. *Classica Cracoviensia*, vol. 28, Nov. 2025, pp. 299–329, <https://doi.org/10.12797/CC.28.2025.28.13>
- Kordos, P. (2024). The Material Turn in Teaching about Modern Greek Folk Culture, *Πρακτικά Συνεδρίου "Η διδασκαλία της Νέας Ελληνικής στα Πανεπιστήμια του εξωτερικού σήμερα: προκλήσεις και προοπτικές"*, Αθήνα, 27-29 Ιουνίου 2024 [Conference Proceedings "The Teaching of Modern Greek in Universities Abroad Today: Challenges and Prospects", Athens, 27-29 June 2024] (w druku).
- Kordos, P. Modern Greek Alternate History Novels and the Absence of the Fantastic, Proceedings of the 7th European Congress of Modern Greek Studies, Vienna, 11-14 September 2023 (w druku)
- Maciulewicz, M. (2025). Kula, crni Arapin i Asanaginica. Odkrywanie toposu „wmurowanej kobiety” w folklorystyce Goran. *Zeszyty Łużyckie*. 63 (w druku).
- Maciulewicz, M. (2025). Poetry and the Burden of Creation: Rethinking the Walled-Up Woman Folk Topos Through Gendered Lenses. *Knjiženstvo. Journal for Studies in Literature. Gender and Culture*. 15. (w druku).
- Maciulewicz, M. How cultures transfer motifs of folk oral tradition? Transdisciplinary research on the migrating topos of “walled-up woman” in contemporary educational narrative, *Oral Tradition*, w procesie wydawniczym.

- Olszewski, M. (2024). What Does One Need to Build a Bridge in Slovenia? Research on Slovenian Folk Tales, Games, Dances and Rituals Related to Bridge Construction and the Building Process, *Slavia Meridionalis*. 24. <https://doi.org/10.11649/sm.3291>
- Olszewski, M. (2024). The Noble Witch Reflected in Different Mirrors. The Transformation of the Motif of Veronika of Desenice in the Slovenian Cultural Canon, *Colloquia* 53. pp. 121-134. DOI: <https://doi.org/10.51554/Coll.24.53.07>
- Siedlecka, S. (2025). Contemporary audio-visual interpretations of the topos of the walled-up wife, *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*. 23. Issue Female Trajectory in Film and Media, pp. 105 – 120. https://doi.org/10.1386/nl_00059_1
- Siedlecka, S. (2024). Violence, Affect, Empathy. The Topos of Immurement in Bulgarian School Textbooks, *Slavia Meridionalis*. 24. <https://doi.org/10.11649/sm.3127>
- Szwat-Gyłybowa, G. (2022). The Dead Female Body and Necropolitics. The Topos of a Walled-up Woman in Bulgarian Modernist Plays, *Slavia Meridionalis*, 22, ss. 19. DOI: 10.11649/sm.2799.
- Szwat-Gyłybowa, G. (2024). Między obserwacją społeczną a snem. Autorytet toposu wmurowanej matki w powieściach „Desa” Ivany Trajanoskiej oraz „Majkite” Teodory Dimowej. *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, 14 (17), ss.17. <https://doi.org/10.32798/pflit.1150>
- Szwat-Gyłybowa, G. (2024). The Topos of an Immured Woman and Failed Attempts at Emancipation: The Case of Emiliya Dvoryanova’s Novel Земните градини на Богородица, *Slavia Meridionalis*, 24, Article 3236. <https://doi.org/10.11649/sm.3236>
- Szwat-Gyłybowa, G. (2024). Ludowy topos wmurowanej kobiety jako narzędzie negocjowania wartości w bułgarskiej kulturze nowoczesnej. Co po kobiecie?, *Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU*, XX, ss. 1-17.
- Szwat-Gyłybowa, G. (2025). Topos „wmurowanej kobiety” w bułgarskiej myśli naukowej XX i XXI wieku. (s. 207–217). W: *Z polskich studiów slawistycznych. T. 14. Prace na XVII (ekstraordynaryjny) Międzynarodowy Kongres Slawistów w Paryżu w roku 2025. Cz. 1. Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo*, red. R. Grzesik i D. K. Rembiszewska. SOW.
- Szwat-Gyłybowa, G. (2025). Trapped by care. Some thoughts based on Maria Stankova’s drama The dead head spoke to me (Мъртвата глава ми проговори). (ss. 41-52). In *Care in Crisis: Attitudes and Practices of Care in Central and Eastern Europe in the 21st*

Century (EBOOK), ed. Genew-Puhalewa Iliana, Efftimov Yordan, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego,

- Wróblewska-Trochimiuk, E. (2024). The heterotopias and heterochronies of walling-up: Performance "The Penance" by Vice Tomasović. *Slavia Meridionalis*, 24, Article 3338. <https://doi.org/10.11649/sm.3338>
- Wróblewska-Trochimiuk, E. (2025). Ciało po ciele. Topos wmurowania ofiary zakładzinowej i próby jego nekrolektury. In J. Roszak & E. Pytel-Bartnik (Eds.), *Myślenie ciałem. Perspektywy interdyscyplinarne*. (pp. 79–103). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Wróblewska-Trochimiuk, E (2026). Hidden Corners of Belonging: Walling Up as a Form of Community Building in Vice Tomasovic's Performance The Penance. In *Practicing Communities in South-Slavic Theatre and Performance*, ed. Leo Rafolt. Bloomsbury Publishing. <https://www.bloomsbury.com/uk/practicing-communities-in-southslavic-theatre-and-performance-9798216259794/>

Streszczenie

Książka jest efektem projektu badawczego pt. „*Topos wmurowanej kobiety* w kulturach Europy Południowo-Wschodniej i Węgier”, sfinansowanego ze środków NCN (2020/37/B/HS2/00152). Poświęcona została problematyce adaptacji wędrownego ludowego toposu wmurowanej kobiety, który z tradycji oralnej krajów Europy Południowo-Wschodniej i Węgier przeniknął do nowoczesnych i ponowoczesnych kultur narodowych tego obszaru. Granice eksploracji badawczej pokrywały się z granicami występowania pieśni ludowych i legend o ofierze z kobiety, którą – według wierzeń – budowniczowie składali w fundamentach wznoszonej budowli użyteczności publicznej (mostu, twierdzy, czesmy, świątyni) jako ofiarę zakładzinową, by powstrzymać rozpad swojego dzieła. Dziesięcioosobowy zespół naukowy, którego członkowie i członkinie reprezentują rozmaite specjalności i specjalizacje badawcze, interesowały jednak nade wszystko transformacje tego z pozoru marginalnego fragmentu europejskiego folkloru w nowoczesnych literaturach narodowych i sztuce od XIX do XXI wieku, w teatrze, filmie, performansie, kulturze popularnej i edukacji. W monografii prezentujemy efekty tego oryginalnego (z uwagi na źródła) rozpoznawania i interpretacji zasobów kulturowych, wygenerowanych wokół toposu wmurowanej kobiety na całym założonym obszarze, a więc w kulturze albańskiej, bośniackiej, bułgarskiej, chorwackiej, czarnogórskiej, greckiej, macedońskiej, rumuńskiej, serbskiej, słoweńskiej i węgierskiej. Pokazujemy, w jaki sposób topos ten został wcielony w owe kanony narodowe i jakim przekształceniom musiał ulec, by mógł się stać elastycznym elementem narodowej semiosfery, a także, czy rzeczywiście wszędzie do tego doszło. Omawiamy przekształcenia toposu w tekstach alternatywnych w stosunku do kanonów narodowych, jego funkcjonalizację, strategie adaptacji niekiedy do sprzecznych potrzeb artystycznych, ideowych, ideologicznych i merkantylnych. Stawiana w centrum uwagi zmiana udziału wskazówek do głębszego zrozumienia badanych kultur oraz wpisanych w nie jawnych i niejawnych wyborów aksjologicznych (tych zmieniających się w czasie, ale też tych, które wykazują nieustępliwą obecność i siłę w każdej epoce historycznej).

Książka jest najobszerniejszym w skali globalnej i najbardziej wnikliwym kompendium wiedzy na przedłożony temat. Jej przesłanie wykracza poza historię jednego popularnego motywu wędrownego – jest istotnym głosem w debacie na temat kondycji kobiety w świecie.

Słowa kluczowe: wmurowana kobieta; folklor; nowoczesność; tradycja; transfer kulturowy; kultura albańska; kultura Bośni; kultura bułgarska; kultura chorwacka; kultura czarnogórska; kultura grecka; kultura serbska; kultura rumuńska; kultura słoweńska; kultura węgierska

**SOUTH OF BALATON, NORTH OF ARTA
THE TOPOS OF THE WALLED-UP WOMAN
IN THE CULTURES OF SOUTH-EASTERN EUROPE AND HUNGARY**

Summary

The book is the result of a research project entitled “The topos of an immured woman in the cultures of Southeastern Europe and Hungary”, funded by the National Science Centre [NCN] (2020/37/B/HS2/00152). It is focused on the adaptation of the wandering folk topos of the walled-up woman, which has spread from the oral tradition of South-Eastern Europe and Hungary into the modern and postmodern national cultures of this area. The boundaries of the research exploration coincided with the boundaries of the occurrence of folk songs and legends about the sacrifice of a woman who, according to beliefs, was placed by builders in the foundations of a public building (bridge, fortress, fountain, temple) as a foundation sacrifice to prevent the collapse of their work. However, the ten-member research team, whose members represent various research specialisations and disciplines, was primarily interested in the transformations of this ostensibly marginal fragment of European folklore in modern national literatures and art from the 19th to the 21st century, in theatre, film, performance, popular culture and education. In this monograph, we present the results of this original (given the sources) exploration and interpretation of cultural resources generated around the topos of the walled-up woman throughout the entire area under consideration, i.e. in Albanian, Bosnian, Bulgarian, Croatian, Montenegrin, Greek, Macedonian, Romanian, Serbian, Slovenian and Hungarian cultures. We demonstrate how this topos was incorporated into these national canons and what transformations it underwent to become a flexible element of the national semiosphere, as well as whether this process occurred everywhere. We discuss the transformations of the topos in texts that are alternative to national canons, its functionalisation, and strategies of adaptation to sometimes contradictory artistic, ideological, and mercantile needs. The change that is the focus of our attention provides clues to a deeper understanding of the cultures under study and the explicit and implicit axiological choices embedded in them (those that change over time, but also those that show an unyielding presence and strength in every historical epoch).

The book is the most comprehensive and insightful compendium of knowledge on the subject on a global scale. Its message goes beyond the history of one popular wandering motif – it is an essential voice in the debate on the condition of women in the world.

Keywords: walled-up woman; folklore; modernity; tradition; cultural transfer; Albanian culture; Bosnian culture; Bulgarian culture; Croatian culture; Montenegrin culture; Greek culture; Serbian culture; Romanian culture; Slovenian culture; Hungarian culture

NA POŁUDNIE OD BALATONU, NA PÓŁNOC OD ARTY

**TOPOS W MUROWANEJ KOBIETY
W KULTURACH EUROPY POŁUDNIOWO-WSCHODNIEJ
I WĘGIER**

AUTORKI i AUTORZY:

Olga Bartosiewicz-Nikolaev
Rigels Halili
Leszek Hensel
Kazimierz Jurczak
Przemysław Kordos
Marzena Maciulewicz
Maciej Olszewski
Sylvia Siedlecka
Grażyna Szwał – Gylybowa
Ewa Wróblewska-Trochimiuk

REDAKCJA NAUKOWA:

Grażyna Szwał-Gylybowa
Ewa Wróblewska-Trochimiuk

RECENZENCI:

Tomasz Klimkowski (UAM), Sylvia Nowak-Bajcar (UJ), Joanna Rękas (UAM)

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
Warszawa, 2025