

PATRYCJUSZ PAJĄK
Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej
Uniwersytet Warszawski

PRZEMIANA MARTWEGO W ŻYWE W BALLADACH KARELA JAROMÍRA ERBENA

Słowa kluczowe: Karel Jaromír Erben, ballada, przemiana

Keywords: Karel Jaromír Erben, ballad, metamorphosis

Przemiana jest zjawiskiem naturalnym i powszechnym, a jednocześnie wzbudza niepokój, gdyż podważa stabilność porządku. Dlatego przełomowym przemianom, zachodzącym w życiu człowieka i w jego otoczeniu, towarzyszy zazwyczaj odpowiedni obrzęd, który oswaja z nimi, ponieważ nadaje im pozytywne znaczenie lub nawet – jak sądzono w przeszłości – wpływa odpowiednio na ich rezultat, aby był on zgodny z ludzkimi oczekiwaniami. W obrzędowej interpretacji przemiana uznana więc zostaje za rękojmię porządku, ponieważ przyczynia się nie tyle do jego negacji, ile odrodzenia lub narodzin porządku nowego. Chroni porządek przed erozją spowodowaną jego starzeniem się.

Obrzędowa interpretacja przemiany wywodzi się z najpierwotniejszej kultury, w której uważano, że rzeczywistość ma naturę monistyczną. Zakładano, że istota rozmaitych zjawisk (widzialnych i niewidzialnych) jest wspólna, ponieważ przenika je ta sama energia życiowa tożsama z energią duchową. W wyobraźni pierwotnej granicę między tym, co indywidualne, a tym, co powszechne, cechuje zatem płynność. Rzeczony zjawisko Lucien Lévy-Bruhl nazywa partycypacją, która w pradawnej praktyce kulturowej oznaczała, że ten sam organizm czy przedmiot mógł być jednocześnie sobą i czymś innym. Dzięki partycypacji życie zachowywało ciągłość, umierały tylko jego tymczasowe formy¹. Wszelkie przemiany w postrzeganej monistycznie rzeczywistości uważano w konsekwencji za cykliczne. Opierały się one, jak zauważa z kolei Olga Freudenberg, na wiecznym powrocie tego samego w masce innego².

¹ L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, trans. B. Szwarcman-Czarnota (Warszawa, 1992), 94-134, 154-171.

² O. Freudenberg, „Światopogląd pierwotny”, trans. A. Pomorski, in eadem, *Semantyka kultury* (Kraków, 2005), 147-157, 181-184.

W późniejszym czasie wpływ wielkich religii monoteistycznych i myślenia racjonalnego sprawia, że coraz większą rolę w ludzkim życiu odgrywa świadomość nieodwracalności przemian, czego najdonioślejszym następstwem jest uznanie istnienia granicy ontologicznej między światem widzialnym a niewidzialnym, podczas gdy dla człowieka pierwotnego obydwa światy – jak zaznacza Lévy-Bruhl – stanowiły jedność, jako że miały identyczny status ontologiczny³.

Pierwotne wyobrażenia przemian nie zostają jednak wykorzenione z ludzkiego życia, ponieważ stanowią organiczną fazę rozwoju umysłowego każdego człowieka. Wyrażają jego najgłębsze pragnienia wyrastające z najgłębszych lęków, z którymi cywilizacja się nie uporała. Dlatego wspomniane wyobrażenia nieustannie powracają, choćby w rozmaitych przesądach, aczkolwiek są społecznie marginalizowane, ponieważ nie mieszczą się w interpretowanym religijnie lub racjonalnie doświadczeniu powszechnym. Wedle opinii Freudenberg ich struktura pozostaje tradycyjna, wyrażając monistyczną interpretację rzeczywistości, lecz ich znaczenie podlega już weryfikacji związanej z wpływem cywilizacji⁴. Dotyczy to również pierwotnych wyobrażeń przemiany martwego w żywe, których ślad zachowuje w największym stopniu kultura ludowa. Pod względem strukturalnym poszczególne fazy omawianej przemiany cechuje dawna monistyczna spójność (umieranie pociąga za sobą ożywianie), natomiast pod względem semantycznym następuje ich rozdzielenie (umieranie nie jest tożsame z ożywianiem).

Różne odmiany przemiany martwego w żywe, obecne w słowiańskiej kulturze ludowej, przedstawia dziewiętnastowieczny czeski folklorysta i pisarz, Karel Jaromír Erben, w większości z trzynastu ballad, które składają się na zbiór *Bukiet narodowych legend* (*Kytice z pověstí národních*), zwany powszechnie *Bukietem* (*Kytice*). Zbiór ukazuje się po raz pierwszy w 1853 roku. W tym wydaniu liczy dwanaście ballad. W wydaniu drugim – z 1861 roku – pisarz rozszerza ostatnią balladę pt. *Wieszczka* (*Věškyňe*) o dwadzieścia cztery wersy, a ponadto dodaje do zbioru balladę trzynastą. W tej samej książce zamieszcza dodatkowo siedemnaście wierszy, które nie wchodzą w skład *Bukietu*, choć również mają ludową i balladową tonację⁵.

³ L. Lévy-Bruhl, *Czynności...*, 93-94.

⁴ O. Freudenberg, *Światopogląd...*, 183-184.

⁵ Ze względu na zmiany wprowadzone do drugiego wydania *Bukietu* pisarz zmienia też tytuł zbioru na *Bukiet wierszy Karela Jaromíra Erbena* (*Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*). Wydanie to zostaje podzielone na dwie części. Pierwsza z nich, zatytułowana *Legends narodowe* (*Pověsti národní*), obejmuje trzynaście ballad tworzących *Bukiet*. W części drugiej o tytule *Pieśni* (*Písňe*) znajduje się siedemnaście wierszy niezwiązanych z *Bukietem*. Pośród nich dwie krótkie ballady pt. *Obcy gość* (*Cizí host*) i *Zamurowana* (*Zazděná*) zawierają motywy przemiany martwego w żywe. W pierwszym z wymienionych tekstów zmarły człowiek powraca między żywych w postaci ducha, w drugim dwójka zmarłych zamienia się w ptaki: gołębia i wronę.

Bukiet to najwybitniejsze dzieło Erbena. Stanowi w Czechach wzór literackiego opracowania materiału folklorystycznego. Poszczególne ballady, składające się na rzeczony zbiór, powstają na przestrzeni ponad dwudziestu lat – od połowy lat trzydziestych do początku lat sześćdziesiątych. Niektóre zostają pierwotnie opublikowane w czasopismach literackich. Pisząc je, Erben inspirował się nie tylko ustną literaturą ludową różnych narodów słowiańskich (w niektórych przypadkach już literacko opracowaną i zapisaną przez innych autorów)⁶, ale też zagraniczną poezją romantyczną, zwłaszcza balladową (głównie autorstwa najśłynniejszych niemieckich i polskich romantyków)⁷.

Oprócz pierwszej i ostatniej ballady wszystkie pozostałe, wchodzące w skład *Bukietu*, założone są na klasycznym dla tego gatunku temacie winy i kary, który zostaje podporządkowany moralnemu pouczeniu. Różnią się między sobą długością, wersyfikacją i narracją (w niektórych balladach bardziej epicką, w innych bardziej udratyzowaną), a jednocześnie cechuje je podobna metaforyka i symbolika oraz nastrój, wynikający z relacji między gwałtownymi wydarzeniami a wyzwalanymi przez nie silnymi i kontrowersyjnymi uczuciami, pośród których pierwszoplanowa jest groza. Powoduje ją spotkanie z potwornością, która w balladach Erbena stanowi przyczynę lub następstwo niemoralnego postępowania i jako taka służy wyostreniu morału. Potworność polega na irracjonalnym współistnieniu pierwiastków życia i śmierci, do czego w *Bukiecie* prowadzi w głównej mierze przemiana martwego w żywe.

Wampiryczną odmianę wzmiankowanej przemiany przedstawia ballada *Ślubne koszule (Svatební košile)*⁸. Osierocona dziewczyna modli się w nocy do (obrazu) Matki Boskiej z Dzieciątkiem w intencji powrotu narzeczonego, który przed trzema laty wyjechał za granicę i słuch po nim zaginął. Prośba dziewczyny zostaje natychmiast spełniona. Zjawia się u niej narzeczony, tyle że w postaci wampira, z czego płynie wniosek, że on już od jakiegoś czasu nie żyje. Wampir zabiera narzeczoną na cmentarz, aby tam ją poślubić, a w rzeczywistości pozbawić życia, jednak dziewczynie udaje się uciec do przycmentarnej kostnicy, gdzie znajduje się ciało nieboszczyka, który na rozkaz wampira ożywa. Nastanie poranka przynosi jej ratunek.

⁶ Folklorystyczne i literackie źródła poszczególnych ballad ujawnia sam pisarz w *Uwagach poety (Poznámky básnikovy)*, które w przeszłości dodawano do kolejnych wydań *Bukietu*. Felix Vodička zauważa, że tylko w dwóch balladach omawianego zbioru Erben inspirował się balladami ludowymi. Podstawę pozostałych utworów stanowią ludowe legendy i baśnie o prozatorskim charakterze. F. Vodička, „K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře (Semantická intence Erbenovy poezie a její dvojí původ)”, *Česká literatura* 38, no. 5 (1990): 400.

⁷ Wedle ustaleń Juliusa Dolanského największy wpływ na Erbena wywarły ballady Johanna Gottfrieda Herdera, Gottfrieda Augusta Bürgera, Johanna Wolfganga Goethego, Adama Mickiewicza, a także te wiersze i dramaty Juliusza Słowackiego, w których czerpał on z tradycji ludowej. J. Dolanský, *Karel Jaromír Erben* (Praha, 1970), 108-111.

⁸ Ballada ta zostaje po raz pierwszy wydrukowana w czasopiśmie „Literární příloha ku Věnci” („Dodatek Literacki do Wieńca”) w 1843 roku.

W utworze Erbena przywrócenie narzeczonego do życia odbywa się za sprawą modlitwy. W pierwszej chwili można zatem pomyśleć, że to Matka Boska wskrzesza martwego na prośbę dziewczyny. Za takim wyjaśnieniem mogłyby też przemawiać zjawiska poprzedzające pojawienie się wampira – poruszenie się obrazu maryjnego, do którego modli się dziewczyna, a także zgaśnięcie lampy wiszącej nad kłęcznikiem. Wspomniana interpretacja byłaby jednak sprzeczna zarówno z ludową, jak i katolicką wykładnią wampiryzmu.

Choć wiara w wampiry występuje w Europie już od czasów starożytnych, oficjalna wykładnia katolicka tego zjawiska pojawia się dopiero w okresie oświecenia, do czego przyczynia się racjonalizm, który wpływa na poglądy hierarchów kościelnych. Do zabrania głosu na temat wampiryzmu prowokują ich wówczas doniesienia mówiące o przypadkach wampirycznych stwierdzonych w Europie Środkowej. W kilku dekretach i rozprawach duchowni przedstawiają argumenty teologiczne i logiczne, które przemawiają przeciwko istnieniu wampirów i uznawaniu ich za dzieło Boga lub diabła. Wedle wspomnianych argumentów wiara w wampiry wynika z niewiedzy i przesądności prostych ludzi ze wsi, których wyobraźnia zostaje nadmiernie pobudzona przez strach, alkohol lub wizje senne⁹.

W kulturze ludowej obowiązuje natomiast demoniczna interpretacja wampiryzmu. Zgodnie nią wampirem staje się człowiek, który zmarł tragicznie i zarazem przedwcześnie lub zmarł w stanie grzechu, lub za życia był złym człowiekiem, lub też posiadał cechy demoniczne bądź został pochowany w nieodpowiedni sposób (np. bez sakramentów lub w niewłaściwym miejscu cmentarza). Z tych i podobnych powodów ziemia nie chce przyjąć ciała zmarłego, a jego dusza pokutuje w stanie zawieszenia między dwoma światami. Taki zmarły próbuje wrócić do świata ziemskiego, ożywiając własne ciało i mszcząc się na ludziach za swój los. W innym wariacie koncepcji demonicznej wampira nie ożywia jego własna dusza, lecz diabeł, który zdobywa władzę nad człowiekiem zmarłym w grzechu i czyni z niego wampira, aby siać w ludziach wątpliwości dotyczące boskiej opatrności i wszechmocy¹⁰.

Do tych ludowych przekonań odwołuje się właśnie Erben, lecz nie czyni tego wprost, ponieważ przesuwając akcent z przyczyn narodzin wampira, które pozostają nieznanymi (choć można przyjąć, że w grę wchodzi przedwczesna śmierć narzeczonego), na przyczyny jego pojawienia się w domu dziewczyny. Jej modlitwa nie powoduje przemiany martwego chłopaka w wampira, a jedynie go przywołuje, ponieważ jest modlitwą bluźnierczą. Dziewczyna marzy o ślubie z narzeczoną

⁹ E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, trans. A. Pers, J. Kornecka, M. Małecka, N. Korzycka, B. Bielańska (Kraków, 2004), 266-272, 275-276; G. Maiello, *Vampirismus v kulturních dějinách Evropy* (Praha, 2004), 33-44.

¹⁰ L. Pełka, *Polska demonologia ludowa* (Warszawa, 1987), 163-172; E. Petoia, *Wampiry...*, 262-265; G. Maiello, *Vampirismus...*, 78-82; C. Lecouteux, *Tajemnicza historia wampirów*, trans. B. Spieralska (Warszawa, 2007), 29-30.

i założeniu rodziny (Matka Boska z Dzieciątkiem jest dla niej wzorem), jednakże do tego celu dąży w sposób grzeszny. W modlitwie szantażuje Matkę Boską, stawiając na szalę swoje życie – nie chce dalej żyć bez narzeczonego. Szantaż nie tylko urąga boskiemu majestatowi, ale też świętości ludzkiego życia. Grzech bezczelności i lekkomyślności wystawia dziewczynę na działanie zła, którego emanacją jest narieczony-wampir. Pełni on rolę diabelskiej przynęty, a jednocześnie kary za szafowanie własnym życiem i roszczeniowy stosunek do Boga. Dziewczyna uwolni się od wampira dopiero wtedy, gdy – znów w modlitwie – przeprosi Matkę Boską za nierozważne słowa.

W *Ślubnych koszulach* wampir zjawia się nocną porą (po godzinie jedenastej) i w świetle księżyca, który jest tradycyjnie kojarzony z ożywaniem martwoty (i innymi demonicznymi przemianami) z powodu zmienności swojego kształtu (od nowiu do pełni i z powrotem) oraz zimnego blasku, będącego odwrotnością światła słonecznego – ciepłego i dlatego prawdziwie życiodajnego. Erben wiąże też wampira z żywiołem powietrza. Pojawieniu się narzeczonego towarzyszą porwy wiatru. Ponadto porusza się on za pomocą skoków, pokonując w powietrzu duże odległości. Kazimierz Moszyński podaje, iż wiatr w kulturze ludowej może uosabiać duszę człowieka, który zmarł gwałtownie. Może też stanowić przejaw działania niewidzialnych demonów¹¹. W Erbenowej balladzie obydwie interpretacje więzi wampira z wiatrem są równoważne, ponieważ narieczony staje się wampirem najprawdopodobniej w wyniku gwałtownej śmierci, a jednocześnie pojawia się niczym demon – na grzeszne wezwania dziewczyny.

Niewykluczone, że Erben używa symboliki powietrznej także w celu wizualizacji ludowego przekonania o zdolności wampira do niepostrzeżonego i szybkiego przemieszczania się oraz przenikania do zamkniętych pomieszczeń przez najmniejsze otwory. Wampir – choć zasadniczo jest tworem cielesnym – posiada w dawnych wyobrażeniach zdolności typowe dla ducha. Potrafi działać tak, jakby był istotą niewidzialną.

Relację między dziewczyną a jej wampirycznym narieczonym można postrześć w kontekście rozpowszechnionego przez romantyków seksualnego znaczenia wampiryzmu. Wampiry w romantycznych dziełach literackich dobierają ofiary tak, aby osiągnąć z nimi jak największą rozkosz seksualną. W *Ślubnych koszulach* wampiryczny seksualizm wiąże się z wątkiem krwawego ślubu, który wampir zamierza wziąć z narzeczoną na cmentarzu. Większą jednak rolę niż seksualna motywacja wampira odgrywa w utworze Erbena ludowe przekonanie, że wampir atakuje przede wszystkim osoby mu znane (zwłaszcza członków rodziny), ponieważ zna drogę do ich domu.

Tradycyjny dla wampirycznych wyobrażeń motyw picia krwi nie przyjmuje w omawianej balladzie kanonicznej postaci. Owszem, wampir zamierza wyssać

¹¹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, vol. II, *Kultura duchowa* (Warszawa, 1967), 479-483.

krw dziewczyny, jednak do tego nie dochodzi, ponieważ dziewczyna ucieka. Traci ona krew w inny sposób – kalecząc stopy na skałach i w krzaskach podczas forsownej podróży na cmentarz. Utracie krwi towarzyszy utrata tchu. Ten fakt odsyła do wyobrażeń, wedle których wampir mógł pozbawiać ofiarę energii życiowej także przez odebranie jej oddechu, który – podobnie jak krew – uosabiał życie. W *Ślubnych koszulach* zabójcze dla ofiary okazuje się więc samo przebywanie z wampirem.

Pisarz wiele miejsca poświęca pokonywaniu przez wampira i jego narzeczoną drogi z domu na cmentarz. Wiedzie ona ze świata cywilizacji (ze wsi) w świat coraz dzikszej przyrody nieożywionej (wzgórze, skały, las, dolina, moczary, rozpadlina) i zwierzęcej (wiejskie psy, dzikie suki, puchacz, żaby). Z każdym etapem podróży przestrzeń przyrodnicza staje się coraz bardziej grząska (moczary) i bezkształtna (rozpadlina), a kolejne rodzaje zwierząt są coraz bardziej obce człowiekowi.

Czeski pisarz kładzie nacisk na związek wampira z przyrodą. Martwota jego serca oznacza, że martwe jest jego człowieczeństwo, ale nie biologiczne potrzeby. Żyje on życiem takim jak zwierzęta, które dążą głównie do zaspokojenia głodu i popędu seksualnego. Za oryginalną cechę Erbenowego wampira należy uznać jego stadną solidarność. Zabiera on dziewczynę na cmentarz nie tylko dlatego, aby wziąć z nią krwawy ślub w odpowiednim do tego miejscu, ale też dlatego, by jej krwi mogły skosztować pozostałe przebywające tam wampiry.

Ogrodzony murem cmentarz znajduje się na końcu drogi – tam, gdzie przyroda przyjmuje najpierwotniejsze, wodno-ziemne formy, pogrążając się w chaosie. Cmentarz stanowi przestrzeń graniczną, która oddziela dwie strony natury – tę znaną człowiekowi, zachowującą empirycznie uchwytnie i zróżnicowane kształty, i tę nieznaną, najpierwotniejszą, chaotyczną, w której pierwiastki życia i śmierci zostają wymieszane, rodząc potwory w rodzaju wampira.

Następstwem przemiany martwego w żywe, czyli pojawienia się wampira, jest w Erbenowej balladzie proces odwrotny – przemiana żywego w martwe. W interpretacji pisarza rzeczona przemiana polega na destrukcji świata cywilizowanego, utożsamionego ze światem chrześcijańskim (dziewczyna zostaje zmuszona przez wampira do porzucenia modlitewnika, różańca i krzyżyka), a także na regresie świata przyrody (która dziczeje, przyjmując coraz bardziej pierwotną postać) oraz na rozpadzie ludzkiego ciała (krwawienie stóp, utrata tchu). Potarganie na strzępy ślubnych koszul przez wampira w zakończeniu utworu stanowi symboliczne podsumowanie tego procesu. Wampiryczna przemiana martwego w żywe nie rodzi zatem prawdziwego życia. To zgubna iluzja, która w omawianej balladzie stanowi przeciwieństwo jedyne etycznie dopuszczalnego sposobu prokreacji, jakim jest uświęcony przez Boga i uprawomocniony społecznie związek kobiety i mężczyzny.

Ożywianie wampira ma w tradycji ludowej charakter cykliczny (wampir może ożyć każdej nocy). Erben tymczasem uzależnia to zjawisko od postępowania ofiary wampira. W *Ślubnych koszulach* wampiryczny narzeczony pojawia się jednorazowo w następstwie grzechu popełnionego przez dziewczynę. Odczynienie grzechu za pomocą modlitwy zapobiega dalszym jego wizytom. Cykliczność przemiany martwego w żywe odgrywa za to rolę w balladzie *Wierzba (Vrba)*. W utworze tym wspomniana przemiana jest silniej niż w *Ślubnych koszulach* warunkowana przez rytm życia przyrody, zwłaszcza przez następstwo dnia i nocy. W *Wierzbie* każdej nocy młoda kobieta umiera, ponieważ jej dusza opuszcza ciało i wciela się w wierzbę (dokładnie – w wierzbowe gałęzie), która rośnie nad potokiem. Rano dusza powraca do ciała i kobieta ożywa. Mąż kobiety poznaje jej tajemnicę i ścina drzewo, aby zapobiec jej przemianom, lecz w ten sposób żonę zabija.

Przemiana martwego w żywe, przedstawiona w *Wierzbie*, nawiązuje do rozpowszechnionej w podaniach różnych ludów, także Słowian, wierze w zewnętrzną duszę – jak ją nazywa James Georg Frazer. Wedle ustaleń tego badacza umieszczenie duszy poza własnym ciałem (w jakimś przedmiocie, zwierzęciu lub roślinie, a także w jakimś miejscu lub nawet we własnych włosach) zapewnia człowiekowi siłę lub nieśmiertelność, ponieważ urazy, na jakie narażone jest jego ciało, nie dotykają jego duszy¹².

Ta funkcja zewnętrznej duszy nie urzeczywistnia się w przypadku kobiety-drzewa z ballady Erbena. Przenoszenie się duszy z człowieka do drzewa i z powrotem bliższe jest w omawianym utworze ludowemu wierzeniu, o którym Frazer tylko wspomina i które mówi o ścisłym związku życia człowieka z życiem rośliny posadzonej w dniu jego narodzin i dlatego będącej jego swoistym sobowtorem. Roślinny sobowtór stanowi źródło energii życiowej człowieka, wiążąc go z nieograniczonym życiem przyrody. W *Wierzbie* współistnienie kobiety i drzewa jest bardziej złożone, ponieważ nie żyją oni równocześnie, lecz naprzemian.

Taki rodzaj symbiozy nie wzmacnia człowieka na zasadzie sobowtórowego pomnożenia jego życia, ale go osłabia, ponieważ musi się on dzielić swoim życiem z drzewem. Erben odkrywa mroczną stronę witalizmu przypisywanego wierzbie. Jest ona drzewem najsilniej związanym z wodą, ku której sięga nie tylko korzeniami, ale często też gałęziami. Dzięki wzmiankowanej więzi szybko zakwita i jako taka symbolizuje witalność, przyrost życia, płodność. Gałęzie wierzbowe mają pod tym względem pierwszoplanowe znaczenie, ponieważ to one zdradzają objawy rozkwitania, a ponadto charakteryzują się nadzwyczajną zdolnością do regeneracji. W balladzie Erbena wierzba czerpie energię nie tylko z wody, ale i z człowieka. Spełnia rolę wampira, który nie zabija ofiary, lecz utrzymuje ją przy życiu, ponieważ dzięki temu sam żyje.

¹² J. G. Frazer, *Złota gałąź*, vol. II, trans. H. Krzeczkowski (Warszawa, 1971), 331-353.

Podobnie jak w *Ślubnych koszulach*, tak i w *Wierzbie* przemiana martwego w żywe nabiera znaczenia w kontekście wątku rodziny oraz aluzyjnie powiązanego z nim wątku seksualnego. Do śmierci kobiety-drzewa doprowadza zaborczość męża, który nie chce pogodzić się z jej nocnym wyłączeniem z życia, tożsamym z seksualną oziębłością. Kobieta-drzewo nie zaniedbuje jednak obowiązków rodzinnych i służy rodzinie nawet po śmierci – z gałęzi ściętej wierzb, w których nadal żyje dusza kobiety, zostaje wykonana kołyska dla jej dziecka. To jeszcze jedna forma przemiany martwego w żywe, która stanowi przykład etycznej interpretacji pierwotnego monizmu.

„[...] matka umiera, macierzyństwo żyje”¹³ – tak komentuje tę przemianę Roman Jakobson. Według niego Erben przeciwstawia wzorcowe, ponadindywidualne wartości (macierzyństwo) ich indywidualnej realizacji (matka), która jest immanentnie niedoskonała, ponieważ psuje ją naturalna i egoistyczna potrzeba indywiduum, aby podtrzymać przede wszystkim własne życie. Gdy nocami matka wciela się w wierzbę, pozostawia dziecko na łasce losu. Może mu się poświęcić dopiero po swojej śmierci, jako że wtedy jej indywidualny pęd życia nie wchodzi w kolizję z pędem życia dziecka¹⁴.

Ożywianie martwego obrazuje w *Wierzbie* uzależnienie człowieka od natury, które pociąga za sobą pewne ograniczenia w życiu codziennym (nocna martwota kobiety-drzewa), ale zarazem umożliwia przekroczenie największego ograniczenia w postaci śmierci (dusza kobiety żyje po jej śmierci w gałęziach ściętej wierzb). Śmierć kobiety-drzewa to kara za naruszenie rytmu życia, jakiego dopuścił się mąż, ścinając drzewo. Jego grzech polega na nieumiejętności pogodzenia się z naturalnymi ograniczeniami ludzkiego losu, które wynikają z bożej woli.

Wątek wcielenia duszy człowieka w roślinę podejmuje też Erben w balladzie *Lilia (Lilie)*¹⁵, w której martwa dziewczyna ożywa w postaci tytułowego kwiatu. Wspominana przemiana nie przebiega w tym wypadku cyklicznie, lecz jest jednorazowa. W słowiańskim folklorze tego rodzaju ożywienie dotyka, wedle słów Moszyńskiego, ludzi młodych, którzy zmarli przedwcześnie. Ich dusza – nienasycona życiem – nadal kwitnie i wydostaje się z grobu w postaci kwiatu¹⁶. Erben porównuje życie dziewczyny-kwiatu do dymu unoszącego się nad rzeką oraz do rosy, która pod wpływem słońca paruje. Wymienione porównania uwydatniają kruchość tego życia, ale też jego uduchowanie. I jedną, i drugą cechę zmartwychwstałej dziewczyny, jak również jej niewinność, symbolizuje lilia, co zgadza się ze znaczeniami, jakie przypisuje temu kwiatu europejska tradycja kulturowa.

¹³ R. Jakobson, „Poznámky k dílu Erbenovu”, in idem, *Poetická funkce* (Jinočany, 1995), 507. W oryginale: „[...] matka umírá, mateřství žije”. Ten i kolejne cytaty w przekładzie autora artykułu.

¹⁴ Ibidem, 506-507.

¹⁵ Ballada *Lilia* – napisana w 1860 roku – zostaje dodana do *Bukietu* jako trzynasta w drugim wydaniu zbioru z 1861 roku.

¹⁶ K. Moszyński, *Kultura...*, 524-525.

W balladzie Erbena jeszcze jeden czynnik decyduje o przemianie, a mianowicie miejsce pochówku. Przed śmiercią dziewczyna prosi, aby pochować ją nie na cmentarzu, ale pod lasem. Chce bowiem spoczywać w „przyjemnym” miejscu, gdzie zamiast wdowich lamentów rozbrzmiewa śpiew ptaków. Na zmarłych wstanie duszy dziewczyny w formie kwiatu wpływ ma zatem także żywotność otaczającej przyrody. Po roku od pogrzebu na grobie wyrasta wrzos, a po trzech latach wyłania się z niego lilia. W jej pobliżu przebiega biała łąnia, którą – tak jak lilię – cechuje niewinność, choć jest już ona zabarwiona seksualnie. W ten sposób pisarz przygotowuje grunt pod wprowadzenie wątku miłosnego. Na łąnię poluje pewien szlachcic, który – podążając jej tropem – natrafia na lilię.

Kolejny etap przemiany następuje w ogrodzie, do którego szlachcic przenosi znalezione kwiat. W tej oazie przyrody oswojonej „oswojona” zostaje też lilia – zamienia się w dziewczynę, co dzieje się podczas pełni księżyca, który – jak już powiedziano – w ludowych wierzeniach sprzyja ożywaniu martwoty i przemianom tożsamości. Ceną, jaką dziewczyna-kwiat płaci za przywrócenie do ludzkiej postaci, jest konieczność unikania światła słonecznego.

Wraz z magiczną przemianą bohaterki zmienia się jej status społeczny. Cudownie ożywiona wiejska dziewczyna staje się żoną szlachcica. Ten mezalians stanowi przyczynę tragedii rodzinnej, jaką kończy się *Lilia*. Teściowa z zazdrości o „potworną” synową wpuszcza do pałacu słońce, zabijając dziewczynę-kwiat i jej dziecko.

Znów – jak w *Wierzbie* – ożywienie martwego prowokuje do grzechu i w konsekwencji pociąga za sobą śmierć żywego. Popelnia go nie tylko teściowa, ale też mąż dziewczyny-kwiatu, który zaniedbuje rodzinę. Karą dla niego jest śmierć żony i dziecka. Karę ponosi też teściowa, która zostaje przeklęta przez syna. Rozpad rodziny ma więc w omawianej balladzie szeroki zasięg. *Lilia* wyróżnia się na tle pozostałych ballad Erbena także tym, że jej bohaterka to najbardziej bezbronna istota powstała w wyniku przemiany martwego w żywe. Jako jedyna spośród podobnych jej postaci podlega drugiej śmierci, po której już nie zmarłych wstaje. Powodu takiego zakończenia ballady można doszukiwać się w grzechu, jakiego – pomimo swojej niewinności – dopuściła się dziewczyna, prosząc, aby pochowano ją nie na cmentarzu (jak przystoi katolikom), lecz na skraju lasu. W balladach Erbena prawa etyki są równie bezwzględne co prawa natury.

Podobną odmianę przemiany martwego w żywe prezentuje Erben w *Gołąbku* (*Holoubek*)¹⁷. W wymienionej balladzie śpiew białego gołębia nad grobem przypomina o pochowanym w nim mężczyźnie. Ptak – tak jak kwiat w *Lilii* – uosabia duszę zmarłego. Kazimierz Moszyński przekonuje, że przesąd, zgodnie z którym dusze zmarłych wcielają się w zwierzęta, jest jednym z najbardziej uniwersalnych. Wywodzi się z pierwotnego utożsamiania duszy z energią życiową, której

¹⁷ Pierwodruk w 1851 roku w tygodniku literackim „Lumír” (Lumír to stare czeskie imię).

popularnym symbolem były w przeszłości właśnie zwierzęta. Fakt, że to ptaki są najczęściej uważane za wcielenie dusz osób zmarłych, wspominany badacz łączy z wyobrażeniem duszy (i jednocześnie energii życiowej) jako oddechu, a więc zjawiska związanego z powietrzem. W tym kręgu wyobrażeń szczególną rolę odgrywają gołębie, zwłaszcza białe (biel to tradycyjny emblemat moralnej czystości), które uznawane są za pośmiertne wcielenie dobrych ludzi¹⁸.

W balladzie Erbena śpiew gołębia doprowadza do samobójstwa wiarołomną żonę, która otruła męża, a następnie szybko po raz drugi wyszła za mąż. Jak w *Ślubnych koszulach*, tak i w *Gołąbku* przemiana martwego w żywe zapowiada karę wymierzoną osobie, która zgrzeszyła. Tą karą jest przemiana odwrotna – żywego w martwe – lub tylko zagrożenie taką przemianą.

Inny wariant ożywiania martwego występuje w *Wodniku (Vodník)*. W balladzie tej nieposłuszna matce dziewczyna zostaje porwana przez wodnika w głąb jeziora. Przebywając tam, jest martwa dla świata ludzi. W wodnej głębinie zakłada z wodnikiem rodzinę. Ten fakt przywodzi na myśl, typową dla pierwotnych wierzeń dotyczących wegetacyjnych sił przyrody, skłonność do kojarzenia wody z płodnością, a ciąży – z symboliczną i tymczasową śmiercią kobiety, która rodzi dziecko, tak jak „martwa” ziemia wydaje na wiosnę „żywy” plon. W balladzie Erbena dziewczyna nie akceptuje swojej sytuacji i po pewnym czasie ucieka z wodnego więzienia-grobu. W ten sposób powraca do życia.

W *Wodniku* czeski pisarz jeszcze wyraźniej niż w przywołanych wcześniej balladach przeciwstawia wartości rodzinne indywidualnym potrzebom, które zagrażają rodzinnej wspólnotcie. Dziewczyna w omawianym utworze dwukrotnie sprzeniewierza się rodzinie. Za pierwszym razem wbrew ostrzeżeniu matki udaje się nad jezioro. Kieruje nią popęd seksualny, który Erben opisuje aluzyjnie:

Do jeziora coś ją ciągle popycha,
Do jeziora ciągle coś ją przyciąga¹⁹.

Drugi raz dziewczyna zrywa rodzinną więź, gdy opuszcza męża-wodnika oraz dziecko i wraca do matki. Pragnie sama na powrót stać się dzieckiem i zrzucić z siebie odpowiedzialność za rodzinę. Przemiana martwego w żywe wyraża w tym wypadku niedojrzałość uczuciową i społeczną bohaterki. Grzech popełniony wobec rodziny pociąga za sobą karę – wodnik w akcie zemsty zabija dziecko, urywając mu głowę. Podobnie jak w *Wierzbie* i *Lilii* najcięższa kara dotyka osobę niewinną, co winowajcę skazuje jedynie na wyrzuty sumienia. Ten rodzaj kary – wstrząs moralny, jakiego ma doświadczyć winowajca – rezerwuje Erben dla postaci, które nie zgrzeszyły w sposób wyrachowany, lecz pod wpływem pobudzenia

¹⁸ K. Moszyński, *Kultura...*, 539-540, 552-553.

¹⁹ K. J. Erben, „Vodník”, in idem, *Kytice z pověstí národních* (Praha, 1953), 95. W oryginale: „K jezeru vždy ji cos pohání, / K jezeru vždy ji cos nutí”.

uczuciowego (narzeczona w *Ślubnych koszulach*), głupoty (mąż kobiety-drzewa), zaniedbania (mąż dziewczyny-kwiatu) i niedojrzałości (żona wodnika). Taka kara daje im szansę na poprawę.

Podobną odmianę przemiany martwego w żywe, jak w *Wodniku*, proponuje Erben w balladzie *Skarb (Pokład)*²⁰. Kobieta z małym dzieckiem spieszy w Wielki Piątek na mszę do wiejskiego kościoła, lecz po drodze natyka się na jaskinię wypełnioną srebrem i złotem. Ulega pokusie łatwego wzbogacenia się i zaczyna wnosić kosztowności z jaskini, pozostawiając w niej dziecko. Gdy sobie o nim przypomina, wejście do jaskini znika. Dziecko zostaje w niej uwięzione niczym w grobie. Symbolicznie umiera też jego matka, która najpierw ze strachu o dziecko, a potem z żalu po nim traci wolę życia. Ten stan opisuje Erben za pomocą metafor porównujących matkę do trupa (zsiniałe usta, blada twarz, rozerwane ciało itp.). Dopiero po roku – w kolejny Wielki Piątek – wejście do jaskini znów się otwiera i kobieta odzyskuje syna.

Symboliczna śmierć dziecka to kara wymierzona matce, która – ulegając pokusie – zaniedbuje obowiązki wobec Boga (zamiast do kościoła idzie do magicznej jaskini) i rodziny (omamiona bogactwem, zapomina o dziecku). Powrót dziecka do życia po roku spędzonym w jaskini-grobie stanowi nagrodę za skrucę i pobożność kobiety. Ta prosta historia z przejrzystym morałem zostaje wpisana przez Erbena w szerszy kontekst związany ze znaczeniem Wielkiego Piątku. Sytuacja symbolicznie zmarłego dziecka (zamkniętego w jaskini-grobie) i matki (umartwionej duchowo i cieleśnie) zostaje aluzyjnie porównana do sytuacji ukrzyżowanego Chrystusa. Źródło pociechy oferowanej przez balladę leży w obietnicy zmartwychwstania, którego dostąpią niewinni (dziecko) i pokutnicy (matka).

Utwór kończy się mrocznym epilogiem. Narrator wybiega w przyszłość, informując o obumarciu okolicy, w której wydarzyła się opowiedziana historia. Tylko ta historia przetrwała próbę czasu, ponieważ pozostała w ludzkiej pamięci. Z perspektywy epilogu *Skarb* należy uznać za ilustrację pouczeń *memento mori* i *vanitas vanitatum*. Pamięć o śmierci zbliża do zbawienia, ponieważ pozwala dokonywać właściwych wyborów moralnych, które gwarantują przyszłe zmartwychwstanie. Z tym – charakterystycznym dla barokowego światopoglądu – przesłaniem koresponduje w *Skarbie* motyw wiejskiego kościoła (kościół na czeskiej prowincji stawiano właśnie w okresie baroku).

Temat wyrachowanego zła podejmuje pisarz w balladzie *Złoty kołowrotek (Zlatý kolovrat)*²¹. Przemiana martwego w żywe przyjmuje w niej najbardziej rozbudowaną formę. Punktem zwrotnym w *Złotym kołowrotku* jest zabójstwo, jakiego dopuszczają się dwie kobiety (matka i córka) na dziewczynie imieniem Dora, która jest pasierbicą starszej kobiety i siostrą młodszej. Przyczynę zabójstwa

²⁰ Pierwodruk w drugim roczniku almanachu literackiego *Wiosna (Vesna)* w 1837 roku.

²¹ Rękopis ballady pochodzi z 1844 roku.

stanowi zazdrość o króla, który zakochuje się w Dorze, podczas gdy macocha wolałaby, aby książe ożenił się z jej rodzoną córką. Kobiety mordują Dorę w lesie i tam ćwiartują jej ciało. Tors z głową zamordowanej porzucają, natomiast ręce, nogi i oczy zabierają ze sobą na wszelki wypadek – aby nikt nie mógł ciała złożyć w całość.

Resztę ballady pisarz poświęca procesowi magicznego przywracania do życia poćwiartowanej dziewczyny przez starego pustelnika, który znajduje w lesie jej tors z głową, a następnie za pomocą fortelu odbiera morderczyniom pozostałe części ciała. W zamian za ręce, nogi i oczy zabitej dziewczyny pustelnik oferuje kobietom złoty kołowrotek, który jest przedmiotem o wymownym znaczeniu, ponieważ odwołuje się do jednego z najbardziej uniwersalnych symboli – do koła.

Koło symbolizuje tożsamość początku i końca, cykliczność i nieśmiertelność życia, wieczny powrót. Śmierć interpretowana przez pryzmat symbolu koła oznacza narodziny, a narodziny – śmierć. W ten sposób koło sięga do najpięknieszych, monistycznych wyobrażeń życia, w których – jak zaznacza Olga Freudenberg – nie istnieje granica między życiem a śmiercią, lecz ich związek interpretuje się płaszczyznowo: wszystko, co istnieje, jest jednocześnie półżywe i półmartwe – „jak dwulicy Janus, bóg nieba, zwrócony zarazem ku życiu i ku śmierci, jak sama Ziemia zakopana po pas w otchłani, lecz z piersią kwitnącą i pełną owoców”²².

Kołowrotek dodatkowo podkreśla tę symbolikę przez swój ruch obrotowy. Jeszcze jedna jego cecha naprowadza na wspominany sens, a mianowicie nić, która symbolizuje łączność między różnymi zjawiskami, a na poziomie eschatologicznym – między światem a zaświatem. Wymiana części kołowrotka na części ciała wskazuje na analogię między nimi. Tak jak kołowrotek przedzie nić symbolicznie łączącą przeciwieństwa, tak ciało, żyjąc i umierając, uosabia równoczesność życia i śmierci.

To znaczenie kołowrotka Erben uzupełnia o znaczenie etyczne. Kołowrotek charakteryzuje Dorę pod względem moralnym, ponieważ umiejętność jego obsługi sprawia, że król zakochuje się w dziewczynie i chce ją pojąć za żonę. Największą zaletą Dory jest więc nie uroda, lecz zręczność i pracowitość, czyli cechy (w przeciwieństwie do urody) etyczne. Bez czynnika moralnego odrodzenie poćwiartowanego ciała nie byłoby możliwe. Dlatego nie mogą na nie liczyć morderczynie dziewczyny, które w zakończeniu ballady zostają za karę poćwiartowane, a ich członki padają łupem wilków, uosabiających w ludowej tradycji najbezwzględniejsze siły przyrody. W ten sposób możliwość odrodzenia kobiet na wzór Dory zostaje wykluczona.

Josefowi Vojvodikowi kołowrotek w balladzie Erbena przywodzi na myśl mit boskiej Ananke, która przedzie ludzki los. Działanie kołowrotka symbolizowałoby

²² O. Freudenberg, *Światopogląd...*, 120, 151.

w tym kontekście nieuniknione przeznaczenie. W leśnym pustelniku, który ożywia zamordowaną dziewczynę, Vojvodík widzi natomiast symbol życiodajnego ducha. Wedle wspomnianego literaturoznawcy o takim znaczeniu pustelnika decyduje też użycie przez niego żywej wody, która w *Złotym kołowrotku* zostaje porównana do ognia – tradycyjnego emblematu duchowości²³.

Fenomen żywej wody – jednego z bardziej znanych rekwizytów magicznych w kulturze ludowej – wywodzi się z wierzenia o dobroczynnym działaniu wody: oczyszczającym, leczniczym, życiodajnym. Pustelnik z magicznymi rekwizytami w postaci złotego kołowrotka i żywej wody spełnia w sumie rolę boskiej opatrności, dzięki której sprawiedliwości staje się zadość. Co ważne, ciało poćwiartowanej dziewczyny zostaje odbudowane w jaskini, która zyskuje znaczenie symbolicznego grobu. W pierwotnych wierzeniach, wyrosłych z mitu wegetacyjnego, grób jest kołyską, a człowiek umarły – ziarnem rzuconym do ziemi, aby rozkwitło.

Uwagę w balladzie Erbena zwraca także wątek podobieństwa dwóch sióstr – morderczyni i ofiary. Król żeni się z morderczynią, ponieważ nie odróżnia jej od Dory. Zdradza ją dopiero nieumiejętność obsługi złotego kołowrotka. Autor *Bukietu* nawiązuje w tym wątku do prastarego toposu podstawionej oblubienicy. W mitologicznych i ludowych opowieściach podstawiona oblubienica zajmuje na pewien czas miejsce tej prawdziwej. Gdy zostaje zdemaskowana i zabita, prawdziwa oblubienica może zająć należne jej miejsce.

Ten topos analizuje Olga Freudenberg, dowodząc, że podstawiona oblubienica symbolizuje śmierć, która nie stanowi opozycji dla życia, lecz warunek jego wiecznego odradzania się. Oznacza ciągłość życia w śmierci czy też pomimo śmierci²⁴. Omawiany topos ukonkretnia w balladzie Erbena znaczenia wyrażane przez symbolikę kołowrotka, również jego znaczenie etyczne. Fakt, że król demaskuje fałszywą żonę, dostrzegając jej nieumiejętną pracę z kołowrotkiem, należy rozumieć następująco: o tożsamości człowieka decydują nie walory fizyczne (uroda), lecz moralne (umiejętność pracy).

Przemiana martwego w żywe przynosi w *Złotym kołowrotku* naprawę wyrządzonej krzywdy. Przynosi też – co typowe dla ballad Erbena – rozpad rodziny (macocha i siostra Dory zostają za karę poćwiartowane). Rozpad zostaje jednocześnie zrównoważony przez powstanie nowej rodziny, ponieważ król żeni się z Dorą. Biorąc pod uwagę to ostatnie wydarzenie, przemianę martwego w żywe można zinterpretować jako przemianę inicjacyjną. Dora, wychodząc za króla, zmienia status społeczny (z wiejskiej dziewczyny staje się królową). Jej chwilo-wa śmierć oznacza z tej perspektywy zerwanie ze starym statusem i gotowość do przyjęcia nowego.

²³ J. Vojvodík, *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě* (Brno, 2006), 60-61, 68-69.

²⁴ O. Freudenberg, *Światopogląd...*, 125-127, 147-151.

Wyprawa Dory do lasu z macochą i siostrą to typowy dla kulturowego schematu inicjacyjnego akt wyłączenia dziewczyny ze świata społecznego, w którym dotychczas żyła. W lesie, który we wspomnianym schemacie stanowi przestrzeń pierwotną, aspołeczną, chaotyczną, unicestwieniu ulega dotychczasowa, wiejska tożsamość Dory (jej ciało zostaje poćwiartowane). Dziewczyna odradza się w leśnej jaskini, pozbawiona już zobowiązań wobec wiejskiego świata (reprezentowanego przez macochę i siostrę), ponieważ dla tego świata umarła. W tym momencie jej tożsamość społeczna pozostaje jeszcze nieokreślona, ale dzięki temu dziewczyna jest gotowa na przyjęcie nowej tożsamości, którą zyskuje w następstwie małżeństwa z królem. Mezalians, który w *Lilii* prowadzi do tragedii, w *Złotym kołowrotku* kończy się pozytywnym rozwiązaniem.

Poszczególne warianty przemiany martwego w żywe, zobrazowane w balladach Erbena, wykazują się kilkoma prawidłowościami. Należy do nich wiek postaci podlegających przemianie. Umierają one bądź wchodzą w stan pośredni między życiem a śmiercią w młodym wieku, a zatem ich ziemski los jeszcze się nie wypełnił. Z tego powodu magiczny powrót tych postaci do życia jest uzasadniony.

Z formułą przemiany wiąże Erben – zgodnie z tradycją ludową – magię liczby trzy, która symbolizuje doskonałość, zamknięty krąg, tożsamość początku i końca. We wszystkich omawianych balladach rozmaite przełomowe zjawiska zachodzą po trzech dniach, trzech miesiącach lub trzech latach bądź też trzykrotnie się powtarzają. Przemiana martwego w żywe obejmuje trzy stadia (żywe – martwe – żywe), przy czym Erben w poszczególnych tekstach nie poświęca wszystkim stadiom jednakowej uwagi. W *Ślubnych koszulach* pomija okres życia przed śmiercią, a nawet samą śmierć przyszłego wampira. Okres przedśmiertny nie odgrywa też roli w *Gołębku*. Z kolei w *Lilii* pisarz rozszerza formułę przemiany o czwarte stadium – ponowną śmierć ożywieńca. W tym względzie wyróżnia się także *Wierzba*, w której umieranie i ożywianie ma cykliczny charakter, jednak ostatecznie, wzięwszy pod uwagę śmierć kobiety-drzewa i jej duchowe odrodzenie w gałęziach ściętej wierzby, trójdzielna formuła przemiany zostaje utrzymana.

Następstwem ożywienia martwego jest w Erbenowych balladach śmierć, do jakiej dochodzi w kręgu rodzinnym. Do śmierci ożywieńca w *Wierzbie* i *Lilii* przyczyniają się członkowie jego rodziny. Z kolei w *Wodniku*, *Gołębku* i *Złotym kołowrotku* to ożywieniec są bezpośrednią lub pośrednią przyczyną śmierci członków swojej rodziny. W *Ślubnych koszulach* do śmierci narzeczonej z ręki narzeczonego-wampira nie dochodzi, lecz dziewczyna jest nią zagrożona i odnosi rany. Jedynie w *Skarbie* ożywienie martwego (dziecka i matki) nie powoduje niczyjej śmierci, ale za to autor kończy utwór informacją o obumarciu całej okolicy. Zależność między życiem a śmiercią przyjmuje więc w *Bukiecie* postać kręgu – śmierć zawsze pociąga za sobą życie, natomiast życie – śmierć.

Śmierć lub uszkodzenie ciała przebiega w balladach drastycznie i gwałtownie. Ludzkie ciało zostaje narażone na rozumiane dosłownie lub metaforycznie rozdarcie. Na ten fakt zwraca uwagę Josef Vojvodík, analizując fragmentaryzację cielesną w *Złotym kołowrotku*²⁵. Wrażeniu gwałtownej śmierci służy też jej lakoniczny opis. W każdym wypadku jest ona karą za określone przewinienie. Podlega jej winowajca (jak w *Ślubnych koszulach*, *Gołąbku*, *Złotym kołowrotku*, *Skarbie*) lub osoba niewinna (dziecko w *Wodniku* i *Skarbie*, kobieta-drzewo w *Wierzbie*, dziewczyna-kwiat w *Lilii*). W tym drugim przypadku kara, jaka spotyka winowajcę, sprowadza się do śmierci drogiej mu osoby i poczucia winy.

Inna prawidłowość w Erbenowych balladach polega na związku ożywiania martwego z określonym żywiołem natury: z powietrzem w *Ślubnych koszulach* i *Gołąbku*, z wodą w *Wodniku* i *Złotym kołowrotku*, z ziemią w *Lilii*, *Skarbie* i *Wierzbie*. Postacie, które przechodzą lub przeszły proces wskrzeszenia, znajdują się chwilowo lub ciągle w stanie zawieszenia między życiem a śmiercią. Żywioły ułatwiają osiągnięcie takiego stanu. W ludowej wyobraźni wyznaczają one obszar współistnienia życia i śmierci, w którym można życie gwałtownie stracić, ale można także cudownie je zyskać. Erben przypomina w ten sposób, że podstawę wyobrażeń na temat przemiany martwego w żywe stanowi pierwotna interpretacja procesów natury.

Natura daje drugie życie, ale też je ogranicza. Dziewczyna-kwiat może żyć tylko w izolacji od słońca. Dziennego światła musi unikać również wampir. Z kolei kobieta-drzewo żyje w ludzkiej postaci jedynie za dnia. Życie duszy wcielonej w gołębia wydaje się ograniczone przestrzennie – do obszaru cmentarza, na którym spoczywa ciało zmarłego. Ograniczenia fizyczne wynikają z tożsamości ożywieńców, którzy łączą w sobie pierwiastki ludzki i zwierzęcy (*Gołąbek*, *Ślubne koszule*) lub ludzki i roślinny (*Wierzba*, *Lilia*). Działa w tym wypadku zasada równowagi, zgodnie z którą zyskanie nowych, nieludzkich (zwierzęcych, roślinnych) cech pociąga za sobą utratę części cech ludzkich. Wspomniane ograniczenia nie dotyczą żony wodnika, zamordowanej Dory, a także bohaterów *Skarbu*, ponieważ postacie te wraz z życiem odzyskują pierwotną tożsamość, pozbawioną nieludzkiej domieszki. W pierwszych dwu przypadkach następuje jednak zmiana statusu społecznego: dziewczyna w *Wodniku* powraca do życia jako żona i matka, Dora w *Złotym kołowrotku* – jako przyszła królowa. Wyjątkiem na tym tle są kobieta i dziecko ze *Skarbu*, bowiem ich tożsamość społeczna się nie zmienia. Kobieta dojrzeva za to do bycia matką. Stanowi w tym względzie odwrotność matki z *Wodnika*, która po powrocie do życia wykazuje się niedojrzałością, pozostawiając swoje dziecko na pastwę wodnika.

Wszyscy ożywieńcy są w różnym stopniu uzależnieni od innych ludzi, którzy przyczyniają się do ich wskrzeszenia lub śmierci. Na to zjawisko zwraca uwagę

²⁵ J. Vojvodík, *Imagines...*, 44-104.

Vojtěch Jirát w analizie występujących w *Bukiecie* istot nadprzyrodzonych, nie tylko tych zrodzonych w następstwie ożywienia. Istoty te są zasadniczo słabe pod względem wpływu na człowieka, jako że pojawiają się wyłącznie wtedy, gdy zostają przez niego przywołane. Poza tym nie są w stanie bezpośrednio zaszkodzić dorosłemu człowiekowi lub też same stają się jego ofiarą. Jirát uważa, że ta słabość ludowych potworów wiąże się z ich podporządkowaniem wobec wyższej, boskiej woli, która posługuje się nimi w celu moralnego napomnienia grzeszników²⁶.

W Erbenowych balladach przemiana martwego w żywe stanowi przyczynę lub następstwo złamania zakazu etycznego, dotyczącego świętości ludzkiego życia (własnego lub cudzego). Złamanie wspomnianego zakazu wiąże się w każdym utworze z relacjami rodzinnymi – między małżonkami lub między matką a dzieckiem. Brak szacunku dla ludzkiego życia, jego zniszczenie lub tylko narażenie na zniszczenie tożsame jest z wykroczeniem przeciwko rodzinie. W *Lilii*, *Wierzbie*, *Wodniku* i *Złotym kołowrotku* owo wykroczenie polega na niedostatecznej tolerancji dla indywidualności jednego z członków rodziny. Również dążenie do założenia rodziny, jak w *Ślubnych koszulach*, może być szkodliwe, jeśli urzeczywistnia się w sposób etycznie niedozwolony, to znaczy z narażeniem ludzkiego życia. Najkrócej mówiąc, świętość ludzkiego życia to świętość życia rodzinnego, ponieważ stanowi ono wzór życia zgodnego z normą etyczną. Kto zatem naraża rodzinę, naraża ludzkie życie. Przemiana martwego w żywe służy uwydatnieniu wzmiankowanej zasady, gdyż stanowi wyzwanie dla wierności rodzinnej etyce. Demaskuje ludzkie wady, które stanowią zagrożenie dla trwałości rodzinnego ogniska.

Respekt dla normy etyczno-społecznej, ilustrowanej przez ideał rodziny, zależy od umiejętności powściągnięcia przez jednostkę egoistycznych namiętności, pragnień i popędów, które wiążą się w balladach z wpływem natury. Przy tej okazji należy uwzględnić spostrzeżenie Vojtěcha Jiráta, że w utworach Erbena przeważają postacie kobiece i to one są bardziej aktywne²⁷. Podlegają przemianie martwego w żywe (*Wierzba*, *Lilia*, *Złoty kołowrotek*, *Wodnik*) lub taką przemianę prowokują u mężczyzn (*Ślubne koszule*, *Gołąbek*). W *Skarbie* pokuta matki powoduje, że do życia powraca nie tylko ona sama, ale też jej dziecko. Wyakcentowanie aktywności i mocy żeńskich postaci wynika z tradycyjnego postrzegania kobiety jako silniej związanej z naturą niż mężczyzna i dlatego bliższej źródłom życia.

Powiązanie fenomenu ożywiania martwego z życiem natury (z żywiołami, z życiem roślinnym i zwierzęcym) odpowiada typowemu dla gatunku ballady etycznemu panteizmowi. Zgodnie z nim prawo etyczne nie jest prawem ludzkim, lecz boskim, a zatem obejmuje wszystko, co stworzył Bóg – całą naturę,

²⁶ V. Jirát, „Erben čili majestát zákona”, in idem, *Portréty a studie* (Praha, 1978), 144-145.

²⁷ Ibidem, 133-135.

która stanowi jego przekąźnik jako medium boskiego napomnienia i narzędzie boskiej kary. Etyczny panteizm sprawia, że popełnione zło w balladach nie przemija, co najdobitniej wyraża Erben w balladzie *Gołębek*:

Upływa czas, upływa,
Rok jest jak godzina,
Jedno tylko nie ginie:
Trwała jest ludzka wina²⁸.

Zło przyjmuje w *Bukiecie* – jak w animistycznych wyobrażeniach – postać niszcycielskiej energii, która krąży w naturze na zasadzie akcji i reakcji i w związku z tym zawsze pociąga za sobą karę.

Ballady Erbena zadają pytanie o naturę zła moralnego i jego związek ze złem naturalnym, które w świecie nowoczesnym bywa definiowane jako zło neutralne etycznie, zło poza podziałem na dobro i zło. Jednocześnie żywe pozostają pierwotne przekonania o demonicznym charakterze natury, która z premedytacją wystawia na próbę moralność człowieka. Erben uwydatnia w *Bukiecie* to właśnie, pierwotne rozumienie zła naturalnego, zaznaczając, że wspomniane zło tkwi również w naturze ludzkiej, dlatego tak mocno prowokuje ono do zła moralnego. Topos przemiany martwego w żywe dobrze służy uwydatnieniu korelacji między tymi dwoma rodzajami zła, ponieważ rzeczona przemiana – naruszając racjonalistyczną opinię o naturze jako przewidywalnym mechanizmie – dowodzi jej demonicznej podstępności.

W opinii Jiráta Erbena – podkreślając w balladach znaczenie etyki jako przeciwwagi dla irracjonalności natury – dystansuje się do kompetencji rozumu w duchu biedermeierowskiej filozofii życiowej. Zdaje się sugerować, że tylko wierność konserwatywnej etyce, a nie racjonalistycznie motywowany postęp może człowiekowi zapewnić ochronę przed wspomnianą irracjonalnością. Z punktu widzenia biedermeierowskiego światopoglądu zagrożeniem dla człowieka jest nieumiarkowanie, które przejawia się – jak zauważa Jiráta – także w pysze rozumu, popychającej do ingerowania w naturalne (a więc i boskie) prawa. Biedermeier nie ulega w pełni nowoczesnemu racjonalizmowi; równoważy go pokorą wobec rzeczywistości, a tym samym aprobuje pewną dawkę irracjonalności, przyznając jej określoną rolę etyczną. Etyczne podejście do zjawisk irracjonalnych ma nie tylko chronić przed nimi, ale też pozwala dostrzegać w nich medium moralnych pouczeń²⁹.

Najbardziej podstawowe biedermeierowskie pouczenie, które wypływa z *Bukietu*, mówi o konieczności zachowania szacunku dla obowiązującego porządku

²⁸ K. J. Erben, „Holoubek”, in idem, *Kytice...*, 70. W oryginale: „Běží časy, běží, / Rok jako hodina; / Jedno však nemizí: / Pevněť stojí vina”.

²⁹ V. Jiráta, *Erben...*, 140-141.

rzeczy, ponieważ opiera się on na normach etyczno-społecznych, zakorzenionych w prawach boskich i w konsekwencji także naturalnych. Biedermeier zaleca pogodzenie się z losem, stoicką akceptację życia w jego niedoskonałości. Jak bowiem uczy ballada *Wierzba*, w życiu powinna obowiązywać zasada:

Co komu pisane w czasie narodzin,
Tego nie można zmienić³⁰.

Jak zauważa Roman Jakobson, wszelkie próby zmiany obowiązującego *status quo* prowadzą w większości Erbenowych ballad do efektów przeciwnych od zamierzonych. Pragnienie, aby zyskać więcej życia niż przewiduje los, przynosi więcej śmierci. Ze względu na tę antytetyczną zależność wymieniony literaturoznawca uznaje autora *Bukietu* za pisarza romantycznego, który jednak – zamiast typowo romantycznej postawy buntu – upowszechnia postawę rezygnacji. Wyływa ona w zbiorze Erbena z ludowego przekonania o współistnieniu przeciwieństw, zwłaszcza życia i śmierci, które w sposób nieprzewidywalny kierują ludzkim losem. Z uwagi na ich nieprzewidywalność nie warto im się przeciwstawiać. W poszczególnych balladach współistnienie przeciwieństw nie skutkuje więc poczuciem harmonii, jak chcieliby rzecznicy Biedermeiera, lecz niepewnością³¹.

Obecność romantycznych pierwiastków w *Bukiecie* nie podważa jego Biedermeierowskiego charakteru, ponieważ Erben posługuje się nimi instrumentalnie – w celu sugestywnego wyartykułowania przestrogi przed łamaniem harmonizującej normy społecznej i etycznej, którą w dobie powstawania i wydawania zbioru propaguje czeska elita intelektualna. Jest to doba czeskiego odrodzenia narodowego, które przypada na pierwszą połowę XIX wieku, a w drugiej jego połowie płynnie przechodzi w odrodzenie polityczne. Biedermeierowska filozofia życia znakomicie się wtedy przyjmuje, ponieważ odpowiada warunkom politycznym i społecznym panującym w Czechach.

Warunki te pozwalają na budowę czeskiej świadomości narodowej i kultury nie na zasadzie buntu przeciw niemieckiej dominacji kulturowej, lecz cierpliwej i systematycznej pracy oświatowej, prowadzonej na wzór pracy ogrodniczej. Ten program działania wyraża metafora i symbolika kwiatowa, w jaką obfituje ówczesna czeska literatura, także *Bukiet* Erbena. Już sama nazwa zbioru odnosi się do Biedermeierowskiej formuły życia ludzkiego, które ma przypominać uprawianie ogrodu. Nie tylko w *Lilii*, ale też w większości pozostałych ballad pisarz posługuje się licznymi metaforami i symbolami kwiatowymi, zazwyczaj w opisie urody i duchowych przymiotów cechujących postaci żeńskie.

³⁰ K. J. Erben, „Vrba”, in idem, *Kytice...*, 108. W oryginale: „Co souzveno při zrození, / Tomu nikdež léku není”.

³¹ R. Jakobson, *Poznámky...*, 507-508.

Popularność metaforyki i symboliki kwiatowej wśród czeskich autorów wieku XIX wiąże się też z prostym faktem, że pośród organizmów jedynie rośliny przechodzą w sposób naturalny przemianę martwego w żywe i zachowują przy tym dawną tożsamość. Ożywianie roślin nie wzbudza kontrowersji, które towarzyszą wyobrażeniom ożywiania zwierząt i ludzi. Nie wzbudza ich także dlatego, że jest procesem cyklicznym, powtarzającym się przynajmniej raz w roku, co pozbawia go aury niezwykłości. Ponadto kwiaty – na tle świata roślinnego – wyróżniają się pięknem, które równoważy ich kruchość. Dla ówczesnych pisarzy o patriotycznym zacięciu piękno i swoista nieśmiertelność kwiatów, wynikająca z ich cyklicznej regeneracji, symbolicznie odzwierciedlają walory czeskiej kultury.

Cykliczność życia, tak pięknie egzemplifikowana przez kwiaty, zapewnia też swoiste poczucie bezpieczeństwa w rozedrganym nowoczesnym świecie, ponieważ łagodzi niszczycielskie działanie czasu przez sprowadzenie powodowanej przez niego zmienności do powtarzalności. Poczucie bezpieczeństwa to w kulturze biedermeierowskiej sprawa priorytetowa. Dlatego kult cykliczności – jak zaznacza Vojvodík – jest dla tej kultury tak znamienny³². W tym względzie biedermeier nawiązuje do pierwotnego, monistycznego światopoglądu. Erben swoimi balladami uwydatnia tę więź w biedermeierowskiej interpretacji przemiany martwego w żywe jako śladu kultury pierwotnej w kulturze ludowej.

Podobnie jak wielu innych czeskich pisarzy doby odrodzenia narodowego autor *Bukietu* dąży do uzgodnienia tradycji ludowej, uważanej wówczas za najpierwotniejsze źródło kultury czeskiej, ze zrodzonymi w łonie nowoczesnej kultury mieszczańskiej wartościami biedermeierowskimi, takimi jak: kult rodziny, szacunek dla tradycyjnych norm etycznych, pogodzenie z losem, harmonijne współistnienie z naturą, wiara w opatrność. Od jednej wartości biedermeierowskiej dystansuje się w swoim zbiorze – od pragmatyzmu w życiu codziennym, ponieważ nie zawsze współgra on z etyką rodzinną i pokorą wobec życia, co najlepiej obrazują ballady *Wierzba* i *Skarb*.

W analizie wymowy moralnej *Bukietu* Julius Dolanský zaleca uwzględnienie kontekstu politycznego. Zbiór ukazuje się po raz pierwszy tuż po Wiośnie Ludów, gdy władze austriackie przywracają w monarchii habsburskiej konserwatywny porządek, nasilając represje wobec ruchów narodowych w poszczególnych krajach monarchii, również w Czechach. Wszelka działalność patriotyczna o charakterze politycznym zostaje zakazana i jest karana. Ten etap historii, zwany absolutyzmem bachowskim, trwa do końca lat pięćdziesiątych. Zdaniem Dolanskiego do sytuacji w czasach absolutyzmu bachowskiego odnosi się pierwsza i najkrótsza w zbiorze Erbena ballada *Bukiet*. Pełni ona rolę wstępu do pozostałych utworów³³.

³² J. Vojvodík, *Imagines...*, 44-59.

³³ J. Dolanský, *Karel...*, 112.

Pisarz wyklada w niej naczelną ideę zbioru. Opowiada o zmarłej matce, której dusza – by pocieszyć osierocone dzieci – wciela się w kwiaty macierzanki porastające jej grób. Dzieci poznają matkę po zapachu kwiatów. W drugiej połowie ballady pisarz tworzy alegoryczną analogię do opowiedzianej historii – zmarła matka to ojczyzna, a kwiaty, w które wcieliła się jej dusza, to narodowe legendy. Z nich pisarz układa bukiet (czyli zbiór pod tym właśnie tytułem), aby swoim „narodowym zapachem” pocieszał dzieci zmarłej ojczyzny – Czechów – i pobudzał ich uczucia patriotyczne.

Do tego przesłania, zawartego w balladzie otwierającej zbiór, nawiązuje pisarz w balladzie *Wieszczka*. Zamyka ona zbiór i – podobnie jak ballada otwierająca – różni się od pozostałych alegorycznością i nasiloną sentymentalnością, wykluczającą obecność nastroju grozy. Z użyciem metaforyki i symboliki roślinnej (kwiatowej, ogrodniczej, rolniczej) Erben kreśli we wzmiankowanej balladzie alegorię zmartwychwstania czeskiej kultury, do jakiego dojdzie w przyszłości. Przemiana martwego w żywe stanowi zatem nie tylko motyw fabularny, przewijający się przez większość utworów *Bukietu*, ale patronuje całemu zbiorowi w charakterze patriotycznej alegorii, która wyraża wiarę w żywotność czeskiego ducha narodowego, umożliwiającą kulturową regenerację narodu.

Oddziaływanie biedermeierowskiej ideologii patriotycznej powoduje, że w czeskiej kulturze doby odrodzenia narodowego ugruntowuje się interpretacja rodzimego folkloru jako źródła bezwzględnie pozytywnych wartości, niebudzących poznawczych czy etycznych wątpliwości. Taką interpretację tradycji ludowej buduje też swoimi balladami Erben, jednak różni się od innych twórców swojego czasu tym, że sięga do najmroczniejszych jej pokładów – do demonizmu³⁴. To czyni z *Bukietu* najbardziej romantyczne dzieło czeskiego biedermeieru literackiego.

Pisarz naświetla mroczną stronę biedermeierowskiej wizji świata, przypominając, że pożądanym w tej wizji wartościom towarzyszy demoniczny cień, który jednocześnie uwypukla ich wartość na zasadzie kontrastu. Demonizm wypływa ze sprzeczności życia, których źródłem jest natura ludzka i przyrodnicza. Ich egzemplifikację stanowi w *Bukiecie* właśnie przemiana martwego w żywe.

Erbenowe ballady zalecają pogodzenie się z sprzecznościami i zawierzenie boskiemu porządkowi, który nadaje im sens, niedostrzegalny z ludzkiego, przyziemnego punktu widzenia. Akceptacja dla sprzeczności w dłuższej perspektywie przynosi zadośćuczynienie, o którym traktują dwie ballady – otwierająca i zamykająca zbiór. W przeciwieństwie do pozostałych utworów *Bukietu* ożywienie martwego nie powoduje w nich uśmiercenia żywego ani go nie zapowiada.

³⁴ Przed Erbenem tylko jeden czeski pisarz doby odrodzenia narodowego – František Ladislav Čelakovský – publikuje utwór inspirowany ludowym demonizmem. Mowa o balladzie *Toman i leśna panna* (*Toman a lesní panna*), która powstaje w 1837 roku, a następnie zostaje włączona przez pisarza do zbioru *Echo písní českých* (*Ochlas písní českých*, 1839).

Wspomniane ballady stanowią optymistyczną klamrę dla wyrażanego przez zbiór ostrzeżenia przed uleganiem demonizmowi, którego przejawem jest też – paradoksalnie – bunt przeciwko niemu. Człowiek zbuntowany przeciw sprzecznościom działa bowiem zgodnie z ich logiką, ponieważ przeciwstawia się stanowi przyrodzonemu i w ten sposób sam popada w sprzeczność. Dlatego jego działanie nie może przynieść innych rezultatów niż niszczycielskie, które dotyczą także jego samego.

Zadośćuczynienie za pogodzenie się ze sprzecznościami życia polega natomiast na objawieniu się ich sentymentalnej i twórczej, a nie demonicznej i niszczycielskiej perspektywy. Jest nią możliwość ożywienia tego, co umarło, nie tylko w zgodzie z własnym pragnieniem, ale też z boską wolą, etyczną normą i rytmem natury. Taka przemiana martwego w żywe nie wzbudza grozy ani kontrowersji, lecz nadzieję.

The metamorphosis of the dead into the living in Karel Jaromír Erben's ballads

S u m m a r y

In the mid-nineteenth century a Czech writer and folklorist, Karel Jaromír Erben, publishes a collection under the title *Bouquet*, which consists of thirteen ballads inspired by oral folk literature. The leading theme of the collection is the metamorphosis of the dead into the living, which is derived from the primordial conceptions about monistic nature of all phenomena. Erben presents various options for reviving the dead: a metamorphosis into a vampire, a tree, a flower, a bird, and rebirth in a physical form before death. In each case, the metamorphosis involves the action of the elements of nature, which are a tool of moral instruction in the ballads. Reviving the dead is a consequence or a cause of sin, which is the exposure of human life in the name of selfish motives. Erben identifies selfishness with the betrayal of the family. From this point of view, the metamorphosis of the dead into the living reminds us of the value of human life, which is confirmed in family life conducted in accordance with Christian precepts. Erben allegorically extends this Biedermeier message, expressing faith in the rebirth of the Czech nation, which has been politically buried by the Habsburg regime.