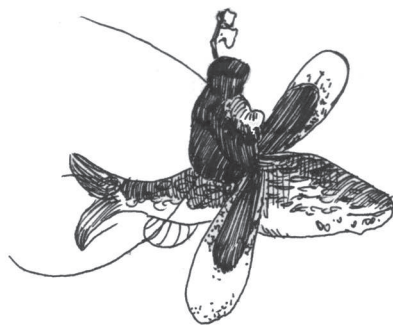


Sebastian Borowicz



ROZDZIAŁ IV

Emblemat zła: XI–XV wiek

„MEFISTOFELES: Dobra szklaneczka wiadomego trunku!
Ale proszę was o ten najstarszy; lata wzmagają jego siłę.
CZAROWNICA: O, bardzo chętnie! Mam tu butelkę,
z której sama czasem trochę pociągam i która już zupełnie
nie cuchnie; chętnie dam wam szklaneczkę”²⁸¹.

W *Skarbcu miasta kobiet (Le Trésor de la cité des dames)* Krystyna z Pizy (1365–1430) pisała:

Wypada, aby kobieta w podeszłym wieku kierowała się rozsądkiem w swym postępowaniu, stroju, w ruchach i w słowach. [...] leciwa kobieta powinna strzec się, by nie czynić niczego, co mogłoby wydać się nierozsądne. Nie przystoi jej tańczyć, podskakiwać ani głośno śmiać się. Jeśli jest w dobrym nastroju, powinna się zawsze upewnić, że zabawia się w sposób godny, a nie na wzór młodych, lecz bardziej dostojnie. Powinna mówić spokojnie i zabawić się z godnością, a nie hałaśliwie. [...] powinna wystrzegać się nastrojów, w jakie często popadają starzy ludzie, nie być wybuchową, opryskliwą, nie chować urazy. [...] Prócz owego rozsądnego zachowania starej kobiecie

²⁸¹ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. A. Lam, w: tegoż, *Poezje. Faust I*, oprac. i przeł. A. Lam, Pułtusk–Warszawa 2012, s. 217 nn. Fragment dostępny w sieci w ramach kolekcji niemieckiej poezji klasycznej w przekładach Andrzeja Lama: http://www.knpk.ah.edu.pl/palio/html.run?_Instance=wsh-postgres&_PageID=1&_CatID=924&_LangID=1&_Checksum=480143586 [dostęp: 7.06.2016].

przystoją stosowne, szacowne szaty, bo prawdziwe jest porzekadło, które mówi, że krzykliwie ubrana stara kobieta naraża się na śmieszność. Powinna ona zachowywać miły i dostojny wyraz twarzy [...]. W mowie owa mądra, leciwa dama powinna zawsze kierować się dyskrecją. Powinna też uważać, aby z jej ust nie wyszły nieostrożne lub nieprzystojne słowa, lekka bowiem i grubiańska mowa u starych ludzi jest śmieszna ponad miarę. [...] Jeśli porzuciły was te przywary, na ich miejsce przychodzą inne, jeszcze przykrzejsze, takie jak zazdrość, pożądlivość, gniew, niecierplivość, łakomstwo (a szczególnie upodobanie do wina, któremu często się oddajecie). Wam, które winnyście zachować rozsądek, nie starcza sił, by się im oprzeć, bo pociągają was, kuszą i zachęcają skłonności właściwe podeszłemu wiekowi²⁸².

Jest to wyidealizowany model starszej niewiasty – kobiety zaprogramowanej, analogiczny do tego, z jakim mieliśmy do czynienia w przypadku *Mądrej żony* Antona Woensama (rys. 1). Budując ‘właściwy’ obraz starej kobiety, Krystyna z Pizy w swoim „podręczniku wychowania” odwraca negatywne stereotypy przypisywane zwyczajowo ludziom w podeszłym wieku. Wykreowana przez nią postać mądrej, „leciwej damy” jest tym samym równie stereotypowa, co wyobrażenie, któremu próbuje ją przeciwstawić; ukazuje, jaka powinna być „niewiasta w leciech”. To model, wzór, prototyp powstały niejako na opak, tj. przez odwrócenie utrwalonego w ówczesnej literaturze obrazu, na który składały się prawie wyłącznie złe cechy, przywary i wady. W swoich pismach Krystyna podkreślała, że nieprawdziwe i krzywdzące wyobrażenia, jakimi posłużył się Jean de Meun w *Powieści o Róży*, utrwalają negatywny stereotyp starej kobiety jako istoty nierozróżniającej dobra od zła²⁸³. Istotnie, kultura średniowiecza kreowała oraz instrumentalizowała obraz starej kobiety, tak że był on dokładną odwrotnością modelu postulowanego w *Skarbcu miasta kobiet*. Czy jednak zwyczajowo łączone z tym zjawisko mizoginii, owa „kategoria-wytrych”, zdaje się dobrze tłumaczyć ten proces?²⁸⁴ Przyjrzyjmy się tu

²⁸² Znana również jako *Księga trzech cnót*, napisana w 1405 roku, dedykowana Małgorzacie Burgundzkiej (1393–1442). Cyt. za: G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995, s. 235–236.

²⁸³ Też, *L'epistre au dieu d'Amours, Le dit de la Rose*. Krystyna z Pizy wzięła udział w słynnej debacie zwanej *La querelle du Roman de la Rose*, odbywającej się w latach 1399–1403. Zob. Ch.F. Ward, *The Epistles on the Romance of the Rose and Other Documents in the Debate*, Chicago 1911; Christine de Pizan, *Debate of the Romance of the Rose*, red. D.F. Hult, Chicago 2010.

²⁸⁴ Genezy tego negatywnego stereotypu należy szukać w okresie wczesnochrześcijańskim, w pismach ojców Kościoła, wynikał on jednak nie tyle z mizoginistycznej postawy, ile z retorycznej z ducha potrzeby prostej wizualizacji istoty dobra i zła. Zob. rozdziały II i III.

obrazowi wpisującemu się w powszechnie utrwalony stereotyp ‘złej kobiety’. Mająca już swoje lata, ciotka Maryjki z Nijmegen, bohaterka anonimowego miraklu średnioniderlandzkiego z XV wieku, jest niegodziwa i szalona²⁸⁵. „Była bardziej wariatką albo wściekającą się diabolicą niż chrześcijańską istotą”²⁸⁶. To istne wcielenie zła o „j a d o w i t y m s e r c u”. Nieustannie posądza „uczciwą i pilną” podopieczną swojego brata, wielebnego Gysbrechta, o pijaństwo w gospodzie i niemoralne prowadzenie się: „A ja wiem, coś ty w mieście od rana robiła! / Nie ocet tobie w głowie, ni świec kupowanie... / [...] / Ale napełnianie / Kufla w wygodnym kącie, siostrzeniczko droga! / Wiem, jak się z chłopakami zabawiasz na stogach”²⁸⁷. Rozmaite oskarżenia, jakie miota na młodą, niewinną dziewczynę, świadczą nie tylko o jej niegodziwości, ale również o jej prawdziwej naturze – diaboliczności, lubieżności i skłonności do pijaństwa. Wreszcie, targana szaleństwem i złością z powodu powrotu na tron prawowitego władcy, starego księcia Geldrii, Arnolfa, nieprawa kobieta dokonuje czynu najbardziej niewłaściwego – popełnia samobójstwo:

Pękam ze złości i z gniewu szaleję.
 Jak pająk puchnę, od zmysłów odchodzę!
 [...]
 Nieszczęściem wielkim gorę; sama już bez mała
 Ciało i duszę diabłu bym oddała!
 [...]
 Chociaż mnie ogień piekła weźmie we władanie,
 Wyprzedam wszystką cnotę na życia straganie
 I gardło swoje ostrym przerznę nożem!
 Tym oto pchnięciem wbijam w szyję rozeń!²⁸⁸

Złość, niegodziwość, „zły język”, podejrzenia, kłamstwa, wreszcie szaleństwo i oddanie się diabłu – oto typowe cechy konstytuujące kliszę piętnastowiecznej „złej baby”. Jej sens jest jednak daleko głębszy niż tylko sprofilowane kulturowo uprzedzenia wobec kobiet. To figura dydaktyczna, moralizatorska, spełniająca swoją ściśle określoną funkcję retoryczną w procesie społecznej edukacji. W przedmowie polskiego wydawcy czytamy: „Książka ta jest

²⁸⁵ *Cudowna historia Maryjki z Nijmegen, która przez siedem lat miała do czynienia z diabłem*, przeł. i oprac. P. Oczko, Kraków 1998.

²⁸⁶ Tamże, s. 11.

²⁸⁷ Tamże, s. 12.

²⁸⁸ Tamże, s. 25–26.

bajką dla uważnych dzieci i historią przykładową dla podupadłych w cnotcie; przewodnikiem duchowym dla zawiedzionych w nieszczęściu [...] modlitewnikiem dla duchowieństwa. Jest dla tych, co płaczą przez śmiech i śmieją się przez łzy”²⁸⁹.

Starość w kuchni

„Gdy się zestarzejemy, ani mąż, ani ktokolwiek inny widoku naszego znieść już nie może. Pędzą nas do kuchni i każą nam kotów pilnować albo garnki i łyżki liczyć. Ba! co okropniejsza, przedmiotem pośmiewiska się stajemy! Wokół nas słyhać tylko: «młodej dukata, a starej łopata», i tym podobne śpiewki i żarty” – żali się pewna podstępna starucha w *Dekameronie*²⁹⁰. Jej skargi nie są bezpodstawne. To, co staje się zaczynem intrygi w opowiadaniu Giovanniego Boccaccia, znajduje swoje przełożenie na rzeczywistość historyczną. Rolę swatek, piastunek i gospodyń przypisuje starym kobietom Filip z Novary w swoim traktacie *O czterech okresach życia człowieka* (*Des quatre tenz d'aage d'ome*) z około 1260 roku²⁹¹. Z kolei w *Księdze domowej norymberskich fundacji Dwunastu Braci* (*Die Hausbücher der Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen*) z 1582 roku, zbiorze portretów pensjonariuszy miejscowego domu starców, znajdujemy przedstawienia starych kobiet wyłącznie w kuchni. Łyżki, kotły, miotły, łopaty, widły i koty to ich codzienność²⁹².

²⁸⁹ Tamże, s. 5.

²⁹⁰ G. Boccaccio, *Opowieść dziesiąta: Zgodny mąż*, w: tegoż, *Dekameron. Dzień pierwszy, drugi, trzeci, czwarty i piąty*, przeł. E. Boyé, Gdańsk 2000, s. 253–254.

²⁹¹ Starość arystokratek jest oczywiście lepsza. Stara hrabina Hereford zajmuje się wznoszeniem kaplic, opieką nad ubogimi i dziećmi. *Księga obyczajów* (*Le Livre des manières*), 1170–1175 r.

²⁹² W przytułku Świętej Elżbiety w Trewirze starzy mężczyźni pracują w ogrodzie, kobiety natomiast zajmują się przędzeniem, szyciem, praniem. Domy starców, zakłady i fundacje opiekuńcze, przytułki oraz szpitale dla starców i nędzarzy funkcjonują w całej średniowiecznej Europie, m.in. w Wenecji, Florencji, Lille, Passau (szpital Świętego Jana). Z fundacji Kościoła Wschodniego już wcześniej powstawały *gerontachia*. W XV wieku w Lyonie, Roubaix (dom dla dwunastu starych kobiet powstały w 1488 r.), Londynie, Mediolanie czy Paryżu (hospicjum Jeana de Hubanta przy ulicy Amandiers dla dziesięciu starych kobiet i dziesięciu „zarządców”). W Pilicy, przy kościele parafialnym pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela funkcjonował dom szpitalny – przytułek dla starców wraz z kaplicą pod wezwaniem św. św. Apostołów Szymona i Judy. Kapelan szpitalny został uposażony jeszcze w 1409 roku przez królową Elżbietę z Pileckich Granowską. Znajdował się on przy obecnej ulicy Krakowskiej. Po wizycie w latach 1596–1598 archidiacon krakowski ks. Kazimierski pisał: „Bywało tu niegdyś czterech

Stare kobiety zostają wykluczone tak w przestrzeni literackiej (symbolicznej), jak i rzeczywistej. Ześlane i zamknięte w kuchni niczym w celi, pędzą swój żywot w odosobnieniu, z dala od ludzkich spojrzeń. Pełna najrozmaitszych parafernaliów i utensyliów kuchnia szybko przeistacza się w średnio-wiecznej wyobraźni w quasi-laboratorium, odwrócenie alchemicznej pracowni. W niej to stare kobiety przygotowują nie tyle pokarmy, ile swoje trujące mikstury²⁹³. Podstawą tego wyobrażenia było pojmowanie kobiecej starości w kategoriach stanu zatrucia czy ja d o w i t o ś c i.

Trująca starość kobiet

Według ‘cyklu życia’ (*aetates hominis*) zawartego w *Etymologiach* św. Izydora z Sewilli ‘starość’ (*senectus*) przypadała na siedemdziesiąty rok życia²⁹⁴. Filip z Novary starości (*viellece*) przypisał wiek lat sześćdziesięciu i więcej²⁹⁵. Wszelkie przypadłości i oznaki wieku starczego (*accidentia senectutis*), zarówno psychiczne, jak i fizyczne, uważano za zaburzenia równowagi humoralnej²⁹⁶. Obejmowały one między innymi łysienie, bezsenność, złośliwość, zniecierpliwienie²⁹⁷. Jednak w przypadku kobiet prawie zawsze granicę starości wyznaczał wiek menopauzalny uważany za przełomowy. Sama krew miesiączkowa była traktowana jako substancja zawierająca nieczystą,

wikarych, domy ich podupadły, tylko ogródki pozostały. Dawniej było także bractwo kapłanów, o czym świadczą pozostałe spisy członków. Bractwo literackie jest i szpital dla ubogich”. J. Wiśniewski, *Historyczny opis miasta Pilicy*, Marjówka 1933, s. 11.

²⁹³ Zob. kuchnie czarownicy m.in. na rycinach Jacoba de Gheyna II (1600 r.). Dalekim echem tego jest też kuchnia czarownicy w *Fauście* Goethego: „Na niskim palenisku stoi na ogniu wielki kocioł. W unoszących się wysoko kłębach pary ukazują się różne postaci. Przy kotle siedzi Koczkodanica, zbiera z niego pianę i pilnuje, żeby nie wykypiał. Koczkodan z młodymi siedzi obok i się grzeje. Ściany i powała są ozdobione osobliwymi, służącymi czarom sprzętami”. J.W. Goethe, *Faust*, dz. cyt.

²⁹⁴ Izydor z Sewilli, *Etymologie* 11.2 (*De aetatibus hominum*). Podział ten przejmuje autor trzynastowiecznej łacińskiej kompilacji *De proprietatibus rerum* (*O właściwościach rzeczy*).

²⁹⁵ Tegoż, *Des quatre tenz d’aage d’ome* 5, 194.

²⁹⁶ Tzw. patologia humoralna, zob.: J. Węglorz, *Zdrowie, choroba i leczenie w społeczeństwie Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, Toruń 2015.

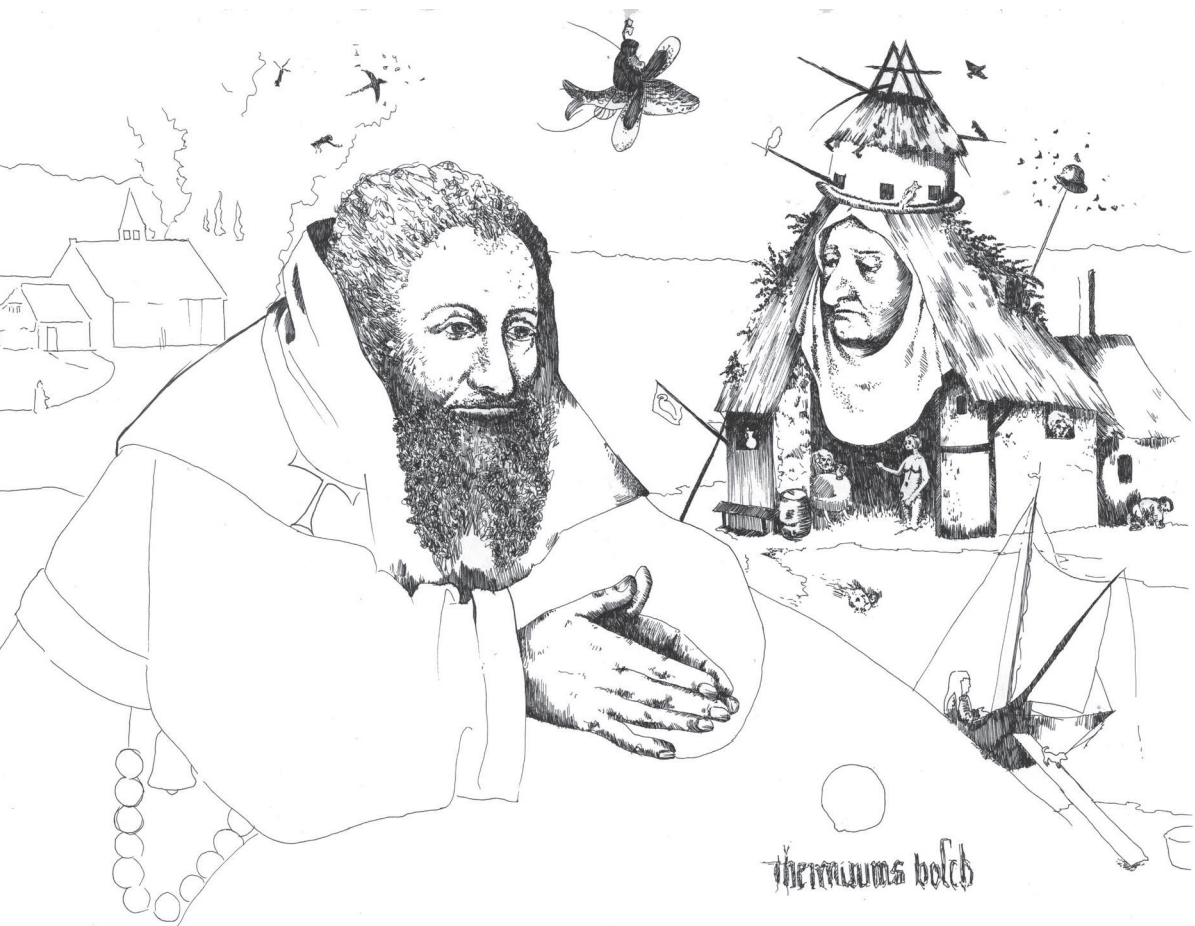
²⁹⁷ O czym czytamy w traktacie medycznym *De retardatione accidentium senectutis* z początku XIII wieku, mylnie zresztą przypisywanym Rogerowi Baconowi. S. Anderson, *The Old Age, w: Handbook of Medieval Culture. Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*, t. 2, red. A. Classen, Berlin 2015.



Rys. 3. Przerys fragmentu fresku przedstawiającego motyw *la corsa alla fonte* – podróży do źródła (fontanny młodości). *La fontana della Gioinezza* (ok. 1420–1435), anonimowy włoski artysta zwany Mistrzem z Zamku Manta lub Mistrzem della Manta (właśc. Maestro del Castello della Manta), dzieło przypisywane czasem Giacomo Jaqueriowi. Tzw. Sala Baronale, Zamek Manta, Piemont. Wyk. P. Antolak. Fresk dostępny w sieci na stronie florenckich Archivi Alinari: <http://www.alinariarchives.it/it/search?isPostBack=1&panelAdvSearch=opened&artista=Jaquerio,%20Giacomo> [dostęp: 10.06.2016].



Rys. 4. Przerys fresku z warsztatu Mistrza z Undløse (duń. Undløsemesteren, Unionsmesteren), *Pijana starucha*, Kościół pw. Świętego Wawrzyńca z Rzymu w Undløse (Zelandia, Dania), ok. 1430 r. Wyk. P. Antolak. Fresk w całości dostępny w sieci na stronie: http://www.danmarks-kirker.dk/roskilde/holbaek/undlose_ros.htm [dostęp: 10.06.2016].



Rys. 5. Przerys obrazu anonimowego artysty zwanego umownie Naśladowcą Hieronima Boscha, *Kuszenie św. Antoniego* (II poł. XVI wieku), olej na desce, dzieło znajduje się w kolekcji Rijksmuseum w Amsterdamie, obecnie wypożyczone do Noordbrabants Museum w 's-Hertogenbosch (Den Bosch). Wyk. P. Antolak. Obraz dostępny na stronie Rijksmuseum: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3240/catalogue-entry> [dostęp: 10.06.2016]. Znane są również dwie inne wersje oryginalnego obrazu Boscha. Jedna znajduje się w Museo Nacional del Prado w Madrycie (ok. 1505), druga w Monasterio de El Escorial w San Lorenzo de El Escorial (XVI w.). W tym ostatnim przypadku w miejscu karczmy anonimowy artysta umieścił krzyż.

szkodliwą, niszczącą siłę²⁹⁸ i przez to często używana w praktykach magii miłosnej, co poświadcza między innymi tzw. suma spowiednicza brata Rudolfa z Rud. Czytamy w niej, że kobiety „swoją krew menstruacyjną dodają im [tj. swoim mężom – przyp. S.B.] do pokarmu albo do napoju”²⁹⁹. Stara kobieta, nie przechodząc cyklu (tj. nie będąc już zdolną do pozbycia się owej nieczystej siły zawartej w krwi miesięczkowej), stawała się tym bardziej niebezpieczna – coraz mocniej zjadliwa wraz z upływającym wiekiem. W traktacie *De secretis mulierum (O sekretach białogłowskich)* Pseudo-Alberta Wielkiego czytamy, że „zatrzymanie krwi takowej [menstruacyjnej – przyp. S.B.] czyni obfitość złych humorów, i że w starych niewiastach ustaje ciepło przyrodzone trawiące taką materiją, a osobliwie w ubogich żywiących się pokarmem grubym, które dopomagają do takiej materijnej zarażonej. A te niewiasty więcej zarażają się, bo krew ta idzie dla czyszczenia się przyrodzenia ich”³⁰⁰. Mamy tu do czynienia z medycznym uzasadnieniem funkcjonującego w ówczesnej kulturze przekonania czy mniemania o niebezpiecznym oddziaływaniu starych kobiet³⁰¹. W przeciwieństwie do neutralnego ciała starego mężczyzny, ciało starej kobiety było postrzegane jako szkodliwe³⁰². W opowiadaniu *Zazdrość* Boccaccia pewna „starucha, Greczynka, biegła w przyrządzaniu zabójczych jądów”³⁰³, jak wiele podobnych jej literackich postaci, jest zwykłą trucicielką. Wspomniany wyżej Filip z Novary starym kobietom przypisze również przewrotność, gdyż malując się, ukrywają one swoją brzydotę.

Stawanie się istotą złą, fizyczna i psychiczna metamorfoza związane były z pojęciem *fascinatio* (‘złe spojrzenie’, pokrewne określenie to *invidia*,

²⁹⁸ Innocenty III, *De miseria humanae conditionis* (1196 r.); J. Moore, *Innocent III's De Miseria Humanae Conditions: A Speculum Curiae?*, „The Catholic Historical Review” 67:4 (1981), s. 553–564. „Począyna się zaś płynienie miesięcznej krwi w każdym miesiącu dla czyszczenia się natury”. Pseudo-Albert Wielki, *O sekretach białogłowskich*, przeł. J. Krocak, J. Zagożdżon, Wrocław 2012, s. 55.

²⁹⁹ E. Karwot, *Katalog magii Rudolfa. Źródło etnograficzne XIII wieku*, Wrocław 1955, s. 26.

³⁰⁰ Pseudo-Albert Wielki, *O sekretach...*, s. 141; zob. D. Jacquart, C. Thomasset, *Sexuality and Medicine in the Middle Ages*, Oxford 1988, s. 75.

³⁰¹ Do wyjątkowych głosów łamiących ów stereotyp należy ten należący do Bartłomieja Anglika (ok. 1203–1272), franciszkanina oraz profesora teologii na Uniwersytecie w Paryżu. W traktacie *De proprietatibus rerum* (4.3) pisze on o pozytywnym wymiarze *senectus vetularis* oraz *iuventus puellaris*, jako że obie te kategorie wiekowe wolne są od „nieczystości menstruacyjnej” (*inmunditia*).

³⁰² S. Shahar, *The Old Body in Medieval Culture*, w: *Framing Medieval Bodies*, red. S. Kay, M. Rubin, New York 1994, s. 163.

³⁰³ Przeł. E. Boyé.

gr. *φθόνος* oraz *βασκανία*) rozumianym jako umiejętność rzucania uroków za pomocą wzroku³⁰⁴. Spojrzenie starej kobiety jest śmiertelne, może zatruć dziecko w kołysce.

Notuj, że kiedy białogłowa jest cierpiąca miesiąc swój, wtedy humory wstępują do oczu, bo oko jest część ciała mająca pory i prędko przyjmująca afekcje. [...] Trzeba zanotować, że białogłowy stare, które jeszcze znają swój miesiąc, i niektóre, w których miesiące ich są zatrzymane, jeżeli patrzą na dzieci w kolebkach leżące, zarażają ich oczy patrzeniem swoim, jako uczy Albertus *in libro de menstruo*. Przyczyna tego w białogłowach pokazuje się, które jeszcze miewają ten defekt, że to samo płynienie albo humory, które się rozchodzą po całym ciele, naprzód zarażają oczy – a z zarażonych oczu zaraża się powietrze, a powietrze to zaraża dziecię³⁰⁵.

Średniowiecze przynosi tu istotne powiązanie postaci starych kobiet z pojęciem ‘zawiści’ (*invidia*) alegoryzowanym właśnie jako *vetula* (‘starucha’). W wyobrażeniu ‘prostych ludzi’ (*vulgares*) nocny demon-dusiołek znany jako *incubus* przyjmuje postać mściwej i zawistnej staruchy³⁰⁶. W stereotypowym ujęciu ówczesnej nauki fizjologiczny proces starzenia się kobiety (wstrzymanie menstruacji) powodował zmiany w jej osobowości, a nawet halucynacje, niezdrowe fantazje, demoniczną wyobraźnię i fałszywe wizje – *vis imaginativa*, o czym piszą między innymi Gentile da Cingoli, Antonio Guainerio czy Mikołaj z Oresme³⁰⁷. Stare kobiety stawały się podatne na melancholię cechującą ludzi zajmujących się magią. Pozbawiona ciepła i wilgoci, złośliwa, pełna czarnej żółci (gr. *melaina chole* – stąd właśnie pol. ‘melancholia’), przeniknięta jadem *vetula* nie jest już zdolna do samooczyszczenia się z zatruwających ją

³⁰⁴ M. Dickie, *The Fathers of the Church and Evil Eye*, w: *Byzantine Magic*, red. H. Maguire, Dumbarton Oaks 1995, s. 24 nn. Co ciekawe, w *Historii naturalnej* (28.39) Pliniusza Starszego Fascinus to opiekun oraz strażnik dzieci i cesarzy, leka r z, który leczy przed zawiścią (*medicus invidiae*), wyobrażany zwykle w postaci wzwiedzonego fallusa.

³⁰⁵ Pseudo-Albert Wielki, *O znakach czystości*, w tegoż: *O sekretach...*, s. 140–141.

³⁰⁶ Bernard z Gordon, *Lilium medicinae* (1305); M. van der Lugt, *The Incubus in Scholastic Debate: Medicine, Theology and Popular Belief*, w: *Religion and Medicine in the Middle Ages*, red. P. Biller, J. Ziegler, Oxford 2001, s. 176.

³⁰⁷ G. da Cingoli, *Utrum species sensibilis vel inteligibilis habeat virtutem alterandi corpus ad caliditatem vel frigiditatem*, w: M. Grabmann, *Gentile da Cingoli, ein italienischer Aristotelesklärer aus der Zeit Dantes*, München 1941; A. Guaineri, *Opus praeclarum ad praxim*, Pavia 1518; M. Clagett (red.), *Nicole Oresme and the Medieval Geometry of Qualities and Motions: A Treatise on the Uniformity and Difformity of Intensities Known as Tractatus de configurationibus qualitatum et motuum*, Madison 1968.

humorów, tj. płynów (soków ciała)³⁰⁸. Z otworów jej ciała wydostają się za to trujące, ogniste wapory, jak to przedstawił na jednym ze swoich rysunków Hans Baldung Grien³⁰⁹. Na jednej z kopii sygnowanej przez szwajcarskiego malarza i grafika Ursa Grafa (1485–1529) owe wyziewy ogrzewają wielki kocioł. Tę transformację na gorsze, postępującą w wyniku akumulacji toksycznych humorów powodujących melancholię i acedię (a te, o czym warto przypomnieć, czynią człowieka istotą złą), odzwierciedlała również zmiana w aktywności społecznej starych kobiet – wszak typowa starucha to kobieta z marginesu, żebraczka, wiejska baba biegła w sporządzaniu napojów miłosnych i śmiertelnych naparów – trujących mikstur wytwarzanych przez jej zatrute szkodliwym jadem ciało³¹⁰. Ta analogia profilu społecznego staruchy i jej wyglądu tworzy sprzężenie zwrotne. To, co biologiczne (starość), przekłada się na to, co estetyczne (wygląd) oraz etyczne (zachowanie i usposobienie). Fizyczność i płciowość zostają tu wprzężone w naturalny porządek rzeczy. Dzięki temu uwikłaniu w owe trzy przeplatające się ze sobą wymiary obraz staruchy zyskuje swoją moc retoryczną, perswazyjną, a sama postać – taka jaką jawi się w rozmaitych tekstach kultury okresu średniowiecza – staje się wyobrażeniem złożonym, niemającym jednolitego i jednoznacznego profilu.

Ciało staruchy, ze względu na wiele przypisywanych jej stereotypowo cech i zachowań, nigdy nie jest więc neutralnym świadectwem biologiczności. Wskazuje nie tyle na siebie, ile na świat przekonania, antywartości, który stara kobieta sama sobą zaczyna uosabiać i urzeczywistniać. Dlatego często-kroć to istota o niezaspokojonych żądzach, nędzna, zdeformowana fizycznie i moralnie. W anonimowym *fabliau* zatytułowanym *O księdzu, któremu siłą matkę przypisano* tak została scharakteryzowana pewna stara kobieta:

Matkę miał starą,
Perfidną i ostrą jak brzytwa.
Zgarbiona była, szpetna i ohydna,
O wszystko gotowa do zwady³¹¹.

Powstaje tu amalgamat znaczeniowy: kobieta jest stara (wymiar biologiczny), stąd również szpetna (wymiar estetyczny) i perfidna (wymiar etyczny).

³⁰⁸ Jest to definicja starości pochodząca od Galena, *De sanitate tuenda*.

³⁰⁹ Musée du Louvre, Paryż, 1514 r.

³¹⁰ W *Ikonografii* Cesarego Ripy melancholia i acedia wyobrażane były jako stare kobiety, zob. rozdział V.

³¹¹ Cyt. za: E. Żółkiewska, *Postacie kobiece w literaturze francuskiej XII i XIII wieku*, w: *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, red. A. Gąsiorowski, Poznań 1999, s. 110.

Ze względu na gatunek literacki, z jakim mamy do czynienia, obraz ten ma wydźwięk satyryczny, prześmiewczy. Niemniej sprzężenie to równie dobrze może przybrać wymiar moralizatorski czy dydaktyczny i stanowić rodzaj napomnienia lub ostrzeżenia, co zdarza się zwłaszcza w przypadku *exemplów* (jako narzędzia nawrócenia)³¹², mirakli bądź niektórych przedstawień malarskich.

„Dama Starość”³¹³ – alegoryczny wymiar kobiecej starości

Średniowieczna starość ma przede wszystkim wymiar alegoryczny. U Guiota z Provins (XIII wiek) świat to kurczący się starzec. Starość to miesiące jesienne i zimowe w poetyckich strofach *Le Grand calendrier et compost des Bergiers*³¹⁴; to wreszcie brzydka, zła i szpetna kobieta, jak we wspomnianej już *Powieści o Róży*. Mury tajemniczego ogrodu miłości z dzieła Jeana de Meuna zdobią alegoryczne wizerunki Nienawiści, Zdrady, Nikczemności, Pożądliwości, Skąpstwa, Zazdrości, Smutku, Hipokryzji i Biedy. Pośród nich odnajdujemy również Starość:

[...] naturalnym porządkiem rzeczy mniejsza o stopę. Ledwo się mogła pożywić, tak była niedołączna ta stara zrzęda; jej uroda dawno zwiędła, a głowę miała sędziwą i białą, jakby ośnieżoną. Nie byłaby to wielka strata ani szkoda, gdyby umarła, bo całe jej ciało wyschło ze starości i skurczyło się; twarz, dawniej delikatna i krągła, stała się obwisła i poorana zmarszczkami; uszy miała jakby mchem obrosłe, a z zębów nie został jej ani jeden; a tak była zgrzybiała, że i czterech sążni by nie ruszyła bez kostura. [...] A przecież, o ile wiem, w kwiecie wieku była dowcipna i rozumna, teraz jednak umysł jej całkiem osłabł. Jeśli mnie pamięć nie myli, jej ciało okrywała podbita futrem szuba, dająca wiele ciepła, bo starzy ludzie są wrażliwi na chłód: jak wiecie, taka już ich natura³¹⁵.

Średniowieczna alegoryczna starość to kobieta pojmowana przede wszystkim przez ‘brzydotę’ i ‘nierozumność’, wszystko to, co utraciła z wiekiem

³¹² J. Le Goff, *Czas exemplum (XIII wiek)*, w: tegoż, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997, s. 107.

³¹³ Karol Orleański, *Ballada XXII*.

³¹⁴ J. Morawski, *Les douze mois figurez*, „Archivum Romanicum” (1926), s. 351–363.

³¹⁵ Cyt. za: G. Minois, dz. cyt., s. 178–179.

(urodę, wdzięk, rozum, dowcip). Staje się ona rodzajem literackiego czy plastycznego przebrania, w które obleczone zostają najczęściej negatywne pojęcia i kategorie, takie jak ‘zima’, ‘smutek’, ‘występek’, ‘starość’ lub rozmaite ludzkie przywary i grzechy³¹⁶. W tej roli ciało starej kobiety zostaje wykorzystane między innymi w alegorycznym poemacie *Pielgrzym człowieka żywota* (*Le pèlerinage de la vie humaine*) Guillaume’a z Deguileville (1331 r.), opartym na wątku *peregrinatio vitae*. Na miniaturach towarzyszących tekstowi cnoty zostały zilustrowane w postaci pięknych, młodych niewiast (‘Skrucha’, ‘Miłość’, ‘Miłosierdzie’, ‘Rozsądek’), przywary i wady natomiast jako stare, brzydkie baby (‘Opieszałość’, ‘Pycha’, ‘Obżarstwo’, ‘Chciwość’, ‘Pochlebstwo’, ‘Zawiść’, ‘Hipokryzja’, ‘Zdrada’, ‘Złość’, ‘Chciwość’, ‘Lubieżność’, ‘Uciemienie’, ‘Choroba’ oraz ‘Starość’)³¹⁷. Zaznacza się tu wyraźna retoryczna opozycja figur *virgo* (‘młoda kobieta’) – *vetula* (‘starucha’), które służą za „cielesne” (czy też widzialne) podłoże alegorii i wykorzystywane są w określaniu tego, co pozytywne i negatywne (kategorie te oczywiście kształtowane są kulturowo)³¹⁸. W poszerzonej wersji dzieła z roku 1355 pojawiają się już – jako osobliwe znaki czasu – dodatkowe przywary, takie jak ‘Herezja’, ‘Nekromancja’ czy ‘Czarostwo’. To ostatnie na ilustracjach towarzyszących manuskryptom z końca XIV i początku XV wieku przybiera postać staruchy, która chwyta pielgrzyma za pomocą zagiętej laski. Jej atrybuty to wiadro na głowie (w nim przechowuje wszelkie przydatne akcesoria) oraz trzymana odcięta ręka (wskazuje na chiromancję)³¹⁹. Mechanizmy alegoryzacji i funkcja retoryczna budują oraz jednocześnie utrwalają w kulturze

³¹⁶ Analogicznie w kulturze ludowej personifikacją śmierci była kukła zwana ‘Staruchą’, zimy natomiast – ‘Brzydka Baba’, ‘Babka Zima’, ‘Starucha’ czy ‘Wiedźma’. M. Rudwin, *The Origin of the German Carnival Comedy*, „The Journal of English and Germanic Philology” 18:3 (1919), s. 417.

³¹⁷ Np. egzemplarz przechowywany w National Library of Wales w Aberystwyth.

³¹⁸ Podział ten nie był jednak sztywny. Dobrym przykładem może być tu drzeworyt Hansa Burgkmaira Starszego (1473–1531), niemieckiego artysty z pogranicza późnego średniowiecza i renesansu, zatytułowany *Die Fresikeit* (*Obżarstwo*) (ok. 1510 r.) i przedstawiający jeden z siedmiu grzechów głównych. Postawna matrona w bogatej, aż nazbyt zdobnej szacie trzyma duży kielich oraz talię kart. U jej stóp, spod których wydobywają się płomienie, śpi potężny dzik. Kobieta jest pulchna, raczej młoda i powabna seksualnie, choć w swym wyrazie dość sprośna (na co wskazują ostentacyjnie wyeksponowane piersi). Podobnie w przypadku sceny w karczmie obrazującej grzech obżarstwa umieszczonej na tzw. *Stole Mądrości* Hieronima Boscha (*Siedem grzechów głównych i cztery rzeczy ostateczne*) z Museo Nacional del Prado w Madrycie (ok. 1480 r.) – tu młoda karczmarka wnosi półmisek z pieczonym drobiem.

³¹⁹ Tzw. Mistrz Boecjusz, *Pielgrzym złapany przez Czarostwo*, ilustracja z manuskryptu Guillaume’a z Deguileville, Bibliothèque Nationale de France w Paryżu, MS fr. 825, fol. 124.

stereotyp ‘starej kobiety’ jako postaci postrzeganej pejoratywnie. Topiczne w tym zakresie, zwłaszcza w późniejszej sztuce emblematycznej, jest przedstawienie grzechu zawiści (*Invidia*). Warto tu przywołać dekorację freskową z kaplicy Scrovegnich w Padwie. Arcydzieło Giotto di Bondone powstałe w latach 1303–1306 przedstawia między innymi sceny z życia Chrystusa oraz siedem grzechów głównych, w tym personifikację ‘Zawiści’. Stara kobieta stoi w płomieniach ognia, ściskając w ręku sakiewkę. Z jej ust zamiast języka wypelza żmija kłusująca oczy – zawiść wszak jest ślepa; zaślepiona własnym jadem stara się wyczuć słuch, o czym świadczą jej długie, przerysowane, niemal ośle, błazeńskie uszy.

Inne wyobrażenie staruchy-pijaczki, również alegoryczne, spotykamy w kościele w Undløse (Zelandia, Dania), pw. św. Wawrzyńca z Rzymu. Wśród piętnastowiecznych fresków (ok. 1430 r.) z warsztatu Mistrza z Undløse przedstawiających sceny z życia Chrystusa, św. Wawrzyńca oraz św. Stefana, w pachwinach łuków sklepienia wyobrażono studia pojedynczych postaci – zbója, pijaka oraz starej, pijanej żebraczki wspierającej się na lasce i trzymającej duży kamionkowy kufel (rys. 4). Wszystkie te figury mają wymiar alegoryczny – obrazują grzeszny tryb życia. Postać staruchy, wykonana w stylu konturowym, towarzyszy scenie przedstawiającej pokłon trzech króli (adoracja magów) umieszczonej centralnie w jednym z łuków. Po przeciwnej stronie widnieje zbój z maczugą (fr. *marotte*) – co ciekawe, będącą typowym atrybutem błazna lub alegorycznego wizerunku głupoty (*stultitia*)³²⁰. Postaci zdają się korespondować ze sobą w swym moralizatorskim tonie. W innym łuku scenie zmartwychwstania Chrystusa towarzyszą analogicznie rozmieszczone postaci pijaka oraz mężczyzny z kuszą (wskazującego, podobnie jak zbój, na rodzaj fizycznej przemocy).

Piękno odwrócone

W *Summa confessorum* (*Summa de penitentia*), podręczniku dla spowiedników z około 1216 roku, angielski teolog Tomasz z Chobham (XII/XIII wiek) wskazał dwa typy *histriones*, poetów-kuglarzy „używających instrumentów muzycznych dla zadowolenia gawiedzi”³²¹ – dobrych, tj. minstreli (*ioculato-*

³²⁰ Jak na fresku Giotto z kaplicy Scrovegnich w Padwie.

³²¹ T. Chobham, *Summa confessorum*, cyt. za: J. Harris, K. Reichl, *Performance and Performers*, w: *De Gruyter Lexicon Medieval Oral Literature*, red. K. Reichl, Berlin–Boston 2012, s. 171.

res), którzy układają swe pieśni o świętych i książętach, „przynoszą[c] ulgę chorym lub strapionym”³²², oraz złych, ohydnych (*turpis*), komediantów, którzy „biorą udział w publicznych pijatykach oraz rozwiązłych zgromadzeniach, gdzie śpiewają rozpustne piosenki, prowokując ludzi do czynów lubieżnych”³²³. Brzydka, nickszemna, szalona, rozwiązła, łajdacka, kłamliwa i popijająca starucha to bezwzględnie bohaterka pojawiająca się w twórczości tej drugiej kategorii poetów, którym obcy jest dantejski *stilus tragicus*³²⁴. „Trzy rzeczy tylko lubię naprawdę / [...] kobietę, szynki i kości” – wyznawał sienieńczyk Cecco Angiolieri³²⁵ (1260–1312), jeden z owych *poètes maudits*, złych poetów, wiodący beztroski, pijacki żywot, przedstawiciel realistycznego nurtu w trzynastowiecznej włoskiej poezji. Nie szczędził on obelg pod adresem starych kobiet, których zapewne w swoim niefrasobliwym życiu poznał wiele:

Ciampol racz się przyjrzyć tej staruszce,
spójrz jak już wiele straciła świeżości
i na to, czym się zdaje, kiedy się podnosi
i racz dostrzec także, jako ona cuchnie
i jak podobne do małpy bywają
ruch jej twarzy, ramion i sylwetki całej
[...]
Obyś nie musiał tak mocno doznawać
Gniewu, obawy, dyszenia, afektu³²⁶.

Obraz rzeczywiście, widzianej przez poetę, cuchnącej staruchy zostaje przeniesiony na sferę odczuć – intensywność jej brzydoty staje się punktem odwołania dla określenia stopnia przeżywania i doznawania tego wszystkiego, co w życiu negatywne. „Obyś nie musiał tak mocno doznawać” Ciampolu... Jest w tym pewna doza autentycznego rozgoryczenia światem i melancholii,

³²² Cyt. za: J. Le Goff, *Niezwykli bohaterowie i cudowne budowle średniowiecza*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 2011, s. 121.

³²³ Cyt. za: J. Harris, K. Reichl, dz. cyt.

³²⁴ „Jest jasne – pisze Dante w *De vulgari eloquentia* – że stylem tragicznym posługujemy się wówczas, kiedy ważkości myśli towarzyszy zarówno wspaniałość wierszy, jak doskonałość budowy i wyborność słów”. Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł. W. Olszaniec, Kęty 2002, s. 50.

³²⁵ Tegoż, *Tre cose solamente mi so' in grado*.

³²⁶ Tegoż, *Rymy*, 398, cyt. za: U. Eco (red.), *Historia brzydoty*, przekł. zbiorowy, Poznań 2007, s. 163.

której ucieleśnieniem staje się ciało starej kobiety. Włoska poezja liryczna od wieku XIII, gdy rozkwita tzw. słodki styl nowy (*dolce stil nuovo*), z niebywałą wręcz agresją przywołuje i piętnuje postać staruchy³²⁷. Poetyckie zakłęcia przyjmują formę apotropaicznej inwektywy. Należy jednak zauważyć, że negatywny stosunek do ciała ludzkiego jako źródła upadku jest rysem całej epoki. „Ciało jest nikczemne, cuchnące i zwiędłe. Rozkosze ciała są trucizną i psują naszą naturę” – napisze w *Wierszu o śmierci (Fabel de la mort)* Hélinand z Froidmont³²⁸. Brzydkie ciała starych kobiet tylko uwiarygodniają tę koncepcję haniebnej i nędznej cielesności. Są naocznym, zmysłowym jej świadectwem. *Stara złośliwa* Domenica di Giovanniego zwanego Burchiello (1404–1449) staje się figurą prototypową i stereotypową zarazem:

Stara, nieświeża, nikczemna i wredna,
Wrogini wszystkiego, co dobre, zazdrosna,
Czarownica, co urok rzuca i wiedźma,
Wzburzona, zgrzybiała, przewrotna³²⁹.

To *vecchia stomegosa* – ‘odrażająca starucha’³³⁰, zwykle rajfurka (*ruffiana*), której odpychający charakter podkreślają zgniłe genitalia („*marcio conno puzzolente*”), a seksualną dzikość i pożądlivość (*luxuria*) epitety takie jak na przykład *barbuta* (‘brodata’ czy ‘owłosiona’ niczym dzik) (w nawiązaniu do motywu dzikiej kobiety, stgerm. *vildiz wip*, stąd też *lamia*)³³¹. Niemoralna, niewłaściwa seksualność, której jest uosobieniem, to wynik przekształcenia w średniowiecznym systemie myślenia grzechu Ewy – grzechu pierworodnego – w grzech seksualny. *Vetula-vecchia* to zdeformowana, niewłaściwa kobieta – ucieleśnienie wszystkiego, co złe i demoniczne. W podobnym tonie utrzymane są opisy starych kobiet w poezji lirycznej Guida Guinizellego (1230–1276), Franca Sacchettiiego (1332–1400), w anonimowych balladach z tzw. Kodeksu Magliabecchiano³³² czy renesansowej poezji

³²⁷ P. Betella, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto 2005.

³²⁸ Cyt. za: J. Le Goff, dz. cyt., s. 128.

³²⁹ Tegoż, *Stara złośliwa*, cyt. za: U. Eco (red.), dz. cyt., s. 163.

³³⁰ *Laida vecchia stomegosa*, anonimowa ballada, T. Casini, *Due antichi repertori poetici*, „Il Propugnatore” 2 (1889), s. 392–395.

³³¹ Por. owłosioną zbója-staruchę Faję, którą zabija Tezeusz (S. Borowicz, J. Hobot, *Anus libidinosa jako fetysz literacki*, w: *Fetysze i fantazmaty w literaturze XX (i XXI) wieku*, red. J. Wierzejska, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2011, s. 338–354), czy kobietę-zbója Barbarę Rusinowską (zm. 1505), grasującą w rejonie Gór Świętokrzyskich (postać historyczna).

³³² P. Betella, dz. cyt.

włoskiej wieku XV. Florentyńczyk Giovan Matteo di Meglio (XV wiek) w sonecie *Vecchia azzimata, richardata e vizza* ukazuje staruchę jako dziwkę, diabelską, jadowitą monstrum podobne do wilka. To „szalona, pijana, nikczemna suka, / narodzona z bestii [...] oddana dziwka i chętna rajfura [...] / wiedźma i oszustka” („*pazza, hubbriacha, villana e bastarda, / nata di bestia*” [...] / *putta honesta e sollecita ruffiana* [...] / *Maliosa e bugiarda*”). Z kolei Angelo Poliziano (1454–1494) w balladzie *Una vecchia mi vagheggia* oraz w odzie *In anum* przedstawia obraz staruchy jako starej prostytutki – to bywalczyni szynków, stara, lubieżna pijaczka przędąca kądziel (namacalny znak jej nikczemnej profesji). Starucha jest nie tylko brzydka i niegodziwa, ale to już *explicite* przeciwniczka wszelkiego dobra, jego odwrócenie, figura „ANTY-”, a przez to, co typowe dla wieku XV, wpisująca się w profil czarostwa, wiedźma. Już w exemplach Jacques’a de Vitry (ok. 1160–1240) *vetula* jest poplecniczka diabła i przeciwniczką Boga pozostającą na usługach zła³³³. Podobnie w exemplach Étienne’a de Bourbon (1180–1261)³³⁴ stare kobiety uczą rzucać czary, wróżyć, wywoływać demony. Niemniej wszystkie te zachowania stanowiące *ars vetularum*³³⁵, mimo że podejrzane i naganne, nie zyskują jeszcze statusu herezji³³⁶. Analogiczny obraz znajdujemy w pismach teologów, gdzie *vetula* to postać czyniąca zło, popełniająca odrażające zbrodnie przeciw Bogu, jak chce Álvaro Pelayo (ok. 1280–1352) w traktacie *O stanie i narzekaniu Kościoła (De statu et planctu ecclesiae)*: jest w stanie zniszczyć świętą więź małżeńską czy powstrzymać prokreację. Owe wręcz „rytualne” obelgi i zniewagi kierowane pod adresem starych kobiet pełnią istotną funkcję w kulturze średniowiecza. Temat ten pojawia się w wielu tekstach, na przykład w *Ars versificatoria* Mateusza z Vendôme (XII wiek) czy we wspomnianym *De secretis mulierum* Pseudo-Alberta Wielkiego. Niemniej poetycki obraz staruchy jest najbardziej „przemawiający”; to element średniowiecznego *descriptio vetulae* – rodzaju strategii retorycznej pozwalającej na charakterystykę postaci oraz, co istotne, jeden z literackich „wentyli bezpieczeństwa”, część poetyckiej i retorycznej „magii” służącej oswajaniu, zamykaniu czegoś postrzeganego jako groźne

³³³ Tegoż, *Sermones vulgares, Ad viduas et continents*, ms. Paris BN lat. 3284.

³³⁴ Tegoż, *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, red. J. Berlioz, Turnhout 2002.

³³⁵ Awicenna, *Canon medicinae*, Venise 1507; tegoż, *The Canon of Medicine (al-Qānūn Fi’l-ṭibb)*, t. 1, red. L. Bakhtiar, przeł. O. Cameron Gruner, M. Shah, Chicago 1999; Bernard de Gordon, *Practica seu Lilium medicinae*, f. 32r. (1303), pierwsze wydanie drukowane w Neapolu w 1480 r.

³³⁶ Dopiero ogłoszony w 1486 roku *Młot na czarownice (Malleus Maleficarum)* ostatecznie powiąże ze sobą szaleństwo, czarostwo i herezję.

w skonwencjonalizowanym, tj. rozpoznawalnym temacie, tak by łatwiej poddać to procesowi wykluczenia. Opis szpetoty starych kobiet przyjmuje formę *vituperatio vetulae* – poetyckiej inwektywy potępiającej zepsucie. Brzydota przejawia się tu nawet w samej formie języka, jak u Rustica Filipiego, trzynastowiecznego florenckiego poety:

Brudna, śmierdząca i stara,
 Ktokolwiek przestaje z tobą,
 Zatyka nozdrza i umyka zaraz.
 Zęby i dziąsła twoje są spróchniałe,
 Tak je zatruwają cuchnące twe tchnienia;
 [...]
 Gdy otwierasz paszczę, to jakoby
 Otwierały się niezliczone groby.
 Czemu nie zdychasz [...]
 Jako że cały świat ciebie się boi,
 tuszę, że ciało masz jak nora lisa;
 tak szkaradny zapach z niego się roznosi,
 o brudna macioro³³⁷.



Descriptio w postaci odpychającego opisu sfery fizycznej służy identyfikacji tego, co moralnie skażone, grzeszne. Deformacja, także ta objawiająca się w brzydocie (jako deformacja fizyczna, por. figurę *anus deformis*), była kategorią odnoszącą się do demoniczności. Wszak zniekształcenie (tekstu, np. modlitwy, czy wyobrażenia) czyniło go bluźnierczym³³⁸. Zniekształcenie ciała było niczym innym jak tylko widocznym świadectwem działania zła, a wręcz samym tym działaniem. Warto przy tym pamiętać, że przerysowanie i groteska stanowiły element sposobu myślenia średniowiecznego człowieka. Brzydota odnosiła się do tego, co odbiega od przyjętej normy, sytuuje się na marginesie kultury, jest w swoim charakterze transgresyjnie; szpetota była też powiązana prawie zawsze z najniższymi klasami społecznymi – należącymi do nich rajfurkami, starymi prostytutkami, służącymi (zob. charakterystyki średniowiecznej komedii łacińskiej). W myśl antycznej idei *kalokagatii* piękno fizyczne implikowało natomiast piękno moralne, co uwidacznia się na przykład w charakterystyce Heleny we wspomnianym podręczniku retoryki Mateusza z Vendôme. Na przeciwstawnym biegunie zarysowuje on

³³⁷ R. Filippi, *Śmierdząca stara*, cyt. za: U. Eco (red.), dz. cyt., s. 163.

³³⁸ A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, Warszawa 1987, s. 299.

postać Beroe – szpetnej, wyłysiałej staruchy z kaprawymi oczkami, będącej tym samym uosobieniem moralnego upadku, świata pozbawionego boskiego ładu, ale – co ciekawe – i złej poezji. Portret fizyczny oraz moralny zlewają się w jedno – brzydota ma tu dwa równoległe wymiary: dosłowny i alegoryczny. Helena i Beroe tworzą dwa modele, dwie klisze, dwa stereotypy, dwa obrazy: kobiecości, poezji oraz świata, w którym ta druga staje się Anty-Beatrycze, przeciwieństwem Heleny, jasnowłosej Izoldy, „kobiety anielskiej”. Ze względu na ów demoniczno-satyryczny profil postać tę często napotykaemy w literaturze średniowiecznej w elegijnej komedii łacińskiej, poezji goliardów (*Si Linguis Angelicus*), rozlicznych *sotie*, farsach czy *fabliaux*. Głównym tematem tych recytowanych w XIII wieku na placach targowych lub w prywatnych domach humorystycznych opowiastkach jest właśnie ludowa, perwersyjna seksualność bądź sprośny humor³³⁹. Zazwyczaj ich bohaterem jest pozornie przygłupi, błazeński wieśniak, który jednak potrafi wszystkich oszukać, jak pewien Trubert z *fabliau* Douina de Lavesne’a. Udaje mu się okłamywać bogatego diuka, wybatożyć i „wydupczyć jego żonę trzynaście razy”³⁴⁰. Świat *minores* zostaje tu zderzony ze światem *maiores*, wzniosłym światem kultury dworskiej, który staje bezradny wobec chytrych i przebiegłych prostaczków (*simpliciores*), reprezentujących rozmaite ludzkie szaleństwa.

***Mulier stulta* – szaleństwa starych kobiet³⁴¹**

Podobnie jak w czasach wczesnochrześcijańskich pod pojęciem szaleństwa rozumiano nie tylko pewien wyjątkowy stan psychiczny – chwilowe (stan natchnienia) czy stałe odejście od zmysłów (chorobę), ale także postępowanie wykraczające poza przeciętne, przyjęte zasady, zwyczaje, normy³⁴². W związku z tym stan ten traktowano przede wszystkim w kategoriach normatywnych. Szaleństwo oznaczało zwykle rozpasanie seksualne (*furiosa libido, luxuria*), głupotę, bezbożność, brak wiedzy lub zabawę.

³³⁹ R. Percy, *Logic and Humour in the Fabliaux: An Essay in Applied Narratology*, Cambridge 2007; B.J. Levy, *The Comic Text: Patterns and Images in the Old French Fabliaux*, Amsterdam 2000; E. Cobby, *The Old French Fabliaux: An Analytical Bibliography*, Woodbridge 2009.

³⁴⁰ A. Radziwiński, *Kobieta w średniowiecznej Europie*, Warszawa 2012, s. 284.

³⁴¹ Prz 9, 13 (gr. γυνή ἄφρων; gr. ἄφρων ‘pozbawiony świadomości’, ‘szalony, głupi, nierozważny’).

³⁴² Zob. J. Sierdzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2007, tam też obfita bibliografia dotycząca rozmaitych rodzajów szaleństwa.

Szaleństwo seksualne: stara makierela

Anonimowy rysunek z kolekcji Muzeum w Luwrze – podpisany: „*Bruegel manu propria*”, przypisywany poprzednio właśnie temu mistrzowi, a obecnie Hieronimowi Boschowi – przedstawia rozmaite studia starych kobiet³⁴³. Interpretowane jako mniszki, czarownice lub czasem, co ciekawie, typy-maski biorące udział w karnawale, ukazują stare baby z różnymi kuchennymi, rzemieślniczymi i gospodarskimi parafernaliaми: lejkiem, miechem, szczypcami kowalskimi, miotłami, kądzielą, grabiami, jadące na becze lub próbujące odlecieć na łożu do chleba. Wszystkie te artefakty służące do nabijania, nakłuwania, nalewania, zahaczania, nadmuchiwania mają kontekst seksualny³⁴⁴. Dynamiczne ujęcie i wyczuwalna radość staruch wskazuje na nienaturalną chęć spółkowania i parzenia się. Zachowania te Wilhelm Fraenger określa mianem „nimfomańskich figli”³⁴⁵. Postać wspomnianego wcześniej błazeńskiego głupka Truberta, jak też staruchy-rajfurki, „deptaczki progów” wpisuje się w koncepcję tej „odwróconej seksualności”. W literaturze starofrancuskiej ta ostatnia postać określana jest jako *maquerelle* czy *entremetteuse*, w hiszpańskiej natomiast jako *trotaconventos* (‘obieżykruchta’)³⁴⁶.

Stara makierela to bohaterka takich średniowiecznych form i gatunków literackich jak: *exempla*, *fabulae*, *narrationes*, *fabliaux*, komedia łacińska, *sotie* czy wszelkiego rodzaju fars zapustnych. Z perspektywy historycznej owa literacka, wiekowa ‘pośredniczka’ to najczęściej jedna z *meretrices* – kobiet upadłych³⁴⁷, których zawodowa aktywność nie była jednak ograniczona wiekowo. „W 1402 roku wśród prostytutek Moguncji była jedna 41-latka, jedna – 60-latka, jedna – 70-latka”³⁴⁸. Poetycki portret *meretrix*, nieco melancholijny i przerażający, rysuje François Villon w balladzie *Żale piękney Platnerki dobrze iuż sięgniętey przez starość*³⁴⁹. Mimo że jej prawdziwa profesja

³⁴³ Musée du Louvre, Paryż, nr inw. 19721 recto.

³⁴⁴ Na płaszczyźnie literackiej, w odniesieniu do narzędzi kowalskich, wystarczy wspomnieć tu słynną piękną płatnerkę Villona, która była prostytutką. Kądziel (przędzenie), zwłaszcza w odniesieniu do kobiet starych, była również typową aluzją do nieobyczajności seksualnej.

³⁴⁵ W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 1999, s. 193; zob. *Wyspę Żeleźców w Gargantui i Pantagruelu* (5, 9) Rabelais’go.

³⁴⁶ L. Rouhi, *Mediation and Love: A Study of the Medieval Go-Between in Key Romance and Near-Eastern Texts*, Leiden 1999.

³⁴⁷ Łac. *meretrix* i *fornicatio* odnosiły się do nierządu, stąd w staropolszczyźnie *meretrix* to ‘zła dziewczka’, ‘kurwa’.

³⁴⁸ A. Radziwiński, dz. cyt., s. 284.

³⁴⁹ F. Villon, *Wielki Testament*, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2002, s. 35–37.

zostaje ukryta, to nadal pozostaje oczywista nawet dla współczesnego czytelnika. Zamiana rzemiosła (*fornicatio* na płatnerstwo) ma tu dodatkowo wydźwięk komiczny, niemniej w rzeczywistości często podejmowano takie próby ukrycia działalności kobiet lekkich obyczajów. „Pewna stręczycielka z Londynu – jak pisze Andrzej Radziwiński – posiadała oficjalnie zakład hafciarski, gdzie dziewczęta były wynajmowane przede wszystkim duchownym. Za karę została ona postawiona pod pręgierzem i usunięta z miasta”³⁵⁰. Warto podkreślić, że w czasach średniowiecza prostytutka była uznanym zawodem. Wspomniany już Tomasz z Chobham zaliczał prostytutki do pracowników najemnych. Działalność prostitutek (niem. *gemeinen Weiber*) oraz domów publicznych – lupanarów, zwanych w niemieckojęzycznych źródłach epoki *Frauenhaus*, była niejednokrotnie opodatkowana. Mieściły się one zwykle w pobliżu murów miejskich. *Meretrices* (łac. ‘dziewki nierządne’) oprócz wyznaczonych budynków i ulic można było napotkać w łaźniach, karczmach, na placach targowych, wreszcie – te najbiedniejsze – pod mostami czy murami miejskimi. Starucha (niem. *alte Weib*) często nadzorowała pracę młodych łaźiebnych dziewcząt (niem. *Magd*), stręcząc je klientom. Sceny ukazujące całe bogactwo średniowiecznego życia seksualnego napotykamy w malarstwie miniaturowym, w tym na przykład na ilustracjach do *Factorum et ditorum memorabilium* – dzieła rzymskiego pisarza Waleriusza Maksymusa z czasów Tyberiusza. Jest to popularny zbiór anegdot w dziewięciu księgach o słynnych czynach i powiedzeniach. Towarzyszące tekstowi sceny mają zwykle charakter na wpół żartobliwy, na wpół moralizatorski: widzimy na nich stare karczmarki³⁵¹ czy zbiorowe sceny w miejskich łaźniach³⁵².

Lubieżna rajfurka-pośredniczka staje się od XII wieku popularną kliszą reprodukowaną w wielu utworach literackich, często dość swobodnie modyfikowaną (daje się to zauważyć na przykład w starofrancuskich przekładach oryginalnych utworów łacińskich)³⁵³. Chytryść, umiejętność oszukiwania i zwodzenia to podstawowe cechy i umiejętności średniowiecznej stręczycielki. Sukces w tej profesji może przynieść tylko biegłość w knuciu intryg,

³⁵⁰ A. Radziwiński, dz. cyt., s. 233.

³⁵¹ Miniatura tzw. Mistrza Modlitewnika Drezdeńskiego, o której mowa, ukazuje umiarkowanie oraz brak umiarkowania jako zestawienie dwóch sposobów ucztowania. Egzemplarz wykonany w Brugii na zamówienie opata Jana Crabbego, datowany na lata 1475–1480. T. Kren, *Illuminated Manuscripts from Belgium and the Netherlands in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2010, s. 274.

³⁵² Miniatura z warsztatu Willema Vrelanta (zm. 1481), flamandzkiego miniaturzysty. Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, Brugia, koniec XV wieku, Paryż, BnF 289, fol. 414v.

³⁵³ Tak jest w przypadku tłumaczenia poematu *Vetula* Jeana Lefèvre’a.

przebiegłość, umiejętność opowiadania niesamowitych historii – owych złudnych ‘babskich baśni’, które stają się nieodzowną częścią omawianej kliszy. Rajfurka, która porzuciłaby swoją zwodniczą mowę, skazana jest na niepowodzenie, wszak żadna kobieta nie ulegnie pokusie wypowiedzianej wprost! W *fabliau* pt. *Malowany ksiądz* (*Le prestre teint*) starucha-rajfurka o imieniu Hersent określona zostaje jako *sage* – ‘mądra’ ze względu na swoją bezpośredniość. Posłana przez lubieżnego księdza do pewnej zamężnej kobiety, by nakłonić ją do cudzołóstwa, zamiast zastosowania zwyczajowej intrygi wyjawia wprost, jaki jest cel jej wizyty. W rezultacie zostaje spoliczkowana i wyrzucona z domu kobiety. Jej mądrość (prawdomówność) okazuje się głupotą... Trzeba podkreślić, że oszustwo i przewrotność jako właściwości typowo kobiece zostały głęboko wpisane w stereotyp starej kobiety, służąc ukazaniu zgubnego działania diabła. W *Naukach i przypowieściach* (*Disciplina clericalis*, ‘Pouczenie dla duchownych’³⁵⁴) Piotra Alfonsa, dwunastowiecznego lekarza i intelektualisty, mistrz odsłania uczniowi „tajemnice chytrkości niewieściej”. W *Przypowieści o psicy łzy roniącej* napotykaemy starkę w szatach mniszki, o wyglądzie „wielce nabożnym”, która za pomocą oszustwa nakłania młodą mężatkę do zdrady i utraty czystości. To, co z pozoru wydaje się dobre („nabożny wygląd”), okazuje się złe (starucha jest podstępna). Stara kobieta wmawia młodej, że płacząca suka, z którą przyszła, to jej cierpiąca z niespełnionej miłości córka. I aby ona sama nie zmieniła się w taką, musi zaspokoić uczucia pewnego młodzieńca. To oszustwo mające umożliwić młodzieńcowi usidlenie cnotliwej mężatki opiera się na zabobonie i powszechnej, jak można sądzić, wierze w magię. Uczeń, komentując oszustwo staruchy, zwraca się do swojego mistrza: „[...] nie słyszałem nigdy czegoś tak dziwnego i myślę, że to się dzieje z podstępem szatana. Mistrz: Bądź tego pewny!”³⁵⁵. Mamy tu więc do czynienia z niezwykle obrazowym exemplum zbudowanym na zakorzenionych w kulturze kliszach i operujących na uznanych społecznie stereotypach³⁵⁶. Tę samą narrację odnajdujemy w *Księdze podstępów kobiecych* (*El libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*), która ukazała się w przekładzie z arabskiego na język hiszpański w 1253 roku, czy nieco później w literaturze angielskiej, w jednej z *fabliaux*

³⁵⁴ Tytuł oryginału jest nieco mylący i nie oddaje treści dzieła.

³⁵⁵ Piotr Alfons, *Nauki i przypowieści. Najstarszy zbiór nowel średniowiecznych*, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1958, s. 58.

³⁵⁶ Źródłem może być tu dzieło św. Marcina z Bragi pt. *Formula vitae honestae* powstałe między 570 a 579 rokiem. W *Przypowieści o prześcieradle* Piotra Alfonsa napotykaemy sprytną, w negatywnym znaczeniu, staruchę. Pomaga ona swej córce ukryć gacha przed mężem.

pochodzącej najprawdopodobniej z lat 1272–1283, gdzie Dame Sirith, starucha i rajfurka, stosuje analogiczny fortel.

Przebrana w szaty mniszki, tak jak udająca chrześcijankę w pismach św. Jana Chryzostoma, starucha leczy z miłosnej choroby. U Piotra Alfonsa na te quasi-magiczne działania nałożona zostaje terminologia medyczna. Starucha stawia się w roli lekarza, mówiąc, że znajdzie „z Bożą pomocą lekarstwo” (tu kolejne podobieństwo do figury *anus ebria et delirans*) na miłosną chorobę młodzieńca, gdyż „im dłużej ktoś zwleka z wyjawieniem lekarzowi swojej choroby, tym cięższą chorobą zwalony będzie”³⁵⁷. Z wyglądu nabożna lekarka-staruszka okazuje się sprytną oszustką dającą świadectwo kobiecej przewrotności. Podobnie leczenia pewnego młodzieńca o imieniu Parides, na prośbę matki, podejmuje się starucha z komedii *Eracle* autorstwa truvera Gautiera z Arras (zm. ok. 1185). Cechują ją przede wszystkim „wiedza medyczna” oraz umiejętność knucia intryg. Staruka szybko się jednak orientuje, że młodzieniec „choruje” na nieodwzajemnioną miłość³⁵⁸. Artyści przełomu średniowiecza i renesansu, tacy jak Bosch czy później Bruegel, rozwiną ten temat w postaci figury błazeńskiej staruchy-wiedźmy usuwającej kamień głupoty. W romansie *Cligés* Chrétiena de Troyes (ok. 1135–1185) widzimy starą niankę o imieniu Thesala znającą się na czarach i magii. Tę popularną kliszę odnajdujemy również w *Dekameronie* Boccaccia. W opowiadaniu *Zgodny mąż* pojawia się starucha, „która równie pobożną się wydawała jak święta Verdiana, karmicielka wężów. Starucha chodziła bowiem na każdy odpust z różańcem w ręku i o niczym innym nie mówiła, jeno o żywotach świętych ojców Kościoła i o stygmatach świętego Franciszka. Na skutek tego sama już za świętą uchodziła”³⁵⁹. Okazuje się ona jednak zwykłą rajfurką, która za kawał solonego mięsiva sekretnie sprowadza do komnaty białogłowy kochanków.

Postać starej rajfurki, którą napotykaemy w *Naukach i przypowieściach*, przywołuje typ antycznej czarownicy zajmującej się magią miłosną (por. np. starą rajfurkę Gyllis z *Mimów* Herondasa³⁶⁰) czy wczesnochrześcijańskiej guślarki (łac. *vetula ebria et titubantes*). W dziele Piotra Alfonsa stanowi ona pewien przedstawieniowy schemat, postać z podręcznika literatury moralnej, dzieła pedagogicznego uczącego młodzież (czy nawet dzieci)³⁶¹

³⁵⁷ Piotr Alfons, *Nauki...*, s. 56.

³⁵⁸ W utworach takich jak *Le Roman de Troie* czy *Le Roman d'Enéas* również napotykamy starsze kobiety, które potrafią „diagnozować” choroby z miłości.

³⁵⁹ G. Boccaccio, *Opowieść dziesiąta: Zgodny mąż*, w: tegoż, dz. cyt., s. 253.

³⁶⁰ 1.16.

³⁶¹ Wskazuje na to m.in. francuskie tłumaczenie dzieła znane jako *Chastoiement d'un père à son fils*.

gestów i zachowań właściwych odpowiednim grupom i stanom społecznym, stąd operujący obowiązującym w ówczesnym czasie stereotypowym ujęciem. Napotykamy tu więc postacie-figury-klisze, których konstrukcja (wygląd, zachowanie, działania) wpisuje się w utarty repertuar „masek”. Ich obecność w tekście ma określony cel edukacyjny: ma wywołać efekt pedagogiczny – jasno wskazać na zachowania pożądane i niewłaściwe. Przypowieści mają nauczyć mądrości i umiarkowania, unikania zgubnego wpływu alkoholu i złych kobiet. Postaci starych stręczycielek, które napotykamy w łacińskiej komedii, są już pozbawione tego moralizatorskiego tonu. Mają przede wszystkim wydźwięk satyryczny – to rodzaj pouczenia i ostrzeżenia przez śmiech. W anonimowej komedii *Pamphilus, de amore*, powstałej prawdopodobnie w Hiszpanii pod sam koniec wieku XII³⁶², główną bohaterką jest bezimienna starucha, służąca Wenus, bogini miłości, do której tytułowy bohater zwraca się z prośbą o pośrednictwo w miłosnej sprawie. Jean Brasdefer, tłumacząc w XIV wieku na język starofrancuski tę komedię jako *Pamphile et Galatée*, znacznie rozbudował i przekształcił postać staruchy, przydając jej imię Houdée oraz bardziej realistyczny, wiejski wygląd: „Była pomarszczona i bezzębna, tak stara, że zalatywała katafalkiem”. Ona sama mówi o sobie: „Jestem stara, a moja starość pociąga za sobą skąpstwo i lenistwo... Stary człowiek to człowiek podły”. Język alegorii bardzo szybko powiąże na stałe te negatywne pojęcia z ich wizualną konkretyzacją – postacią staruchy. Stanie się ona figurą-kliszą, a wręcz stereotypem. W innej, elegijnej komedii łacińskiej zatytułowanej *Alda*, napisanej około 1170 roku przez francuskiego poetę Wilhelma z Blois, stara niania i przyzwoitka tytułowej bohaterki, młodej Aldy, to milcząca figura drugiego planu. Przebiera młodzieńca o imieniu Pirro w szaty niewieście po to, aby ten łatwiej mógł dostać się do młodej kobiety, którą wszak starka ma strzec. Jej obecność, intryga, w jaką jest uwikłana, wskazuje na zdradę i wiarołomstwo. Stara, bezzębna piastunka – *balia*, biegła w miłosnych intrygach, stanie się figurą kliszową w literaturze angielskiej, włoskiej i francuskiej³⁶³.

W komedii *Baucis et Traso* powstałej w latach 1150–1175 tytułowa starucha to nie tylko rajfurka, ale i wiedźma, egzystująca w dzielnicy alfonów, bandytów i wszelkiej maści awanturników. Baucis to była prostytutka,

³⁶² V. Cristóbal, *Ovid in Medieval Spain*, w: *Ovid in the Middle Ages*, red. J. Clark, F. Coulson, K. McKinley, Cambridge 2011, s. 241.

³⁶³ B. Finzi-Contini Calabresi, *Angelica and Franceschina: The Italianate Characters of Juliet's Nurse*, w: *Historical Affects and the Early Modern Theater*, red. R. Arab, M. Dowd, A. Zucker, New York 2015, s. 128.

która, jak wiele podobnych jej kobiet, na stare lata staje się chytrą i sprytną kuplerką sprzedającą po raz kolejny tę samą dziewczkę jako dziewicę. Traso powie o niej: „*Annos quingentos vixisti, nec nisi nugis; / Os tibi dente caret, falsa remiscet adhuc. / Tu senii fex es*” („Żyłaś z pięćset lat całkiem swawolnie. Usta twoje już bez zębów, a wciąż przeżuwają kłamstwa. Jesteś osadem starości”). Staruchę–stręczycielkę napotykamy w *fabliau* zatytułowanym *O Auberée, starej rajfurce (D’Auberée la vieille maquerelle)*. Potrafi ona knuć przebiegłe plany, oszwabić. Sędziwe koczoły są bohaterkami słynnej *Księgi o dobrej miłości (Libro de buen amor)* Juana Ruiza. Lgnąca do młodzieńców starucha przywołuje klasyczny obraz rozpustnej starki łaknącej efebów³⁶⁴, stręczycielki niezwykle chętnej pomóc im we wszelkich miłosnych intrygach. Świadczona ochoczo pomoc jest swoistą realizacją rozbudzonej seksualności – *furiosa libido*, seksualnego szaleństwa (działanie dające spełnienie przez choćby pośredni udział w aranżowanym miłosnym uniesieniu czy voyeuryzm). W trzynastowiecznej *fabliau* zatytułowanej *O łajdackiej starusze (De la vieille truande)* stara baba prześladuje pewnego młodzieńca, próbując wielu sztuczek, a wręcz napastując go seksualnie. Mimo sprytu i naturalnej umiejętności w oszukiwaniu nie może jednak liczyć na jego względy³⁶⁵. W elegijnej komedii *De vetula* z połowy XIII wieku, autorstwa Pseudo-Owidiusza, efekt komiczny zostaje nawet spotęgowany, gdyż dochodzi do aktu seksualnego ze starą kobietą. Podeszła w latach rajfurka ma umożliwić miłosną schadzke Owidiuszowi z młodą, kilkunastoletnią dziewczyną. Skomplikowana intryga kończy się jednak tym, że w łożu zamiast dziewicy *senex amans* (‘podstarzały kochanek’)³⁶⁶ znajduje starą kobietę. Lecz zanim poeta zorientuje się, że zaszła oczywista pomyłka, weźmie ją w ramiona i posiadzie jej „wyskubaną, zwiędłą różę”³⁶⁷. Jak bardzo odstręczająca i przerażająca jest miłość fizyczna ze staruchą, ukazuje Boccaccio w noweli *Il filocolo*. Żebrząca

³⁶⁴ Motyw znany choćby z *Sejmu kobiet* (w. 1072–1073) Arystofanesa.

³⁶⁵ Fabuła jest następująca: Starucha podąża za młodzieńcem nad rzekę. Pragnąc zblżenia, chce, aby ten przeniósł ją przez wodę. Gdy ten odmawia, rzuca się na niego i zaczyna go bić. Przejeżdżający przypadkiem moźny, widząc tę scenę, myśli, iż młodzieniec nie chce zapłacić starej rajfurce za usługę. Starucha jednak mówi, że jest matką młodzieńca, czemu młodzian zaprzecza. Moźny dokonuje swoistego sądu mającego wyjawic prawdę: jeśli jest jego matką, jak sama twierdzi, ma on postąpić według jej nakazu, jeśli zaś jest starą dziwką, jak twierdzi młodzieniec, ma ją wyjechać („*Il le vos convenroit ja foutre*”). Starucha od razu ochoczo wyznaje, że kłamała.

³⁶⁶ Jest to kolejna klisza literacka.

³⁶⁷ Dzieło to, autorstwa nieznanego nam z imienia Francuza, stało się niezwykle popularne, szybko też przeniknęło do Anglii i Italii. Wkrótce, w latach siedemdziesiątych XIV wieku, pojawił się też przekład na francuski pt. *La vieille* autorstwa Jeana Lefèvre’a, który znacząco

pod domem młodej kobiety stara baba jest tu pośredniczką między pewnym młodzieńcem a jego wybranką. Ten jednak, przyłapany przez brata ukochanej, musi wybrać śmierć albo miłosny związek przez rok z rajfurką i przez rok ze swoją wybranką. Oba wybory są dla młodego kochanka jednakowo przerażające. Rozbudzone seksualnie stare kobiety pozostają najczęściej same. Stara kuplerka – *La Vieille* – którą napotykamy w *Powieści o Róży* Jeana de Meuna, pewnej nocy przy drzwiach lamentuje: „Nikt dziś nie przychodzi, wczoraj też nie przyszedł. O nieszczęsna! Życ mi przyszło w smutku”³⁶⁸. Florentczyk Donato da Cascia (1350–1370) w jednym ze swoich madrygałów *Una smaniosa e insensata vecchia* przywołuje postać ‘szalonej i głupiej staruchy’, która ze wściekłością i szałem („*con ire invidiose e con furore*”) broni mu dostępu do młodej ukochanej. Niezaznająca cielesnych przyjemności starucha staje się zapiekłą strażniczką moralności, która w swej starczej złości i zawiści wzbrania miłości młodym kochankom. Seksualne spełnienie i marzenie o *gentil amore* jest całkowicie poza jej zasięgiem. Starym kobietom pozostaje przyjąć rolę kuplerek³⁶⁹. Stają się więc ‘pośredniczkami’ (por. takie określenia jak *alcahueta* czy *trujimán* obecne w literaturze hiszpańskiej)³⁷⁰ miłosnej sprawy działającymi w łaźniach i karczmach. W noweli *Andreuccio z Perugii* Boccaccia pewna starucha z Sycylii w oberży nagabuje młodzieńca i aranżuje miłosne spotkanie. Pierwowzoru tego typu postaci możemy doszukiwać się w *Dipsas* (‘jadowita’ lub ‘spragniona’) z Owidiańskich *Amores* (1.8), wiecznie pijanej staruchy, która uczy młode kurtyzany *ars meretricia* – jak zarobić najwięcej pieniędzy lub otrzymać jak najwięcej podarunków od kochanków.

Szaleństwo jako głupota

Głupota jako brak wiedzy

Średniowieczna starucha, mimo iż przebiegła i chytra z natury, to zwykle kobieta głupia, niespełna rozumu, niemająca dostatecznej wiedzy poza tą empiryczną. Jako postać z nizin społecznych (żebraczka, wiejska starucha)

rozbudował całą fabułę. Zob. H. Cocheris (red.), *La vieille ou les dernières amours d’Ovide, poème français du XIV siècle traduit du latin de Richard de Fournival par Jean Lefèvre*, Paris 1864.

³⁶⁸ „Nus n’i vient hui ne n’i vint hier, / pensaie je, lasse chetive! / En tristeur esteut que je vive”.

³⁶⁹ Por. również z inną popularną kliszą znaną jako „niedobrana para”, obecną np. w *Okręcie błaznów* Sebastiana Branta.

³⁷⁰ Zob. rozdział VI.

należy do ogromnej grupy *illiterati* ('niepiśmiennych') oraz *simpliciores* ('ludzi prostych'). Stare kobiety ze względu na swoje zajęcia (stare znachorki, położne) często posądzano o głupotę i zabobonność. To zwykle *herbariae* – zielarki, zbierające lecznicze rośliny, czy *vetulae carpinantes* i *vetulae carminatrices* – staruchy szeptające rozmaite zaklęcia (*incantationes*), jakimi je widzi w traktacie *De consideracionibus operis medicine sive de flebotomia* Arnold de Villanova, trzynastowieczny kataloński teolog, lekarz, astrolog i profesor Uniwersytetu w Montpellier. Do pewnego stopnia postać staruchy określanej mianem *vetula* pada tu ofiarą szerokiej dyskusji, jaka rozgorzała w wieku XIII nad statusem i rolą medycyny empirycznej, stając się tym samym emblematem głupoty, prostactwa, zabobonu czy braku wiedzy; figurą retoryczną wykorzystywaną w celu dyskredytacji przeciwników w uczonych polemikach. W tym czasie w środowisku medycznym funkcjonuje nawet pogardliwe wyrażenie „*ad modum vetularum*” oznaczające działanie głupie, irracjonalne, odnoszące się do wszystkich tych, którzy odrzucają wiedzę akademicką³⁷¹. Z perspektywy medyków, takich jak na przykład Bruno da Longobucco (XIII wiek), Taddeo Alderotti z Florencji (ok. 1210–1295) czy Pietro d'Abano z Padwy (ok. 1250–1316), reprezentujących *ars scientifica*, „medycyna empiryczna” czy może raczej „ludowa” była przestrzenią działania *rustici illiterati* (*idiotae, stolidi*), wśród których odnajdujemy rozmaitych cyrulików (*barberii*), wróżbiarzy (*sortilegi*), stręczycieli (*locatores*), rzezimieszków (*insidiatores*), oszustów (*falsarii*), alchemików (*alchemistaei*), nierządnic (*meretrices*), baby-akuszerki (*obstetricae*), żydów (*iudei*) i arabów (*sarraceni*). Jest to swoisty katalog „profesji niewłaściwych” czy też „figur niewłaściwych”, które cechuje *simplicitas*, głupota i jednocześnie, co znaczące, odstępstwo od Boga. W traktacie *Secretum secretorum, cum glossis et notibus* Rogera Bacona (XIII wiek) stare znachorki i uzdrowiaczki zyskują nawet demoniczny profil. Niemniej *doctor mirabilis* wspomina, że niektóre z nich za sprawą *secreta sapientiae* oraz boskiego udziału mogą dokonywać cudownych uzdrowień. Pozytywny wymiar postaci starych kobiet wybrzmiewa w określeniach takich jak *vetula medica*, określających typ wiekowej znachorki, której wiedza oparta na *experimenta*, tj. na pewnych przesłankach empirycznych, *observationes* czy znajomości ziół, predestynuje ją do pełnienia funkcji, której nie mógłby podjąć ówczesny wykształcony adept

³⁷¹ Określenia tego używa np. Antonio Guainerio (zm. 1440), *Tractatus de egritudinibus capitis* 7, fol. 12.

medycyny³⁷². O *sagaces matronae* ('mądrych kobietach') jako figurach obdarzonych specyficznymi kompetencjami wynikającymi z ich doświadczenia zarezerwowanego głównie dla kręgu chorób kobiecych piszą Gérard de Solo, Antonio Guainerio i Michele Savonarola. Pierre Andrieu wskazuje, że kobiety zajmujące się leczeniem czy położnictwem to zarówno *probe mulieres et experte*, jak i *vetulae et ignaras* lub *maledicte vetulae*, przeciwstawiając posiadające wiedzę empiryczną akuszerki (*obstettrices*) rozmaitym starym zachorkom i zamawiaczkom. Bernard de Gordon (1270–1330), profesor medycyny na Uniwersytecie w Montpellier, przypisywał owym staruchom rodzaj naturalnego instynktu leczniczego, choć oczywiście wiedza ich była nieuporządkowana i oparta wyłącznie na umiejętności obserwacji, niemniej jak sam wyznaje, „o niektórych ze swoich lekarstw dowiedział się od starych kobiet, które nauczyły go bardziej przez wiedzę empiryczną niż przez rozum” („*a vetulis magis per viam experimenti*”)³⁷³. Ową medycynę alternatywną – leczenie tzw. empirykami (pochodzącymi z przyrody, w postaci wisiorków lub pierścieni) – wspiera pochodzący z tej samej szkoły medycznej Mikołaj z Polski (XIII wiek) w traktacie *Antipocras* (*Przeciw Hipokratesowi*), prezentując wizerunek złego lekarza opierającego się na tradycji Hipokratesa i Galena. Podobnie Antonio Guainerio z Padwy korzysta z owych „ludowych lekarstw”, o czym wspomina w swoim *Tractatus de matricibus*. Niemniej w pieśni *O błazeńskiej medycynie* Sebastian Brant ostrzega: „kto się ima medycyny, / A mizerne ma wyniki, / Jest bałwanem należyty”³⁷⁴; medycy „coś się z księgi ziół nauczą, / Coś od starych bab usłyszą / I taką chwałą się wiedzą”³⁷⁴. Należy podkreślić, że w oficjalnych praktykach medycznych kobiety miały jednak ograniczony udział³⁷⁵. Jako kobieta-lekarz, głupawa, wiejska starucha jest figurą tyleż groźną, co śmieszną, staje się elementem medycznej satyry. Jej komiczne wyobraże-

³⁷² Albert Wielki, *Metafizyka* 4.1–6; Tomasz z Akwinu, *De principiis naturae* 16.

³⁷³ Tegoż, *De regimine acutorum morborum* (Vatican MS Pal. 1083, fol. 280v).

³⁷⁴ S. Brant, *Okręt błaznów*, przeł. A. Lam, Pułtusk 2010, s. 134.

³⁷⁵ Kobiety studiowały i praktykowały medycynę, a także nauczały m.in. w szpitalu-klasztorze benedyktyńskim w Salerno (tzw. *Collegium Hippocraticum*). Były to *mulieres salernitanae*. Najsłynniejszą z nich była Trotula de Ruggiero (XII w.), autorka *De passionibus mulierum ante, in et post partum*, *De compositis medicaminibus* czy *De feris*. Również Hildegarda z Bingen pozostawiła pisma medyczno-przyrodnicze, w tym *Cause et curae*, podręcznik medycyny humoralnej. Zob. A. Śródka, *Kobiety w nauce średniowiecza*, w: *Pod patronatem Hygiei. Udział kobiet w rozwoju nauk przyrodniczych*, red. I. Arabas, Warszawa 2000, s. 33–36. Z kolei Jacoba Felicie, praktykująca medycynę w Paryżu, została oskarżona przez Wydział Lekarski Uniwersytetu Paryskiego i skazana w procesie za nieprawne uprawianie medycyny w 1322 roku.

nia w tej roli pochodzą już ze sztuki renesansowej i barokowej. Na obrazie Hieronima Boscha znanym powszechnie jako *Leczenie głupoty* (*Usuwanie kamienia głupoty*), a powstałym pod koniec wieku XV, stara kobieta to jednak Sofia ('Mądrość')³⁷⁶. Z zamkniętą księgą na głowie, drugą mniejszą trzymaną w ręku, oparta o stolik przygląda się w skupieniu i zamyśleniu błazeńskiej medycynie – zabiegowi wykonywanemu przez szarlatana w lejku na głowie. Przywołując słowa psalmisty, możemy powiedzieć, że oto stół, przy którym Mądrość staje wobec nieprzyjaciół swoich³⁷⁷. Co ciekawe, charakterystyczny ubiór kobiety pozwala zidentyfikować ją jako beginkę – członkinię potężnej wspólnoty religijnej (stowarzyszającej kobiety, które nie złożyły ślubów zakonnych) zajmującej się między innymi opieką nad chorymi³⁷⁸.

Anus pia: santa simplicitas i mądrość maluczkich

Zestawienie głupoty rozumianej jako 'szalbierstwo', 'oszustwo' z mądrością pojmowaną jako 'prawda' było oczywistym zabiegiem retorycznym. Na płaszczyźnie alegorycznej i wizualnej (głupota jako mężczyzna, mądrość jako kobieta) stanowiło natomiast popularną kliszę kulturową. Odnajdujemy ją (podobną nie tyle pod względem fabularnym, ile strukturalnym) w *Przypowieści o dziesięciu skrzyniach* Piotra Alfonsa. Zostają tam przeciwstawione sobie postacie „sędziwego starca, słynącego z uczciwości” oraz staruszki w pustelniczych szatach, „służebnicy Boga”. Ten pierwszy okazuje się jednak egipskim szalbierzem, „pełnym niegodziwości”, który nie chce oddać pieniędzy powierzonych mu przez podróżującego do Mekki Hiszpana. Pątnika z opresji ratuje stara kobieta, której podstępem udaje się odzyskać oszczędności. Jej „dobry podstęp” jest „godny podziwu i pożyteczny”. To, co z pozoru dobre,

³⁷⁶ Replika obrazu datowana na 1520 rok znajduje się obecnie w Museo Nacional del Prado w Madrycie. Ciekawą interpretację całej sceny przedstawiły E. Śnieżyńska-Stolot i J. Pstrusińska, *Co niesie słowo GANDABADASTAR?*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 55 (2005), s. 237–243.

³⁷⁷ Ps 23.

³⁷⁸ Zob. wyobrażenie beginki z *Des dodes dantz* (fol. 27v, *De beghine*), dzieła wydanego w Lubece w 1489 roku, w oficynie Matthäusa Brandisa, egzemplarz z Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (Inc. 8° 28260). Na jednej z rycin pochodzących z traktatu *Von dem grossen Lutherischen Narren* (*O wielkim luterzańskim błaznie*) franciszkanina Tomasza Murnera widzimy starą beginkę, która przyszła właśnie opatrzeć chorego błazna, Lutra. Ilustruje ona fragment zatytułowany *Wie der Gross nar kranck ist, vnd in der murner tröstet*. Niemniej w XV wieku przymiotnik *beginisch* oznaczał tyle, co *scheinheilig* ('obłudny'). Zob. P. Merker (red.), *Von dem grossen Lutherischen Narren*, Strasbourg 1918, s. 421.

okazuje się złe (stwarzający pozory uczciwego starca szalbierz), a to, co złe (tj. podstęp), dobre. „Niewiasta z wrodzonym sprytem” zostaje nawet w dyskusji ucznia z mistrzem postawiona na równi z mędrce (hakim), zwykle głównym bohaterem przypowieści, który niesie pomoc ludziom w potrzebie lub doradza władcy. Jest to odwołanie do starego toposu, znanego od czasów Talesa i Anaksagorasa, który ukazuje starą kobietę naśmiewającą się z filozofa. Wpatrzony w gwiazdy, nie widzi on przepaści pod swymi nogami. Tymczasem prosty świat starej kobiety jest daleki od oderwanych, abstrakcyjnych rozważań; skupia się na tym, co bezpośrednio dane, na tym, co empiryczne. Dzięki temu *vetula* staje się mistrzynią doświadczenia. Zanoszą się śmiechem, gdyż potrafi dostrzec to, co oczywiste. Doskonale podsumowuje to Roger Bacon, który w *De viciis contractis in studio theologiae* wspomina, że Arystotelesowi nie udało się udowodnić tezy o wieczności świata, tezy, o której – jak pisze – nawet stara babina wiedziałaby, iż jest absurdalna³⁷⁹. Podobną myśl odnajdujemy u Francesca Petrarke, który w *De sui ipsius et multorum ignorantia* zarzuca Arystotelesowi, że choć w *Etyce* rozprawiał o szczęściu, to w istocie niewiele mógł powiedzieć o szczęściu prawdziwym, o którym nabożna starucha (*anus pia*) wie znacznie więcej.

Mimo tak wielkiej niechęci średniowiecznych lekarzy i poetów *vetula* to postać ambiwalentna, która ze względu na swoją prostotę paradoksalnie zyskuje wymiar pozytywny. Jej przysłowiowa głupota, rozumiana jako naiwność i łatwowierność (*credulitas*), niejednokrotnie okazuje się mądrością. *Anicula christiana* (‘chrześcijańska babina’) czy *anus pia* (‘zbożna starucha’), zwykle biedna i głupia, należy wraz z *vulgares*, *rustici*, *ministrales*, *mulierculae* czy *idiotae* do średniowiecznego świata ‘prostaczków’ – *laboratores*, *minores* i *simpliciores*; świata, którego nieskomplikowany sposób myślenia, owa ‘święta prostota’ (*sancta simplicitas*³⁸⁰), uważana była za zdecydowanie bliższą Bogu niż filozoficzna swawolność, zawikłany w pokrętne rozważania i retoryczne figury świat *maiores* – świat teologów, medyków, uczonych, gdyż ci docierają do Boga nie *per fidem*, lecz *per rationem*³⁸¹. Najlepszy wyraz temu daje św. Augustyn w *Państwie Bożym*:

³⁷⁹ Tegoż, *De viciis contractis in studio theologiae*.

³⁸⁰ Cezary z Heisterbachu, *De simplicitate* (jest to szósty rozdział *Dialogów o cudach*).

³⁸¹ Zob. Prz 3, 34. O tak rozumianej prawdziwej, Bożej mądrości, będącej odwróceniem ludzkiej, pisze właśnie apostoł Paweł w *Pierwszym Liście do Koryntian*: „Gdzie jest mędrzec? Gdzie uczone? Gdzie badacz tego, co doczesne? Czyż nie uczynił Bóg głupstwem mądrości świata? Skoro bowiem świat przez mądrość nie poznał Boga w mądrości Bożej, spodobało się Bogu przez głupstwo głoszenia słowa zbawić wierzących. [...] To bowiem,

O tym wszystkim [tj. o świecie demonów – przyp. S.B.] mówi autor [Porfiriusz – przyp. S.B.], nie jakoby sam był pewien tego wszystkiego, lecz jakoby delikatnie podejrzewał o to te duchy i wątpił razem; dlatego mówi, że to inni tak twierdzą. Snadź zbyt trudno było tak wielkiemu filozofowi już to poznać cały diabelski zespół, już to otwarcie go potępić, choć o nim pierwsza lepsza babcina chrześcijańska [*anicula christiana*] wie doskonale i brzydzi się nim bez wahania³⁸².

Staruchę cechują więc *fides* i *caritas*; to – jak chce Roger Bacon – *magis grata Deo*, postać obnażająca swoją prostotą często próżne próby intelektualnego zbliżenia się do Boga cechujące takie figury jak *magnus magister* czy *magnus clericus*. „Napisane jest bowiem: / Wytracę mądrość mędrców”³⁸³.

Szaleństwo jako bezbożność

Bez względu na rolę staruchy w literaturze medycznej epoki i jej wymiaru retorycznego, *vetula* to nadal, zwłaszcza w pismach teologicznych, przede wszystkim głupia, szalona pogańska guślarka i uzdrawiaczka. Teodor Balsamon, dwunastowieczny bizantyński patriarcha Antiochii, w swoim komentarzu do 61. kanonu konstantynopolitańskiego synodu in Trullo (‘Pod kopułą’) z roku 691–692 dotyczącego magii, amuletów i wróżbiarzy przywołuje wspomniany cytat z pism św. Jana Chryzostoma na temat sporządzania amuletów oraz zabobonnych rytów przez udające chrześcijanki *vetulae ebrias et titubantes*. W tym kontekście padało nadal aktualne pytanie zadawane przez średniowiecznych kaznodziejów i teologów: jak odróżnić pogańskie zaklęcie od chrześcijańskiej pieśni, pogańską magię oraz chrześcijańskiego cudu, amulety od znaku krzyża? Postać ‘pijanej i szalonej staruchy’ zostaje przywołana przez Balsamona i utrwalona w jego pismach jako ikona głupoty, braku rozsądku – pogaństwa, wszystkiego, co fałszywe, pozbawione Boga. Służy ośmieszeniu głupców, wierzących w rozmaite zabobony, pogańskie gusła. W komentarzu do kanonu 33. św. Bazylego

co jest głupstwem u Boga, przewyższa mądrością ludzi, a co jest słabe u Boga, przewyższa mocą ludzi” (1 Kor 20–25).

³⁸² Augustyn z Hippony 10, 11 (*O liście Porfiriusza do Anebonta Egipcjanina z prośbą, by go pouczył o różnorodności demonów*), w: tegoż, *Państwo Boże*, t. 2, przeł. W. Kubicki, Kęty 2015, s. 370.

³⁸³ 1 Kor 19.

patriarcha wspomina, że tylko ludzie tępi i prości w przypadku choroby pokładają nadzieję w magii oraz innych „pogańskich lekarstwach”, mądrzy natomiast wiedzą, że uzdrowienie przynieść może jedynie przywołanie „imienia Boga Ojca, Jezusa, Dziewicy Marii oraz świętych”, jak też może przyjść „przez moc krzyża świętego”. *Credulitas* – łatwowierność, głupota, brak rozumu (rozumiane jako kultywowanie pogańskich guseł) stają się głównym przejawem odrzucenia czy odstępstwa od Boga – *infidelitas* (‘bezbożności’), błazeństwa, głupoty.

Niezwykłe wymowne zestawienie postaci Chrystusa oraz pijanej i szalonej staruchy, którego autorem był Jan Chryzostom, znajduje swoją inną, ciekawą, choć zapewne nie bezpośrednią, kontynuację w literaturze i sztuce religijnej XIV i XV wieku. Będącą ucieleśnieniem wszelkiego zła, brzydką staruchę napotykaemy w odgrywanych na terenie Europy Zachodniej scenach pasyjnych. To pierwotnie żona kowala, który odmawia wykonania gwoździ mających służyć do przybicia Jezusa do krzyża³⁸⁴. Starucha własnoręcznie wykuwa więc narzędzia męki Pańskiej, symbolizując i uosabiając tym samym zło, niegodziwość, podłość³⁸⁵. Prowadzi żołnierzy na Górę Oliwną i oświeca lampą twarz Jezusa w Ogrójcu (jej postać byłaby tu ucieleśnieniem zdrady)³⁸⁶. W *Misteriach Męki Pańskiej* Jeana Michela nosi imię Hédroit – jest brzydka, podła, nienawidzi Chrystusa. Słynny francuski historyk sztuki średniowiecznej Émile Mâle napisze nawet, że starucha ta jest najbardziej szpetną babą, jaką można sobie wyobrazić w historii sztuki³⁸⁷. Jej słowa są nikczemne i podłe. Cieszy się za to popularnością wśród żołnierzy, pospólstwa, rozmaitych łotrów i jerozolimskiej biedoty. Na miniaturze Jeana Fouqueta trzyma młot i kowalskie szczypce³⁸⁸. To istna *anus crudelissima*. Mówi: „Niech zostanę obnażona / Cała naga, jeśli nie uderzę mocno / Odważniej niż stary tyran [mocarz]” („*Si je veux être dépouillée / Toute nue, si je ne [f]rappe / Plus fièrement qu’un vieil satra[p]pe*”)³⁸⁹.

³⁸⁴ Tzw. legenda Hédroit: G. Schmidt, *A Fell Woman and Full of Strife: The Legend of Hédroit, the Smith's Wife*, „*Medievalia*” 2 (1985), s. 47–61; zob. tzw. *Biblia Holkham* (ok. 1325), *Psalterz królowej Marii*, *Godzinki Joanny z Évreux* (ok. 1325), *Godzinki Jolanty Flandryjskiej* (1353).

³⁸⁵ L. Muir, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge 2003, s. 131.

³⁸⁶ Miniatura Jeana Fouqueta w *Godzinkach Étienne’a Chevaliera* (ok. 1450–1458). E. Mâle, *L’Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris 1922, s. 63, rys. 33.

³⁸⁷ „Il y a, dans la Passion de Jean Michel, un personnage extraordinaire. C’est une vieille femme, nommée Hédroit, qui est bien la plus hideuse mégère que jamais l’art ait imaginé”. E. Mâle, *L’Art...*, s. 60.

³⁸⁸ *Godzinki Étienne’a Chevaliera*, tamże, s. 61, rys. 32.

³⁸⁹ Tamże. Przeł. S. Borowicz, J. Hobot-Marcinek. Zob. *Mistère de la passion Jésus-Christ (Misterium męki Pańskiej)*, w: L. Paris, *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims ou la*

Głupota jako błazeństwo: *anus cum ludit, morti delicias facit*³⁹⁰

Anonimowy rysunek z British Museum przedstawia głupca siedzącego na koszu³⁹¹. Z boku stoi błazeńska laska, którą zapewne odłożył na chwilę. Oto komiczna scena u golibrody – głupiec zaraz zostanie ogolony przez starą zakonnice łąpatką do wypiekania wafli! Z tyłu czai się druga starucha z nie mniej dziwnymi, w tej sytuacji, kuchennymi akcesoriami, które – jak już wiemy – służyły jako przedmioty uciech. Odwrócenie (zakonnica zamiast cyrulika; łąpatka kuchenna zamiast brzytwy), z jakim mamy tu do czynienia, jest wielowymiarowe. Całość tworzy zabawną, wręcz absurdalną, karnawałową scenkę (wypiekanie wafli i naleśników to typowe zajęcie starych kobiet, zwłaszcza w okresie karnawału³⁹²). Oto anty-świat, świat odwrócony, świat błazeński. Głupota rozumiana jako błazeństwo, specyficzny stan szaleństwa, wiązała się nie tylko z niedostatkim rozumu. Błazen to głupiec nie tyle w znaczeniu osoby niedomagającej umysłowo, ile zatwardziały grzesznik. W kulturze średniowiecza oznaczał zwykle bezbożnika. „Mówi głupi w swoim sercu: «nie ma Boga»”³⁹³. Owo „*non est Deus*” psalmisty staje się zawołaniem błazeńskim, swoistym *credo* średniowiecznych głupców: „Diabła znak im się podoba / Nie chcą przyjąć znaku Boga / Ni z Chrystusem zmartwychwstania” – pisze Sebastian Brant w swoim *Stultifera navis – Okręcie błaznów* (od *stultus* – ‘głupi’, ‘głupiec’)³⁹⁴. Błazny Branta, pasażerowie okrętu głupoty płynącego do Narragonii, rajy szaleńców, to głównie mężczyźni³⁹⁵ – reprezentują określone przywary, występki czy ułomności ludzkiej natury godne napiętnowania: pijaństwo, obżarstwo, chciwość, kłamstwo, bezmyślność itd. Głupota jest tu pojmowana równolegle

mise eu scène du théâtre des confrères de la passion, t. 1, Paris 1843, s. 381: „*Et si vueil estre despouillée / Tout nue si je frappe / Plus fermement qu’ung vieil satrappe*”.

³⁹⁰ „Kiedy starucha dokazuje, wtedy igra ze śmiercią” (aforyzm Publiliusza Syrusa).

³⁹¹ Nr inw. 1854,0628.46, British Museum, Londyn; M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. Volume V. Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, Leyden 1969.

³⁹² Zob. obraz Pietera Aertseny pt. *Naleśnikarnia* (1560), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

³⁹³ Ps 14, 1–2; Ps 53, 1–2.

³⁹⁴ S. Brant, dz. cyt., s. 325. Wydanie niemieckojęzyczne (*Das Narrenschiff*) ukazało się jako pierwsze w oficynie Jakoba Lochera w Bazylei w 1494 roku, a wydanie łacińskie (*Stultifera navis*) w roku 1497 również w Bazylei, w oficynie Johanna Bergmanna von Olpe.

³⁹⁵ Gdyż jak wyznaje poeta: „dobrych niewiast nie chce wcale / Wspominać źle w mym poemacie”. S. Brant, dz. cyt., s. 158. Niemniej błazeńskich kobiet dotyczy ustęp *O złych paniach*. Ich główne przywary to skłonność do plotkowania, obmowy, zły język, kłamstwo, gadulstwo, namowa.

jako grzeszność i odstępstwo od normy, stan odwrotności tego, co społecznie akceptowalne. Występne błazny winny stanowić rodzaj „tekstowego zwierciadła”, w którym można się przejrzeć. „W to zwierciadło winni patrzeć / Wszyscy, męże i niewiasty: / Gdy się razem ich ustawi, / Nie tylko męże są błaznami, / Lecz i błaźnic jest niemało, / Którym na czepki i woale / Błażeńską czapkę wkładam tu”³⁹⁶. Warto podkreślić, że podobną funkcję pełniło zwierciadło rozumiane jako gatunek literacki. Piętnując ludzkie przywary, utrzymywało rozmaite stereotypy. Francuski poeta i dyplomata Eustachy Deschamps zwany Morel (1346–1406) był autorem *Zwierciadła małżeńskiego* (*Le Miroir de Mariage*) potępiającego zbytkowność kobiet oraz ich wysokie wymagania. Podobnie współczesny mu Gilles de Bellemère (1342–1407) w *Piętnastu uciechach stanu małżeńskiego* (*Les Quinze joies de mariage*) powieliła popularną kliszę kobiety jako istoty gderliwej, upartej, jazgoczącej. O ile jednak zwierciadło błażeńskie ukazywało obraz całkowicie wykrzywiony, o tyle zwierciadło literackie służyło prezentowaniu modelowych, często wyidealizowanych postaci, figur prototypowych – najlepszych „egzemplarzy” zbioru.

Dużą część ze wspomnianych tu wad w wiekach wcześniejszych alegoryzowano jako stare kobiety, o czym była już mowa. Z końcem wieku XV główną formą literackiej i plastycznej wizualizacji ludzkich przywar stanie się natomiast figura błaźnia i błaźnicy wiązana z karnawałowym światem *à l'envers*. Rozkwit literatury i sztuki błażeńskiej przypadnie na wiek XVI. Tu warto nadmienić, że w 1497 roku Josse Bade wydał *Navicula stultarum mulierum*. Jego *Statek szalonych kobiet* oparty był na dziele Branta – niemniej tym razem napotykaemy w nim rozmaite typy błaźnic uosabiających kobiece występki, odnoszące się do pięciu zmysłów. Wśród rozlicznych ludzkich błażeńst w końcu wieku XV jest jednak kilka w sposób szczególny związanych z postacią szalonej staruchy i jednocześnie niezwykle popularnych – można powiedzieć – wyobrażeń kliszowych. Są to tzw. niedobrana para, fontanna młodości oraz taniec baby z chłopem.

Non vetulam novi cur moriar?

Motyw niedobranej pary opisuje Sebastian Brant w *Małżeństwie dla pieniędzy*, przedstawiając młodzieńca w kostiumie błażeńskim, który zaślubia zrzędną i złośliwą starą babę, komentując to słowami: „Kto dla sadła bierze osła / Pewnie się z rozumem rozstał”³⁹⁷. Na drzeworycie Albrechta Dürera

³⁹⁶ Tamże, s. 7.

³⁹⁷ Tamże, s. 128.

będącym ilustracją tej sceny widzimy staruchę (łac. *anus*) z sakwą pełną pieniędzy oraz osła, którego ogon do góry podnosi młodzieniec, pokazując jego *ānus*. „A że lubi zapach sadła, / Męczyć osła się nie wzdraga. / Jeżeli to potrwa długo, / Zostanie mu gnój i gówno” – dopowiada w błazeńskiej mowie poeta³⁹⁸. Oto młody głupiec, który w przeciwieństwie do swoich odpowiedników z *fabliaux* nie obawia się dla zysku poślubić i zaspokajać staruchę, „która go zamęczy rychło”³⁹⁹. Głupcem jest nie tylko młodzian szukający łatwego zysku. „Stara kobieta osiąga szczyt szaleństwa, gdy wychodzi za mąż za młodzieńca! już wkrótce zaczyna gorzko tego żałować! i trudno się nad nią litować, bo sama jest winna własnej niedoli” – dopowiada Krystyna z Pizy⁴⁰⁰. W XIV i XV wieku, kiedy nastąpił znaczący wzrost liczby ludzi starych, takie „niedobrane pary” stawały się zjawiskiem coraz powszechniejszym. Znajduje to swoje szczególne odbicie właśnie na płaszczyźnie literackiej, ośmieszającej tego typu relacje. Wystarczy przytoczyć tu *Opowieści kanterberyjskie* Geoffreya Chaucera czy wspomniany już satyryczny traktat *Piętnaście uciech stanu małżeńskiego* Gilles’a de Bellemère’a. „Spółka ze staruchą – pisze biskup Awinionu – skraca młodemu życie, jak to powiada Hipokrates: «*Non vetulam novi cur moriar?*». A także staruchy, co sobie pobrały młodych, takie zazdrosne i nienażarte, aż dostają jakiejś wściekliczny [...] taka starucha dręczy i nęka [młodego męża – przyp. S.B.]”⁴⁰¹.

*Anus saltat*⁴⁰²

Błazeństwem jest również taniec: „Śmiało mogę nazwać błaznem / Tego, kto się cieszy tańcem, / Lata w koło jak szalony [...] / Taniec wiele grzechów rodzi, / Pychę, pijaństwo, obżarstwo / Nieczystości sprzyja łatwo”⁴⁰³. Para błazeńskich starców często służy za ilustrację wersów Branta: zwykle jest to chłop i wieśniaczka. „Gdy Hans z Kundzią idą w tany, / Nie czują głodu przez dzień cały”⁴⁰⁴. Lubieżną staruchę – starą błaznicę Bolinkę (Bolikaną) tańczącą ze starcem – sprytnym chłopem, Marchołem, w kostiumie błazna

³⁹⁸ Tamże, s. 129.

³⁹⁹ Tamże.

⁴⁰⁰ Cyt. za: G. Minois, dz. cyt., s. 237, przyp. 35.

⁴⁰¹ K. Kasprzyk, *Powiatki ucieszne a swawolne. Wybór francuskiej literatury narracyjnej XV i XVI wieku*, Warszawa 1963, s. 66.

⁴⁰² Gr. *παῦς χορεύει* ('starucha tańczy'). A. Schottus, *Adagia* 394; Erazm z Rotterdamu, *Adagia* 2.8.12.

⁴⁰³ S. Brant, dz. cyt., s. 150.

⁴⁰⁴ Tamże.

widzimy na rycinie tzw. Mistrza bxg z końca XV wieku⁴⁰⁵. On, grając na lutni, wyciąga ku niej język, a stara trzyma gar z łyżką – w obu przypadkach chodzi o seksualną aluzję⁴⁰⁶. Drugi sztych mistrza przedstawia tę samą parę – Marchołt niesie gęś, natomiast Bolikana tańczy. Tych samych bohaterów napotykalmy na rycinie Leonarda Becka (1480–1542): on – „kuchenny głupiec” z drewnianym mieczem i ptasim gniazdem na głowie, Bolikana z łyżką wczepioną w nakrywający głowę kuchenny czepek. Pozostaje jej wierny, gdyż ona nigdy nie przypawiła mu rogów, jak głosi podpis – oto portret głupca, który dał się oszukać sprytnej babie.

Odmłodzenie

Swoje najlepsze odzwierciedlenie, jak widzimy, głupota i błazeństwo ma w ludzkiej seksualności, a zwłaszcza w nieokiełznanej lubieżności i *luxurii*. Staruchę „odmłodzić” może młody mężczyzna, „albowiem smak a ochota na owo młode ciało męża czyni ją żarłoczną i chciwą i rada by go wciąż obejmować i z nim być. Taka wdowa podobna rybie w wodzie, kiedy z powodu wielkich letnich upałów woda odwraca swój bieg, a ryba, chciwa nowej wody, zdąża w górę rzeki, aż znajdzie wody dostatek. Tak też czyni białogłowa w leciech, kiedy dostanie młodego męża i młode ciało, co ją odmładza”⁴⁰⁷. Jednak lubieżność, powiązana dodatkowo z brzydotą i starością, znajduje swoją najlepszą realizację w popularnym temacie, jakim była tzw. fontanna młodości⁴⁰⁸. To, co pcha jurnych starców ku magicznemu źródłu, to właśnie możliwość ponownego zaspokajania swych chuci. Na rycinie tzw. Mistrza Banderoli zatytułowanej *La fontaine de Jouvence* (1460–1470) stare kobiety biegną do basenu – jedna o lasce, inna uwieszona na plecach starca, jeszcze inna, naga, zostaje wrzu-

⁴⁰⁵ A. Belkin, «Ugliness without Pain». *The Peasant as the Theatrical Fool in German Graphic Art of the Renaissance*, „Germanic Notes” 21 (1990), s. 80–81. Ch. Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester 1997, s. 108. W ten sam satyryczny wymiar wpisuje się słynny obraz Quentina Massysa pt. *Brzydka księżniczka* z kolekcji National Gallery w Londynie.

⁴⁰⁶ Łyżka to zwyczajowo narzędzie błazeńskich psot, zwykle związana z postacią chytrego wieśniaka, głupca czy błazna, motyw znany z literatury niemieckojęzycznej czy *commedia dell'arte*. Harlequina, biednego błazna z Bergamo, przedstawiano z dużą łyżką, którą wykradał jedzenie. A. Belkin, dz. cyt., s. 81.

⁴⁰⁷ G. de Bellemère, *Piętnaście uciech stanu małżeńskiego*, w: K. Kasprzyk, *Powiatki ucieszne...*, s. 65.

⁴⁰⁸ Motyw źródła wiecznej młodości pojawia się m.in. w *Księdze cudów* (*La livre des merveilles*) Jana z Mandeville czy anonimowej XIII-wiecznej *Opowiadce o szczęśliwej krainie* (*Fabliau de coquaigne*).

cona do wody! To istne szaleństwo w „ogrodzie miłości”, któremu patronuje postać błazna grającego na dudach (czytelna aluzja do męskich genitaliów)⁴⁰⁹. Podobnie na jednym z piętnastowiecznych fresków na zamku Manta w Piemontie stara baba w towarzystwie starca na osłe łapczywie żłopie wino z butli w drodze do fontanny młodości zdobionej gotyckimi pinaklami (rys. 3)⁴¹⁰. Przywiązana sznurem pcha jednokołowy wózek, na którym siedzi inny staruch. Poganiając laską pijącą kobietę, mówi: „Jeśli nie zostawisz butelki, dostaniesz po uszach” („*Se tu ne laises la botegla je te dunray desus l’oregla*”). Na co starucha odpowiada: „Nie odstawię od ust butelki tak długo, aż me gardło nie zostanie dobrze nawilżone” („*Ja ne sera de ma bocha ostea si sera ma gorla bien arossea*”). Jest to jedno z rzadkich przedstawień pijącej staruchy w sztuce, tu oczywiście o wymiarze satyrycznym i komicznym. Stara kobieta musi się „nawilżyć”, aby zdołać dotrzeć wraz z wózkiem do upragnionej fontanny, tak by znów zażywać cielesnych przyjemności. Odwrotną sytuację widzimy na rycinie wspomnianego Mistrza bxg z lat 1475–1480. Oto para żebraków, tym razem jednak to starucha z bukłakiem oraz różgą siedzi na wózku, który ciągnie staruch⁴¹¹. Na innej, anonimowej rycinie z tego okresu starucha w koszu wygraża swojemu mężowi, żebrakowi, tak by ten ciągnął ją szybciej⁴¹². Obrazy takie były zapewne inspirowane utworami satyrycznymi czy farsami często inscenizowanymi w czasie karnawału. W wieku XVI, w dzień zapustny w Deventer (Holandia) miejscowa gildia kowali odgrywała scenę przemiany starej kobiety w młodą. Źródłem była tu prawdopodobnie jedna z niderlandzkich fars z korpusu *abele spelen* zatytułowana *Winter ende Somer* o charakterze umoralniającym⁴¹³. Podobne widowiska, w których ‘coś starego’ zostaje zastąpione przez ‘coś nowego’ (młodego), prezentowano w Arnhem w 1404 czy Zwolle w 1517 roku⁴¹⁴. W XV wieku, jak możemy przeczytać w kronice Simona

⁴⁰⁹ M. Wolff (red.), *The Illustrated Bartsch [Ill. Bart.]*. *German and Netherlandish Masters of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. *Anonymous Artists*, t. 23, New York 1985, s. 91; dudy jako męskie genitalia zob.: *Godzinki Joanny Szalonej*, Brugia 1486–1506 (BL, Add 18852, fol. 299r).

⁴¹⁰ Fresk jest dziełem tzw. Mistrza z Zamku Manta, ok. 1420 r.

⁴¹¹ Ch. Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester–New York 1997, s. 127, rys. 55.

⁴¹² F. Koreny, T. Falk (red.), *Hollstein’s German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700 [HGE]*, t. 24/24a: *Israhel van Meckenem*, Blaricum 1986, s. 182, nr 472.

⁴¹³ Tj. świeckie dramaty o tematyce miłosnej pochodzące z około 1350 roku, znane z tzw. Kodeksu Van Hulthema z 1410 roku. Co ciekawe, jedna z krotocwil towarzysząca tekstowi dramatów nosi tytuł *Hexe* (‘wiedźma’).

⁴¹⁴ M. de Roos, *Battles and bottles: Shrovetide performances in the Low Countries (c. 1350 – c. 1550)*, w: *Festive Drama: Papers from the Sixth Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre, Lancaster, 13–19 July, 1989*, red. M. Twycross, Cambridge 1996, s. 173.

Grunau z Torunia (1440 r.), przebrane w szaty liturgiczne czarcie orszaki ściagały po ulicach stare baby, „aby uczynić je znów młodymi”⁴¹⁵. W norymberskim karnawale w 1510 roku jedna z platform zwanych *Hille* (‘gardziel piekła’) wyobrażała źródło młodości z fontanną zwieńczoną głową głupca. Dokładnie tę samą symbolikę przemiany ma norymberska *Altweiberkanone* (‘Armata na stare baby’). Ruchoma platforma z 1511 roku przedstawiała tym razem *Hölle* (‘piekło’) jako wielkie działo, w którego lufie umieszczono figurę staruchy: „Rok 1511. Piekło było wielkim działem, z którego wystrzelono starą babę” („*Anno 1511. Die Hell war ein grosse Buchsen, daraus schuss man alte Weib*”)⁴¹⁶. Starość wystrzelona z „piekielnej maszyny” (ogień, proch jako naturalne skojarzenie z piekłem) oznacza przekroczenie niemożliwego, uniknięcie „piekła starości”. Unieruchomiona przez starość baba ma nie tyle zginąć, ile przejść radykalną przemianę – teraz, przez gwałtowny strzał ponownie zostaje wprawiona w ruch, co w sensie symbolicznym czyni ją na nowo młodą⁴¹⁷. Analogiczne znaczenie ma motyw *Altwebermüle* (‘młyn starych bab’) – maszyny pożerającej i mielącej staruchy na młódki. Z kolei w 1516 roku w czasie norymberskiego *Schembart* piekło przybiera postać demonicznego wilka-diabła, który pożera stare baby. Również tę figurę możemy umieścić w kontekście karnawałowej metamorfozy⁴¹⁸. W jednej z odgrywanych w karnawale fars pt. *Tanawäschel* lekarz-szarlatan próbuje zmienić starą babę w młodą kobietę⁴¹⁹. Magia przemiany starości w młodość, tak fascynująca ludzi epoki średniowiecza, ma zapewne swoje korzenie w rytach i obrzędach okołonorocznych epoki wczesnochrześcijańskiej. W literaturze motyw ten napotykaemy w humorystycznej historii, jaką snuje Dama z Bath w *Opowieściach kanterberyjskich*. Młody rycerz poślubia w niej ohydny i szpetną staruchę. „Wielce rozpaczał, gdy odprowadzono / Do małżeńskiego łoża z jego żoną”⁴²⁰. Ta jednak ostatecznie w czarodziejski sposób odzyskuje młodość, stając się wierną małżonką!

⁴¹⁵ S. Chappaz-Wirthner, *Z dziejów badań nad karnawalem*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, „Konteksty” 3–4 (2002), s. 114.

⁴¹⁶ S. Sumberg, *The Nuremberg Schembart Manuscripts*, „Publications of the Modern Language Association” 44: 3 (1929), s. 871.

⁴¹⁷ N. Schindler, *Rebellion, Community and Custom in Early Modern Germany*, Cambridge 2002, s. 106, przyp. 53.

⁴¹⁸ S. Sumberg, dz. cyt., s. 162–163; H. Roller, *Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters*, Tübingen 1965, s. 128–129, nr 37.

⁴¹⁹ A. Keller (red.), *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, t. 1, Stuttgart 1853, nr 54, s. 468.

⁴²⁰ G. Chaucer, *Opowieści kanterberyjskie*, przeł. H. Pręczkowska, Wrocław 1963, s. 135.

Szaleństwo jako zabawa: zapusty starych bab

Z teologicznego punktu widzenia błazeństwo (*stultitia*) nie było niczym innym jak tylko świadectwem głupoty, grzeszności oraz zaparcia się Boga, „kwintesencją lekceważenia wszystkiego, co przez społeczeństwo uważane jest zwykle za dobre i pożądane”⁴²¹. Pierwociny rozumienia głupoty jako błazenady i odstępstwa od Boga uwidaczniały się już w uczestniczących w barwnych korowodach figurach „błazeńskich staruch”, o których wspominał św. Klemens Aleksandryjski. Miano błaznów – ludzi głupich, zyskują wszyscy uczestnicy średniowiecznego karnawału na ziemiach niemieckich – to wszak ci, którzy w czasie zabawy lekceważą ustalone prawa i normy społeczne. We wczesnym średniowieczu przebieranie się za zwierzęta i staruchy, a potem chodzenie po domach było nadal piętnowane i karane. Zakazywały tego penitencjały i potępiały uchwały synodów. W IX wieku, w Anglii, Pseudo-Teodor Studyta pisał:

Jeśli ktoś w miesiącu styczniu chodzi niczym jeleni lub starucha, czyli upodabniając się do dzikiego zwierzęcia i ubrawszy skórę zwierząt, przechadza się w stadzie zwierząt, oraz zakłada na swą głowę łeb zwierzęcia, to dana osoba, wiedząc, co czyni, przemieni się w dzikie zwierzę i przez trzy lata będzie pokutować pod postacią zwierzęcia, ponieważ są to diabelskie czyny⁴²².

Być może dalekim echem tych praktyk są takie karnawałowe postacie-maski znane z folkloru rumuńskiego i bułgarskiego, jak starucha Brezaia (*bereza* u Rusinów) wyobrażana właśnie jako koza (*capra*) lub jelonek (*cerb, cerbut*)⁴²³ czy Perchta. Błazeńskich korowodów zakazywał również *Liber Penitentialis* Egberta (VIII wiek), pierwszego arcybiskupa Yorku⁴²⁴, oraz kanony z czasów

⁴²¹ W. Mezger, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, przeł. W. Dudzik, „Dialog” 3 (2001), s. 131.

⁴²² Tegoż, *Liber Penitentialis* 27, 19: „*Si quis in Kalendis Ianuarii in cervulo aut in vetula vadit, id est in ferarum habitus se communicant [commutant?] et vestiuntur pellibus pecudum, et assumunt capita bestiarum [...] tres annos poenitat, quia hoc daemoniacum est*”.

⁴²³ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1968, s. 282, 294.

⁴²⁴ *Confessionale* oraz *Poenitentiale* zawierały rozmaite zakazy dotyczące między innymi składania ofiar diablom i demonom, wiedźmiarstwa, wróżenia, składania przysięg przy studniach, głazach lub drzewach czy zbierania ziół, w trakcie którego wypowiedane są zaklęcia.

panowania św. Edgara I Spokojnego (X wiek), króla Anglii⁴²⁵. W *Kazaniu VI Ælfrica* zwanego Gramatykiem (X–XI wiek), anglosaskiego mnicha z zakonu benedyktynów, czytamy, że „głupcy tego dnia [tj. 21 marca – przyp. S.B.] składają różnorodne ofiary, wbrew temu że są chrześcijanami, tak jakby one mogły przedłużyć ich życie lub zdrowie”⁴²⁶. Wiara w magiczne rytury mające uzdrawiać chorych była więc cały czas silna. W epoce pełnego średniowiecza „barwne zbiorowisko diabłów, demonów, dzikich maszkar, starych bab, wiejskich przygłupów, Żydów, Murzynów i Turków istniało w tej samej formie. Nowe było tylko słowne określenie wszystkich tych postaci jednym nadrzędnym mianem, zdeterminowanym teologicznie, którego zakres wyraża [...] twierdzenie *non est deus*”⁴²⁷ – pisze Werner Mezger o uczestnikach niemieckich karnawałowych pochodów z połowy wieku XIV.

W ciągu XV wieku karnawał przybierał coraz bardziej charakter swego rodzaju *revue* wszelkich negatywnych postaci. Najważniejszą i najczęściej wymienianą w źródłach figurą był tutaj oczywiście diabeł. Zaraz za nim stały rozmaite monstra z pogranicza między światem demonów a światem ludzi. Następnie wyśmiewane i pogardzane na co dzień postacie ze społecznego marginesu: głupcy, niezdary i stare baby, te ostatnie odgrywane rzecz jasna przez mężczyzn⁴²⁸.

Jest to więc osobliwe zbiorowisko *minores* – wszelkiego autoramentu odmieńców, figur wykluczenia tworzących wręcz modelowe *civitas diaboli*. Jednym z jego elementów jest *vetula* – starucha, czy to w formie maski, czy kukły (niem. *Stroh puppe*, pol. *baba*, np. baby skarżyczkie), we Włoszech zwana *Vecchia*⁴²⁹, w Portugalii – *Velha*, w Niemczech – *Alte Weib*; związana z końcem karnawału (zapusty) uosabiała lub reifikowała Śmierć⁴³⁰. Rodowodu tej

⁴²⁵ E.K. Chambers, *The Medieval Stage*, t. 1–2, New York 1996, s. 305.

⁴²⁶ Tegoż, *Octabas et circumcisio Domini*, w: B. Thorpe (red.), *The Homilies of the Anglo-Saxon Church. The First Part Containing the Sermones Catholici, or Homilies of Ælfric. In the original Anglo-Saxon, with an English Translation*, t. 1, London 1844, s. 100–101; Ch.R. Baskerville, *Dramatic Aspects of Medieval Folk Festivals in England*, „Studies in Philology” 17:1 (1920), s. 22.

⁴²⁷ Tamże.

⁴²⁸ W. Mezger, dz. cyt., s. 392.

⁴²⁹ Postać ta, wraz z figurą ‘starca’ (*vecchio*), była bohaterką włoskich fars zwanych *contrasti*. Następnie weszła do repertuaru postaci teatru włoskiego. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955, s. 144.

⁴³⁰ Kukły brzydkich staruch palono w wielu regionach Włoch czy Francji. S. Shahr, dz. cyt., s. 167. Staruchę ubraną na czarno będącą alegorią śmierci napotyamy w *Trionfo della Morte* Petrarcki.

postaci możemy doszukiwać się w obchodzonych w okresie wczesnochrześcijańskim święcie Kalend, o czym wspominali Cezary z Arles (V/VI wiek), Marcin z Bragi (VI wiek), Eligiusz z Noyon (VI/VII wiek), Pirmin (VIII wiek) czy Regino z Prüm (zm. 915 r.)⁴³¹, jak też w rozmaitych pogańskich lokalnych rytach i kultach o charakterze płodnościowym. W tym ostatnim przypadku trzeba wziąć pod uwagę przenikanie dawnych tradycji pogańskich, jeszcze nie do końca wygasłych w Europie wczesnośredniowiecznej, oraz wpływ na kulturę ludową takich mitologicznych figur jak: Old Bessy (Anglia)⁴³², Cailleach (‘Starucha’, łac. *parva vetula*) pochodzącej z mitologii Gaelów (Irlandia oraz północna Szkocja)⁴³³, Brezaia (Rumunia i Bułgaria) czy Perchta, znana również jako Frau Berchta / Frau Faste (teren Niemiec), Kukerica (Bułgaria) lub Kvaternica (Słowenia). O tym, na ile silny był to element, może świadczyć karnawał w południowej, przyalpejskiej części Niemiec, w której barwny pochód przebierańców zwano nie *Schembartlauf* (jak w Norymberdze), lecz *Perchtenlauf*⁴³⁴.

Najbardziej „żywy” obraz szalonych, głupich czy podpitych staruch napotykamy nie tyle w literaturze moralizatorskiej, medycznej lub teologicznej, ile w źródłach odnoszących się do tzw. kultury karnawału, zwłaszcza z terenów Niemiec, gdzie przypadał on w czasie tzw. ‘miesiąca kobiet’ (niem. *Weibermonat*), a ostatki nadal zwane są *Altweiberfastnacht* (‘zapusty starych bab’). W kulturze ludowej staruchy wizualizowały, ucieleśniały i upostaciowiwały starość bądź śmierć. Kukły starych bab (jako zmateriali-

⁴³¹ Chodzi tu o przytaczaną już formułę „*vetulas aut cervulum facere*”. Zob. J. Kraus, *Metamorphosen des Chaos: Hexen, Masken und verkehrte Welten*, Würzburg 1998, s. 197.

⁴³² Postać ta związana jest z tzw. ornym poniedziałkiem (ang. *Plough Monday*), tj. pierwszym poniedziałkiem po święcie Trzech Króli, czyli tradycyjnie pierwszym dniem angielskiego kalendarza rolniczego. W ten dzień młodzieńcy obnosili po domach pług. Zwykle jeden z nich był przebrany za staruchę Bessy z wielkim nosem, inny za błazna. John Brand tak opisuje to święto w swoich *Observations on Popular Antiquities* (1777): „The fool plough goes about: a pageant consisting of a number of *sword dancers dragging a plough*, with music; one, sometimes two, in very strange attire; the Bessy, in the grotesque habit of an old woman, and the Fool, almost covered with skins, a hairy cap on, and the tail of some animal hanging from his back. The office of one of these characters, in which he is very assiduous, is to go about rattling a box amongst the spectators of the dance, in which he receives their little donations”.

⁴³³ Łac. *parva vetula* (‘mała staruszka’). E. Maclachlan, *Dictionarium Scoto-Celticum: A Dictionary of the Gaelic Language*, Edinburgh 1828, s. 174. Irlandzkie *cailleach feasa* znaczy tyle, co ‘mądra kobieta’, ‘przepowiadaczka’, natomiast *cailleach phiseogach* to ‘czarownica’. Pochodzący z VIII/IX wieku irlandzki poemat *The Lament of the Old Woman* nazywa Cailleach *Digdi* lub *Digde*. Jej partnerem był *bodach* (‘staruch’).

⁴³⁴ W czasie, którego na statku-platformie wożono wyobrażenie Frau Perchta. M. Rudwin, dz. cyt., s. 412.

zowane medium) były używane w obrzędach wypędzania – palono je na terenie Niemiec. Wyobrażenie staruchy o siedmiu stopach zwane *patorra*, symbolizujące Wielki Post, palono w Wielkanoc w wioskach francuskich, m.in. w Roussillon⁴³⁵. We Włoszech i Hiszpanii kukłę staruchy przedstawiającą najstarszą kobietę w wiosce piłowano (tzw. rżnięcie staruchy). „W Palermo udawano piłowanie żywej staruchy; we Florencji kukła staruchy była wypełniona orzechami i suszonymi figami. W Europie Środkowej ostatni zżęty snop zwano Babą, Dziadkiem lub Staruchą, i strojono sobie żarty z tego, kto go związał”⁴³⁶. Choć rozkwit sztuki i literatury karnawałowej, wszelkiego rodzaju fars, sprośnych pieśni czy utworów quasi-dramatycznych przypadnie dopiero na wieki następne, to kulturze XIV i XV stulecia nie były obce, oprócz korowodów przebierańców, widowiska wykorzystujące rozmaite formy literackie, takie jak *Schwank* (rodzaj facecji) czy *Fastnachtspiel* (‘farsa mięsopustna’, ‘misterium ostatkowe’ o charakterze satyrycznym). Bohaterem tej pierwszej jest anonimowy bufon, szelma, łotrzyk, przebiegły wieśniak (najsłynniejszy to Dyl Sowizdrzał), któremu często towarzyszy równie przebiegła żona. W owych rozlicznych i niezwykle popularnych burleskach i farsach, inspirowanych zazwyczaj *drôleries* – niewyszukanymi, zabawnymi historyjkami, bohaterką jest chytra starucha, intrygantka zdolna zawrzeć pakt z diabłem, to znów pilnie strzegąca swoich córek. Najczęściej jednak odgrywa ona rolę rajfurki (*cata carissa*) lub karczmarki-piwowarki, jak na przykład w *Sztuce o trzech złych starych babach* (*Ain spil von dreien bösen Weiben*)⁴³⁷. Trzeba podkreślić, że karnawałowa starucha to postać równie odrażająca swoją brzydotą, jak jej „liryczne” siostry, chociaż w tym przypadku uwypuklony zostaje efekt komiczny. W *Sztuce o ożenku* (*Vom Heiraten Spil*) czytamy: „Patrzyło się zatem w jej usteczka / jak w okopconą dziurę w tyłku / Jej mlecze flaszki sterczały jak dwie puste torby przy siodle” („*So sah man ir in ir mündlein noch / Als in ain rufßigs arsloch, / So storzen ir di milchflaschen, / Reht samm zwu lere sateltaschen*”)⁴³⁸. Typ przebiegłej, niemilej, brzydkiej, lubieżnej staruchy po raz pierwszy pojawia się w niemieckiej farsie w połowie wieku XV w utworach Hansa Rosenplüta czy Hansa Folza inspirowanych

⁴³⁵ J. McLerran, P. McKnee, *Old Age in Myth and Symbol: A Cultural Dictionary*, New York 1991, s. 115. Post jako chudą staruchę przedstawił na obrazie *Walka postu z karnawalem* (1559) Pieter Bruegel.

⁴³⁶ G. Minois, dz. cyt., s. 188.

⁴³⁷ A. Keller (red.), *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, t. 1, nr 56, s. 483.

⁴³⁸ A. Keller (red.), *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, t. 2, Stuttgart 1856, nr 86, s. 701.

Mären – niemieckim odpowiednikiem francuskich *fabliaux*⁴³⁹. Postać ta szybko staje się partnerką diabła, niezbyt zresztą mu posłuszną⁴⁴⁰. W farisie *Gescheiterte Teufelskuppelei* (*Nieudane diable stręczycielstwo* czy też *Kłęska diabła-rajfura*) z 1494 roku diabeł wchodzi w pakt ze staruchą, chcąc przy jej pomocy zniszczyć młode małżeństwo, za co ta otrzymuje zapłatę. Występują tu trzy stare baby (*Dreu alte Weiber*) oraz „stara wiedźma” (*ain alte unhold*), do której to Szatan zwraca się o pomoc, nazywając ją ‘starą czarownicą’ (*alte Zaubrarin*)⁴⁴¹. Fabuła jest bardzo prosta: starucha, wchodząc do domu młodej kobiety, oferuje jej szczęście, jeśli ta ją nakarmi i da jej przyodziewek. Dostawszy od młodej kobiety to, co chce, zaczyna knuć swą intrygę – opowiada, że jej mąż ma kochankę, co oczywiście prowadzi do zburzenia małżeńskiego miru. Służące ostrzegają swoją panią, że stara chce za pomocą kłamstw zniszczyć jej małżeństwo i sprowadzić na złą drogę, co jej się ostatecznie nie udaje. Diabeł próbuje odzyskać od staruchy pieniądze, ta jednak z pomocą trzech innych starych wiedźm pokonuje Szatana i jego diabelską chmarę. Analogiczny temat spotykamy w jednym z zapustnych utworów Hansa Sachsa zatytułowanym *Der Teüffel mit dem alten Weyb* (*Diabeł i stara baba*). Oba przywołują starą niemiecką opowieść, w której diabeł wykorzystuje staruchę, by zepsuć udane małżeństwo. Stara baba działa za pomocą fałszu, podstępu i rozsiewanych kłamstw – to typowa *maledicta vetula* umiejąca rzucić czar, znająca rozmaite, czasem zabawne, zaklęcia⁴⁴². Z kolei motyw walki staruchy z diabłem wpisuje się w uniwersalną kliszę ‘złej baby’ (*übel Weib*) oraz motyw *querelle des femmes*⁴⁴³. Jedną z owych demonicznych kobiet – *mulier mala* widzimy na anonimowym augsburskim sztychu pochodzącym z drukarni Günthera Zainera (ok. 1475 r.). Starucha okłada na nim wielką łyżką zastęp zbrojnych diabłów, z których

⁴³⁹ M. Banham, *The Cambridge Guide to Theater*, Cambridge 2000, s. 706; D. Blamires, *Recent Work on Medieval German Märendichtung*, „The Modern Language Review” 65:1 (1970), s. 78–93.

⁴⁴⁰ Zob. motyw *Das böse Weib und die Teufel* (‘Zła baba i diabeł’): F. Brietzmann, *Die böse Frau in der deutschen Literatur des Mittelalters*, „Palästra” 42 (1912); H. Niewöhner, *Das böse Weib und die Teufel*, „Zeitschrift für deutsches Altertum” 83 (1951/1952), s. 143–156.

⁴⁴¹ A. Keller, *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, t. 2, Stuttgart 1858, nr 57, s. 500.

⁴⁴² E. Clark, *Charms and Exorcism in the Writings of Hans Sachs*, „The Journal of English and Germanic Philology” 17:1 (1918), s. 61–68.

⁴⁴³ Zła kobieta jest bohaterką humorystycznej powiastki z gatunku *Schwank* znanej jako *Die böse Frau*. Zob. R. Bauer, *Poetik der Stereotype. Die ‘böse’ Frau in der Literatur des Mittelalters*, Norderstedt 2014.

trzech już poległo⁴⁴⁴. Z kolei w kościele w Corbeil jedna z rzeźb dekorujących stalle przedstawia brzydką staruchę z obnażonymi piersiami odcinającą głowę diabłu wielką piłą⁴⁴⁵. Jest w stanie poskromić demona, gdyż sama uosabia iście diabelskie cechy, jak przewrotność i nieposkromiona chuć. Motyw ten staje się bardzo popularny w okresie renesansu. Spotykamy go na rycinach Barthela Behama (1502–1540) czy Daniela Hopfera (1505–1536). Ten ostatni jest autorem sztychu, na którym trzy staruchy okładają demona drewnianymi łopatkami do prania (podpis: „GIB FRID” – „prześcieńcie, puście wolno”)⁴⁴⁶. Analogiczny motyw znany jest też z norymberskiego manuskryptu zwanego *Schembartbuch* poświęconego słynnemu miejscowemu pochodowi karnawałowemu w maskach – *Schembartlauf*⁴⁴⁷. Na jednej z ilustracji ukazana została karnawałowa maska ptasiogłowego demona, który w drewnianym wiadrze niesie okładających się nawzajem diabła i staruchę⁴⁴⁸. Ilustracji towarzyszy następujący tekst: „*Diser Inn einen teufels kleidt trug eine truh auf dem Kopf wan er unten Zog, so fuhr ein altes weib, vnd ein teufel herauß, Vnd kaifeten einander*” („Ten, w diabelskim przebraniu nosił na głowie ceber, i gdy pociągał [za sznurek – przyp. S.B.] w dół, wyskakiwała z niego stara baba i diabeł, i ze sobą walczyli”)⁴⁴⁹. Karnawałowe staruchy to istoty niezwykle dynamiczne, agresywne, niespokojne i skore do bójki. W nocy „tańczą i piją w diabelskiej karczmie, potem odmawiają zapłacenia udziału i wreszcie nieznośnymi

⁴⁴⁴ Rycinie towarzyszy tekst literacki, którego tematem jest los diabłów zrównany z tym, jaki wiodą mężczyźni, którzy poślubili złe żony. Zob. K. Moxey, *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, Chicago–London, s. 107, rys. 58.

⁴⁴⁵ G.J. Witkowski, *L'art profane à l'église; ses licences symboliques, satiriques et fantastiques. Contribution à l'étude archéologique et artistique des édifices religieux*, Paris 1908, s. 318, rys. 381.

⁴⁴⁶ Ch. Metzger, *Daniel Hopfer. Ein Ausburger Meister der Renaissance*, Berlin 2010, nr 85, s. 408–409.

⁴⁴⁷ Pochodzą one z lat 1449–1539.

⁴⁴⁸ *Nürnbergischer Schembart-Buch*, fol. 205, Universitätsbibliothek Kiel Cod. ms. KB 395 (XVII w.). Ilustracja dostępna w sieci pod adresem: <http://dibiki.ub.uni-kiel.de/viewer/resolver?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Agbv%3A8%3A2-755687> [dostęp: 9.06.2016]. Zob. ilustrację z wcześniejszego manuskryptu przedstawiającą tę samą figurę: J. Kraus, dz. cyt., s. 205, Abb. 69.

⁴⁴⁹ H. Roller, dz. cyt., s. 60. Nieco inny zapis podaje Georg Andreas Will: „*Dieser in einer Teufels Gestalt, trug eine Truhe auf dem Rücken, wenn er unten zog, fuhr ein Teufel und ein altes Weib heraus und schlugen einander*” („Ten, pod postacią diabła nosił na plecach ceber, i gdy pociągnął w dół [za sznurek] wyskakiwał z niego diabeł i stara baba, i wzajemnie się okładali”). Tegoż, *Nürnbergisches Schönbart-Buch und Gesellen-Stecken: Aus einem alten Manuscript zum Druck befördert und mit benöthigten Kupfern versehen*, [s.l.] 1765, s. 48.

wrzaskami i obelgami zmuszają do ucieczki samego pana domu”⁴⁵⁰. Hulanki i bijatyki – to, co jest przestrzenią typowo literackiej facecji, znajdowało jednak swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości. Rozboje zamaskowanych przebierańców doprowadziły w Norymberdze do wielu obostrzeń. I tak w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XV wieku rada miasta wydała zarządzenie dopuszczające w czasie karnawałowych parad używanie masek⁴⁵¹ ‘starych bab’, ‘Maurów’ oraz ‘wieśniaków’ z zastrzeżeniem, że ich stroje muszą być przyzwoite (niem. *zimlich*), a sami aktorzy muszą zachowywać się odpowiednio (niem. *zuchtig*)⁴⁵². Odtąd przebierańcy w maskach staruch, w obszernych sukniach z czarnym fartuchem oraz dużym czepcem na głowie stali się typowym elementem karnawału w Norymberdze. Odgrywali rolę rajfurek, lubieżnych karczmarek, właścicielek oberży czy starych sprośnych służących z łaźni publicznych. Kontekst wybujałej seksualności i prostytucji wydaje się oczywisty. Niemniej nie tylko przebierano się za stare baby (nakładano maski), ale też wykonywano ruchome kukły czy lalki staruch, które następnie noszono w czasie pochodów. Poruszane za sznurki przez diabła stawały się narzędziem demona. Jedną z takich lubieżnych staruch widzimy na ilustracji do wspomnianego norymberskiego manuskryptu. Starucha niesie na plecach ceber a w nim lalkę młodej kobiety z odsłoniętymi ramionami i rękami – to bez wątpienia stara rajfurka, właścicielka gospody lub stara łaźiebna oraz jej podopieczna, młoda dziewczucha (niem. *Magd*)⁴⁵³. Podpis do ilustracji głosi: „*In eines Alten Weibs gestalt, trag mit in butten auf den rüch, Wan er Vnnten Zug, fur ein badt Magd auf Vnnd Nider*” („Pod postacią starej baby, nosił na plecach kramik, i gdy pociągał w dół [za sznurek] wyskakiwała z niego, wte i wewte, łaźiebna dziewczucha”)⁴⁵⁴. Jest to również komiczna aluzja do chodzących od wsi do wsi, od miasta do miasta staruch z koszami i cebrami na plecach, sprzedających różne towary, roznoszących plotki, oferujących rozmaite inne „usługi”. Taką właśnie postać napotykamy na tkaninie stanowiącej część rzędu końskiego rycerza z ilustracji wchodzącej w skład tzw. *Norymberskiej Księgi Turnie-*

⁴⁵⁰ J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Warszawa 1995, s. 177.

⁴⁵¹ Maski określano właśnie terminem *Schempart*.

⁴⁵² S. Kinser, *Why is Carnival so Wild?*, w: *Carnival and the Carnavalesque: The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre*, Amsterdam 1999, s. 61.

⁴⁵³ Coll. 170. Ms. 351, s. 184.

⁴⁵⁴ H. Roller, dz. cyt., s. 64. Nieco inny zapis podaje Georg Andreas Will: „*Dieser in eines alten Weibs Gestalt, trug eine Buden auf dem Rücken, und fuhr eine Bad-Magd heraus*” („Ten, pod postacią starej baby, nosił na plecach kramik i wyskakiwała z niego łaźiebna dziewczucha”). Tegoż, *Nürnbergisches Schönbart-Buch...*, s. 48.

jowej – *Turnierbuch*⁴⁵⁵. Starucha wspiera się na lasce, na plecach dźwiga kosz z lalką. Ponad nią widoczny jest napis: „MERGRAGEN”, co można tłumaczyć jako ‘tobołek z babskimi opowieściami / bajaniami’⁴⁵⁶. Na niewielkim zwoju wystającym z wiadra widnieje, niczym reklama, napis: „NEV O” (‘och! wieści’). To satyryczny obrazek pokazujący, jak rozchodzą się wiadomości i plotki, które roznoszą chodzące po wsiach „bajcarskie staruchy”, przesiadujące w karczmach stare handlarki, czasem oferujące brandy, czasem inne, mniej oficjalne usługi (na co wskazuje lalka młodej kobiety)⁴⁵⁷. Co ciekawe, św. Bernardyn ze Sieny (1380–1444), kreśląc negatywny obraz staruchy, wskazuje, że krąży ona po domach, oferując swe rozmaite, podejrzane usługi, opowiada bajki i niestworzone historie⁴⁵⁸. Do dziś tę staruchę można spotkać w czasie karnawału obchodzonego w Tyrolu, gdzie znana jest jako *die Burgl*.

Również florencki karnawał XV wieku dostarcza ciekawych źródeł. Charakteryzowały go, utrzymane w duchu obyczajowej satyry, maskaradowe wesołe piosenki – *canti*, których bohaterki często przypominały postacie znane z norymberskiego karnawału. Stare stręczycielki z *Pieśni rajfurek* (*Canto delle meretrici*) chodzą od domu do domu, uprawiając swój proceder. Potrafią doprowadzić do ruiny mężczyzn, jak w *Pieśni mężczyzn zrujnowanych przez stręczycielki* (*Canto d’uomini impoveriti per le meretrici*), czy przyprowadzić o nędzny żywot młode kobiety, które zaufały ich słowom. W *Pieśni nierządnic*

⁴⁵⁵ Metropolitan Museum 22.229, fol. 15. Ilustracje ukazują m.in. zbroje turniejowe oraz wozy używane w paradach w Norymberdze od połowy XV do połowy XVI wieku. Sam manuskrypt pochodzi z około 1650 roku, niemniej pierwsze trzy sekcje ilustracji to kopie dzieł z XV oraz XVI wieku. Ilustracja, o której mowa w tekście, pochodzi z sekcji pierwszej i odnosi się do inscenizacji triumfu cesarza Maksymiliana I. Zob. H. Nickel, D. Breiding, *A Book of Tournaments and Parades from Nuremberg*, „Metropolitan Museum Journal” 45 (2010), s. 132. Tę samą staruchę z koszem widzimy na ilustracji 13 manuskryptu znanego jako *Codex Icononografico 403* – augsburskiej księgi turniejowej autorstwa Hansa Burgkmaira z 1540 r, obecnie w kolekcji monachijskiej Bayerische Staatsbibliothek (BSB-Hss Cod.icon. 403, fol. 13r), <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00015125/images/index.html?seite=32&fip=193.174.98.30> [dostęp: 10.06.2016].

⁴⁵⁶ Niem. *MER* (*Mär* lub *Märe*) znaczy tyle, co ‘opowieść’, ‘wieść’. Natomiast *GRAGEN* odnosi się prawdopodobnie do *Kraxe* lub *Krage*, drewnianej podpórki ułatwiającej noszenie rzeczy na plecach. *Kraxe* to także rodzaj kosza noszonego na plecach; wstrętny babsztyl; bazgroły, nieczytelne pismo.

⁴⁵⁷ Przedstawienia kobiet z wiklinowymi koszami na plecach, z dzbanami zob. rycinę Erharda Schöna *Żale trzech wieśniaczek*, ilustracja do tekstu Hansa Sachsa, w: U. Mielke, R. Schoch (red.), *Hollstein’s German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, t. 47: *Erhard Schön*, Rotterdam 2000, s. 126, nr 83.

⁴⁵⁸ Bernardinus Senensis, *Prediche volgari*, red. L. Banchi, Sienne 1880; tegoż, *Contra Arlias*, w: tegoż, *Opera Omnia*, t. IX, Florentiae–Quaracchi 1965.

(*Canto di puttanieri*) ostrzegają one: „[...] nie dajcie żadnej wiary ich pustym słowom... Uciekajcie, uciekajcie przed tymi sprytnymi sukami, które ofiarowują wam stroje i pieniądze, i najdroższym przyjaciółkom gotują najstraszliwszy los”⁴⁵⁹. Owa „karnawałowa satyra – jak pisze Jacques Heers – pozostaje na ogół łagodnie rozbawiona, jeśli wręcz nie przypochlebna, a gorycz skrywa się pod kostiumem wesołego głupca i wiąże bezpośrednio z postaciami i spektaklami wymyślonymi, skomponowanymi, wypracowanymi po to, by się podobać”⁴⁶⁰. Postacie karnawałowych staruch, podobnie jak reszta figur świata na opak, obnażają ludzkie wady, przywary, śmieszności – wszystko to, co na co dzień pozostaje niejako w ukryciu, niedostrzeżone.

***Vetula diabola*: czarostwo jako rodzaj głupoty, szaleństwa i odstępstwa od Boga**

Postać ‘staruchy’ zostaje w kulturze średniowiecza poddana intensywnemu literackiemu i plastycznemu profilowaniu. W jego wyniku tworzone i utrwalane są różne szablony myślenia o starych kobietach, w tym takie jak: ‘rajfurka’, ‘karczmarka’, ‘złośliwa baba’, ‘wspólniczka diabła’ czy ‘czarownica’. Wynika to z faktu, że przestrzeń działania i aktywności starych kobiet była stosunkowo szeroka. W zakres *ars vetularum* wchodziło między innymi stręczycielstwo, piwowarstwo, zielarstwo, znachorstwo i wróżbiarstwo. Średniowieczna *vetula* miała znaczący wpływ na ukształtowanie się nowożytnego obrazu wiedzy, niemniej trudno tu mówić o bezpośrednim nawiązaniu. W liście biskupów do cesarza Ludwika Pobożnego z 829 roku czytamy, że „istnieje także inne najbardziej szkodliwe zło, które przetrwało z kultu pogańskiego, to mianowicie, że są magowie, wróżbici, wieszczkowie, prorocy, czarownicy-truciele, zaklinacze, wykładacze snów”⁴⁶¹. Świat średniowiecznej kultury był więc pełen diabolicznych profesji. Należy przy tym pamiętać, że czarownica nie musiała być wcale kobietą starą. W zbiorze kościelnych przepisów dyscyplinarnych opata Regina z Prüm (początek X wieku) zwanym *Canon Episcopi* (*Wskazówka dla biskupa*) jeden z przepisów wspomina, że „pewne zbrodnicze kobiety, uwiedzione demonicznymi iluzjami i zjawami, wierzą i utrzymują, iż jeżdżą w nocy na pewnych zwierzętach razem z Dianą oraz wielką gromadą kobiet; przebywają w głębokim milczeniu nocy duże odległości,

⁴⁵⁹ J. Heers, dz. cyt., s. 203.

⁴⁶⁰ Tamże, s. 172.

⁴⁶¹ Cyt. za: E. Potkowski, *Czary i czarownice*, Warszawa 1970, s. 99.

są posłuszne rozkazom tej bogini”⁴⁶². To wyobrażenie wiązało się również z rozpowszechnioną we wczesnym średniowieczu wiarą w magiczną moc kobiet zwanych *striges*, *lamiae*, *maleficiae*, *mascae*, *fatidicae* czy *mulierculae*. Tzw. homiliarz opatowski, przypisywany biskupowi praskiemu Hermanowi (1099–1122), poświadcza wiarę w strzygi (łac. *strigas*) oraz wymienia kobiety wyrabiające trucizny, mordujące dzieci, wywołujące deszcz, mieszające spermę z jedzeniem, tak by sporządzić magiczne eliksiry powodujące niemoc płciową⁴⁶³. W XIII wieku brat Rudolf z zakonu cystersów w *Podręczniku dobrej spowiedzi świętej* (*Summa de confessionis discretione*), w rozdziale dziewiątym zatytułowanym *O czarodziejskich praktykach dziewcząt i złych kobiet* opisał liczne zabobonne i grzeszne uczynki „głupich kobiet”⁴⁶⁴. Obejmowały one między innymi magię miłosną oraz położniczą. Co ciekawe, po chrzcie dziecka wiejskie kobiety wzywały leśną babę zwaną fauną. Niewątpliwie typowe zachowania i zajęcia starych kobiet (głównie na płaszczyźnie praktyk medycznych i wróżbiarskich postrzeganych jako działania magiczne) pokrywały się z wczesnym obrazem wiedźmy, prowadząc do fuzji wyobrażeń. W pismach średniowiecznych kaznodziejów, moralistów czy lekarzy stare kobiety (*vetulae*) wiązano najczęściej z guślarstwem – miały one leczyć niepłodność, impotencję i dokonywać aborcji⁴⁶⁵. Ich przestrzenią działania była więc ta część medycyny, którą kultura ludowa w dużym stopniu wiązała z magicznym sposobem działania (płodność, porody, śmierć). Nie zawsze jednak samo praktykowanie magii przez kobiety było równoznaczne z herezją. Przykładem może być tu przesłuchanie pewnej wróżbiarki, jakie odbyło się w Mas-Saintes-Puelles w 1245 roku. Kobieta została oskarżona o czarostwo przez sąsiadów, którym – na ich życzenie – przyszywała do ubrań magiczne przedmioty. Inkwizytor jednak uwolnił ją od zarzutów herezji, gdyż ta wyznała, iż sama nie wierzy w efektywność magii, którą uprawia (*sic!*)⁴⁶⁶.

Za diabolizację postaci starej baby i jej czarowsko-kuglarski profil odpowiada przede wszystkim powiązanie jej ze światem demonów. Niewielkie wyobrażenie tzw. babki diabła, mającej postać strzygi z głową staruchy, „zdobi” główne

⁴⁶² Tamże.

⁴⁶³ K. Meyer, *Fontes Historiae Religionis Slavicae*, Berolini 1931, s. 22.

⁴⁶⁴ Obecnie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu (BUWr I Q 160). F. Wolnik, *Praktyki magiczne w średniowieczu według sumy spowiedniczej z Rud*, w: *Zabobony, czary i magia w kościele starożytnym*, red. M. Ożóg, N. Widok, Opole 2013, s. 173–183.

⁴⁶⁵ J. Agrimi, Ch. Crisciani, *Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonctions de la vetula (XIII^e–XV^e siècle)*, „Annales. Économies, Sociétés, Civilisations” 48:5 (1993), s. 1281–1308.

⁴⁶⁶ A. Radziwiński, *Kobieta...*, s. 250.

wejście do katedry pw. św. Piotra w Ratyzbonie. Jest ono umieszczone z boku odrzwi. Po przeciwnej stronie znajduje się wizerunek diabła. Znaczenie obu przedstawień jest niejasne, niemniej sposób ich usytuowania (przedstawienia są widoczne dla wychodzących, a nie wchodzących) wskazuje na rodzaj ostrzeżenia – oto pokusa⁴⁶⁷ i zło czekają na wiernych, gdy tylko opuszczą święte miejsce. Babka diabła to popularna figura folklorystyczna, charakter znany z niemieckich podań ludowych i bajek zebranych przez braci Grimm, jak *Diabeł i trzy złote włosy* czy *Diabeł i jego babka*, jak też z wielu niemieckojęzycznych przysłów, np. „idź do diabła i jego babki”, „diabeł tańczy ze swoją babką”, „babka diabła mogłaby na tym zatańczyć”, z których niektóre można datować nawet na okres sprzed XIII wieku⁴⁶⁸. Jedno z tych powiedzeń dotyczy pijaństwa: „*Fundus* [tj. rodzaj ryby, kiełb – przyp. S.B.]⁴⁶⁹, rzekł diabeł, widząc swoją babkę pijaną w rynsztoku”⁴⁷⁰. Wraz z diabłem przewodzi ona sabatom; jako ‘chrustowa babka’ jest władczynią leśnych boginek, odbywa objazd w ciągu dwunastu świętych nocy jako ‘dzika babka’. Jej funkcja jako staruchy wiązana jest z magią: zaklaniem deszczu i płodności, tj. wylewaniem z chmury wilgoci sprzyjającej rozmnażaniu. Co ciekawe, postać ta czasem ma wydźwięk pozytywny – cieszy się pewną sympatią w kulturze ludowej, gdyż bywa pomocna ludziom nawet wbrew temu, co nakazuje sam diabeł. Bez względu na pozytywny wymiar tej postaci, mającej swoje korzenie w świecie pogańskich wierzeń i rytuałów, XIII-wieczna teologia przynosi ostateczne potępienie ‘diabelskiej staruchy’, naznaczając ją właśnie jako czarownicę. Jako *vetula diabola* staje się ona niczym innym jak tylko inkarnacją samego diabła, jego maską, pośredniczką, jego żywym słowem (co przejawia się w zwodniczych słowach, jakich używa, umiejętności oszukiwania, brzydocie, sprycie). Święty Tomasz z Akwinu w *Summa theologiae* (117, 3) jest przekonany, że owe *vetulae sortilegae* zawierają pakt (*foedus*) z diabłem⁴⁷¹. Postać staruchy pada tu niejako ofiarą rozbudowanej „teologii paktu” Akwinaty skierowanej właśnie przeciwko prostej wierze ludowej. W traktacie *Contra superstitionem*⁴⁷² Jana Gersona (1363–1429) *vetula* pojawia się już *explicite* jako postać negatywna; to ‘stara czarownica’, ‘stara wiedźma’ (*vetula*

⁴⁶⁷ Interpretacja tego wyobrażenia jako alegorii pokusy ma odniesienie do symboliki postaci staruchy jako tej, która umiejętnie zwodzi.

⁴⁶⁸ Pełna lista przysłów: I. Cushman-Chamberlain, *The Devil's Grandmother*, „Journal of American Folk-Lore” 13 (1900), s. 278–280.

⁴⁶⁹ Por. pol. ‘mieć kiełbie we łbie’ – być głupim.

⁴⁷⁰ I. Cushman-Chamberlain, dz. cyt., s. 279.

⁴⁷¹ „*Dei permissione vel etiam ex aliquo facto occulto cooperetur ad hoc malignitas daemonum, cum quibus vetulae sortilegae aliquod foedus habent*”.

⁴⁷² Rozdział *Super istius specula*, tegoż, *Contra superstitionem e Tractatus secundus super cantico Mariae*, w: *Opera Omnia*, Anvers 1706, t. 4.

sortilega)⁴⁷³, biegła w maleficiach ‘bluźniercza starucha’ (*vetula sacrilega*). Wiejska magia i czary starych kobiet zostają zrównane z grzechem idolatrii i aktem apostazji. Wiara w czarowską moc staruch zyskała tym samym sankcję teologiczną⁴⁷⁴. Czarownic poszukiwano więc najczęściej wśród znachorek, guślarek, szeptuch, zażegnawczek czy zamawiaczek. Zwano je ‘wieszczymi babami’, jak pewną staruchę (*mulier antiqua*), Dorotę z Zakrzewa, którą w 1476 roku oskarżono w poznańskim konsystorzu o czynienie czarów za pomocą ziół i przyrządów („*per quasdam herbas ac instrumenta*”)⁴⁷⁵. W 1511 roku spalono na stosie pewną staruchę z Waliszewa koło Poznania oskarżoną o maleficia. Kobieta miała swymi czarami zniszczyć sześć browarów!⁴⁷⁶

Jedne z najwcześniejszych przedstawień związanych z czarostwem to miniatury ukazujące lot czarownic z Vaud będące ilustracją do poematu Martina Le Franca (ok. 1410–1461) *Le Champion des Dames*⁴⁷⁷ oraz z *Tractatus contra sectam Valdensium* Johanna Tinctora z lat sześćdziesiątych XV wieku (tu czarownice z Vaud lecą na sabat na demonach w postaci włochatych monstrów)⁴⁷⁸. Z rozbudowaną ikonografią czarownicy, jako staruchy i współniczki diabła, spotykamy się na ilustracjach do niezwykle popularnego traktatu *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus* autorstwa Ulricha Molitora (1442–1507), którego pierwsze wydanie pochodzi z roku 1487⁴⁷⁹. Z dialogu prowadzonego między Molitorem, arcyksięciem Austrii Zygmuntem oraz prawnikiem

⁴⁷³ U Horacego w *Satyrach* (IX) pojawia się Sabella – *anus sortilega* (‘wieszcząca starucha’).

⁴⁷⁴ Co ciekawe, ta sama terminologia funkcjonuje poza literaturą medyczną (naukową) – w utworach literackich. W jednym z krótkich łacińskich opowiadań napotykamy postać zwaną *vetula sortilega, sive sacrilega*, przebiegłą staruchę-rajfurę, której udaje się zwodzić młode kobiety, obiecując im posażnych mężów. Zob. T. Wright (red.), *A Selection of Latin Stories: from Manuscripts of the Thirteenth and Fourteen Centuries: a Contribution to the History of Fiction During the Middle Ages*, t. 8, London 1842. *De vetula sortilega* (LXVII): „*Audivi de quadam vetula sortilega, sive sacrilega, quæ mulieribus dicebat, «Facies hæc quæ dicam vobis, et habebitis cito bonum maritum et divitem». Cum autem multas seduceret, quaedam sapienter respondit illi, «Maritus tuus pauper est et mendicus; quomodo divitem maritum facies me habere, quæ tibi subvenire non potuisti in hac parte»*”.

⁴⁷⁵ Łac. *mulier fatidica* (‘wieszcząca baba’). L. Zygner, *Kobieta-czarownica w świetle ksiąg konsystorskich z XV i początku XVI wieku*, w: *Kobieta i rodzina w średniowieczu i na progu czasów nowożytnych*, red. Z. Nowak, A. Radziwiński, Toruń 1998, s. 97.

⁴⁷⁶ M. Ostling, *Between the Devil and the Host. Imaging Witchcraft in Early Modern Poland*, Oxford 2011, s. 1 („*vetula combusta [est] in campo extra oppidum Valischewo*”).

⁴⁷⁷ J.P. Davidson, *Hexen in nordeuropäischen Kunst 1450–1750*, Freren 1988, s. 11.

⁴⁷⁸ G. Roussineau, *Jean Tinctore. Invectives contre la secte de vauderie (Review)*, „*Medium Aevum. Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature*” 69:2 (2000).

⁴⁷⁹ *Vetula* odlatująca na widłach w objęciach uskrzydłonego demona. Jest to ilustracja do traktatu Ulricha Molitora pochodząca z wydania z 1493 roku z drukarni Johanna Prüssa

Konradem Schatzem dowiadujemy się, że czarownice są produktem złudzenia powodowanego przez demony⁴⁸⁰. Podobną myśl odnajdujemy wcześniej u Bernarda Gui (1261–1331). „Wielorakie, częste i zgubne kacerstwo, czarno-księstwa, wróżbiarstwa i zaklinania duchów – zapewnia inkwizytor w rozdziale dziewiątym swego bezcennego i wielce użytecznego podręcznika dla oprawców (*Czarownicy, wróżbici i zaklinacze duchów*) – spotkać można w różnych krajach i okolicach, a to stosownie do rozmaitych urojeń i wymysłów ludzi zabobonnych, którzy zajmują się kacerskimi duchami i demonicznymi praktykami”⁴⁸¹. Traktat Molitora wyprzedziła jednak *Księga cnót* (*Buch der Tugend*), która ukazała się w 1486 roku w Augsburgu. Był to przedruk traktatu dydaktycznego *Die Pluemen der Tugent* (*Kwiaty cnót*) z 1411 roku, autorstwa Hansa Vintlera (zm. 1419)⁴⁸². Skupiał się on na folklorystycznych elementach związanych z czarostwem, takich jak dojenie siekiery czy sprowadzanie burzy. Na jednym z drzeworytów ilustrujących dzieło Vintlera wiedźma w towarzystwie diabła nalewa wino z beczki do dużego kielicha⁴⁸³. Z kolei diabła z wiedźmą mleczną (niem. *Milchhähx*) widzimy na fresku z kościoła Unsere Liebe Frau w Eppingen (Badenia-Wirtembergia), znanym szerzej jako *Kradzież mleka* (1440–1480). Stara kobieta doi na nim mleko z siekiery. Z przeciwnej strony skrada się diabeł z pustym garncem. Zniszczona, czytelna tylko częściowo inskrypcja odnosi się do paktu, który proponuje on zawrzeć kobiecie. Motyw ten był bardzo popularny, zwłaszcza w literaturze. Johann Geiler von Kaysersberg (1445–1510), słynny kaznodzieja ze Strasburga, w jednym ze swoich kazań z 1508 roku pt. *Jak wiedźmy doją trzon siekiery, by otrzymać mleko* o brak mleka u krów obarczył właśnie „mleczną wiedźmę”. Jego zbiór prawie stu kazań o rozmaitych przywarach kobiet zatytułowany *Die Emeis*

w Strasburgu. Zamieszczone tam ilustracje są luźno związane z treścią dzieła i bardziej oddają ówczesne popularne wyobrażenie i stereotyp wiedźmy.

⁴⁸⁰ N. Kwan, *Woodcuts and Witches: Ulrich Molitor's De lamiis et pythonicis mulieribus, 1489–1669*, „German History” 30:4 (2012), s. 493–527.

⁴⁸¹ B. Gui, *Księga inkwizycji. Podręcznik napisany przez Bernarda Gui*, wstęp P. Seifert, przeł. z łac. M. Pawlik, przeł. z niem. J. Zychowicz, Kraków 2002, s. 192.

⁴⁸² I. Zingerle (red.), *Die Pluemen der Tugent des Hans Vintler*, Innsbruck 1874; B. Jensen, C. Koslofsky (red.), *Kulturelle Reformation: Sinnformationen in Umbruch 1400–1600*, Göttingen 1999, s. 324.

⁴⁸³ Czemu towarzyszy następujący tekst: „Wunder mit dem hufnagel. / Vnd etlich die stec-kend nadel / Den leüten in den magen / Vnd etlich lassent iagen / Die hund auff der rechten fert. / Etlich seynd so wol gelert, / Das sy sich mit gewaly / An nemen eyner katzen gestalt. / So vindt Man denn zaubern vnreyn, / Die den leüten den weyn / Trinckent auß den kelleren v'stolen / Vil thun vmb die Kirchen geen, / Heyssen die todtten auff steen”. H. Vintler, *Die Pluemen der Tugent*, w. 7944–7956, cyt. za: O. Ebermann, *Zur Aberglaubensliste in Vintlers Pluemen der Tugent* (v. 7694–7997), „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde” 23 (1913), s. 10.

(*Mrowisko*) został wydany w Strasburgu, w 1517 roku. Umieszczono w nim między innymi rycinę, na której stara wiedźma doi siekiere.

Postać staruchy zyskała również wymiar alegoryczny, stając się wizualizacją herezji oraz czarostwa jako takiego. Przykładem mogą być tu wspomniane miniatury ilustrujące dzieło Guillaume'a z Deguileville. Staruchę z czartem na głowie przedstawił na jednej ze swoich rycin Hans Burgkmair Starszy⁴⁸⁴. To *vetula sortilega / sacrilega*. W centrum obrazu widzimy młodego arcyksięcia Maksymiliana oraz jego nauczyciela Petera Engebrechta wykładającego mu tajniki magii. Po obu stronach natomiast alegoryczne figury staruchy oraz mnicha reprezentujących magię i teologię lub też *infidelitas* oraz *ars scientifica*.

Pijaństwo starych kobiet

Alewifes

Browarnictwo, produkcja słodu oraz sprzedaż detaliczna alkoholu były tą z nielicznych działalności handlowych, na które zezwalano kobietom w średniowieczu. Co ciekawe, w Anglii do połowy wieku XIV piwowarnictwo było właśnie domeną kobiecą. Większość piwa zwanego *ale* produkowały i sprzedawały *alewifes* ('piwowarki'; łac. *braciatrices, pandoxatrices*)⁴⁸⁵. Źródła historyczne przechowały nawet imiona kilku z nich. Niejaka Joan de Bedford była na początku XIV wieku piwowarką w Oksfordzie, natomiast wdowa Denis Marlere (zm. 1401) pozostawała właścicielką browaru i przez ponad 20 lat zajmowała się produkcją i sprzedażą piwa w Bridgewater. Na czterech piwowarów (*braxatores*) znanych z najstarszej księgi miejskiej Szczecina (1305–1352) tylko jeden to mężczyzna, pozostałe trzy to kobiety: Adelajda, Krystyna i Walburgia⁴⁸⁶. Produkcją piwa *ale* kobiety zajmowały się chałupniczo (zwykle były to wdowy lub kobiety samotne), chodząc od domu do domu i warząc trunki na miejscu, a wyprodukowaną nadwyżkę sprze-

⁴⁸⁴ Hans Burgkmair Starszy, *Młody biały król uczy się czarnej magii*. Pierwotnie rycina była pomyślana jako ilustracja do historycznego romansu *Der Weisskunig* opowiadającego o życiu cesarza Maksymiliana I Habsburga.

⁴⁸⁵ J.M. Bennet, *Ale, Beer and Brewsters in England: Women's Work in Changing World*, Oxford 1996, s. 3.

⁴⁸⁶ M. Mokosa, *Kobieta w najstarszej księdze miejskiej Szczecina 1305–1352*, w: *Kobieta w kulturze średniowiecznej...*, s. 73.

dając⁴⁸⁷. Piwowarki prowadziły też niewielkie browarnie oraz pijalnie *ale*, których głównym znakiem był wywieszony na zewnątrz, na długim drągu, dobrze widoczny wiecheć, taki jaki zapewne widzimy na ilustracji z XIV-wiecznego rękopisu znanego jako Dekretały ze Smithfield (ok. 1340)⁴⁸⁸. Opisuje on historię mnicha, który za diabelską pokusą opuszcza swój erem dla karczmy, gdzie widzie żywot pijaka⁴⁸⁹. Następnie w młynie uwodzi żonę młynarza, którego morduje tak, by wreszcie przeistoczyć się w „dzikiego człowieka” (*homo ferus*). Jedna ze scen iluminowanego manuskryptu przedstawia eremity pijącego pod karczmą, przed którą stoi również piwowarka trzymająca olbrzymi kufel. Znak gospody czy też pijalni *ale* – wiecheć / miotła – wskazuje nie tylko, że szynkiem zawiaduje kobieta, ale także, że jest to miejsce cielesnych uciech, rozpasania, miejsce pozbawione ładu moralnego. Obraz piwowarki-karczmarki nosi w sobie więc równoległe istotny rys kobiety lekkich obyczajów⁴⁹⁰. Miotła to jednocześnie znak-zachęta do wejścia i degustacji produktu oraz ustalenia ceny. Regulował to przepis z 1277 roku, który mówił, że żadna piwowarka nie może sprzedawać *ale* bez podania określonej miary⁴⁹¹. Szacuje się, że rocznie *alewife* mogła sprzedać niecałe 100 galonów piwa. Liczba takich kobiet była relatywnie duża, gdyż popyt był spory, a trunek ten nie nadawał się do przechowania dłużej niż tydzień.

Literacki obraz *alewife*, mimo że stanowi kliszę ukształtowaną na stereotypach, jest zdecydowanie bliższy rzeczywistości historycznej niż funkcjonujący równoległe w kulturze wizualnej i literackiej obraz stręczycielki. Jedną z owych kobiet napotykaemy w *Balladzie o pewnej piwowarce* (*Ballade on an Ale-Seller*) autorstwa angielskiego poety i benedyktyna Johna Lydgate’a

⁴⁸⁷ J.M. Bennet, dz. cyt.

⁴⁸⁸ Kopia zbioru prawa kanonicznego – 1971 listów oraz innych dokumentów papieża Grzegorza IX – powstała najprawdopodobniej na południu Francji (Tuluza?) około 1300 roku. Ilustracje ukazujące sceny z życia codziennego zostały dodane później, w Anglii około 1340 roku. Manuskrypt na odwrocie 314 strony kończy zdanie: „Skończone. Dajcie się napić temu, kto to napisał”.

⁴⁸⁹ *Decretals of [Pope] Gregory IX*, British Library Royal MS 10 E. iv. Niezwykle popularny jest również temat eremity wystawionego na rozmaite pokusy. Zabawna, choć mająca swój moralizatorski i edukacyjny wydźwięk historia (zły mnich ostatecznie się nawraca i odkupiwszy swoje winy, zostaje zbawiony) jest bardzo podobna do innego popularnego tematu, jakim była biblijna przypowieść o synu marnotrawnym. Przeciwną postawę moralną reprezentuje natomiast św. Antoni.

⁴⁹⁰ Godzinki z Taymouth (*Taymouth Hours*), 1325–1340 r., w kolekcji British Museum; tu rozpustny mnich obłapia piwowarkę. P. Oczko, *Miotła i krzyż. Kultura sprzętania w dawnej Holandii albo historia pewnej obsesji*, Kraków 2013, s. 282, il. 83.

⁴⁹¹ J.M. Bennet, dz. cyt.

(ok. 1370–ok. 1451). Przebiegła kobieta używa swych wdzięków tak, by zmusić mężczyzn do picia piwa, które sama sprzedaje...

Wasserbrennerinnen

Mocne, wysokoprocentowe alkohole były destylowane w Europie od około 1100 roku, a używane do produkcji rozmaitych medykamentów od wieku XIII⁴⁹². Owe mocne napitki zwano potocznie „brandy”, od niem. *Branntwein* – ‘przypalone wino’ (w odniesieniu do sposobu destylacji) czy ‘wódka, gorzała’ (por. stpol. ‘baby gorzałczane’). Na terenie Niemiec, podobanie jak w Anglii, produkcja była z początku „chałupnicza”, związana z działalnością alchemików i starych kobiet. Staruchy (niem. *alte Weiber*) zajmujące się ziołolecznictwem zwane były *Wasserbrennerinnen*, tj. ‘wypalającymi wodę’, co odnosiło się właśnie do procesu destylacji. Produkcja alkoholu, w związku z przyrządzaniem rozmaitych leczniczych nalewek czy „wód leczniczych”, stała się jedną z ich podstawowych umiejętności⁴⁹³. Wkrótce destylacją zajęli się też medycy i aptekarze zwani stąd niekiedy ‘bimbrownikami’. Michael Puff ze Schrick (1400–1473), lekarz i profesor medycyny na Uniwersytecie Wiedeńskim, był autorem dzieła *O wszystkich wypalanych wodach (Von allen geprenten Wassern)* – niezwykle interesującego traktatu poświęconego metodom i przepisom destylacji, opublikowanego po raz pierwszy w 1476 roku w drukarni Johanna Bämlera w Augsburgu i następnie wielokrotnie wznawianego⁴⁹⁴. Stronę tytułową wydania zdobi rycina przedstawiająca starą kobietę, jedną z owych *Wasserbrennerinnen*, podtrzymującą miechem ogień w piecu pod urządzeniem destylacyjnym, tj. alembikiem⁴⁹⁵. Pokazuje ona wyraźnie, że w XV wieku proces produkcji „wody życia” znajdował się głównie w rękach starych kobiet. Niemniej już z początkiem wieku XVI na ilustracjach ukazujących proces destylacji staruchę zastępują mężczyźni, jak w przypadku *Das*

⁴⁹² A. Tlusty, *Water of Life, Water of Death: The Controversy over Brandy and Gin in Early Modern Augsburg*, „Central European History”, 31:1/2 (1998), s. 8.

⁴⁹³ Tamże.

⁴⁹⁴ Rękopis pod tytułem *Traktat o cnotach wód wypalanych (Traktat von Tugenden der ausgebrannten Wässer)* został ukończony już w 1455 roku. Puff był między innymi autorem przepisu na *Wacholderbeerwasser*, napój alkoholowy będący bezpośrednim poprzednikiem ginu, który o około 50 lat wyprzedził pierwszy przepis na brandy zaprawianą jałowcem, jaki znamy z kręgu kultury niderlandzkiej.

⁴⁹⁵ Co ciekawe, wyobrażenie staruchy z miechem (symbolem seksualnym) stanie się popularnym motywem w sztuce XVI wieku.

Buch der wahren Kunst zu Destillieren (Liber de arte distillandi de compositis) Hieronimusa Brunschwiga z 1512 roku wydanej nakładem strasburskiej oficyny Johanna Grüningera. Wiąże się to na terenie krajów Rzeszy z przejęciem kontroli nad procesem destylacji przez medyków i aptekarzy i nadaniem brandy statusu ‘medykamentu’ (niem. *Artzneien*).

Poza samą destylacją, szczególnie rozpowszechnionym zajęciem starych kobiet było sprzedawanie lekarstw – nalewek opartych na ziołach, destylowanym z wina mocnym alkoholu i rozmaitych innych specyfików w typie *aqua vitae*. Świadczy o tym pośrednio uchwała rajców norymberskich z 1529 roku zakazująca starym kobietom handlowania tymi specyfikami, jeśli wcześniej lekarz nie zbada ich składu, receptury, jak też samego procesu destylacji. Musiało być to więc dość popularne zajęcie, tym bardziej że średniowieczni medycy szeroko zachwalali brandy jako swoiste panaceum. Wspomniany Michael Puff zalecał na przykład pół łyżeczki brandy każdego ranka jako lekarstwo na wszelkie choroby. W *Księdze wina (Liber de Vinis)* Arnold de Villanova (1135–1211), kataloński lekarz i alchemik zajmujący się destylacją, polecał picie wina w celach profilaktycznych i leczniczych, gdyż między innymi skutki upojenia sprzyjają oczyszczeniu ciała z niezdrowych humorów. Ponadto, według niego, wino:

[...] łagodzi choroby związane z przeziębieniem. Dodaje otuchy sercu. Uśmierza wszystkie zadawnione i nowsze bóle głowy. Przydaje człekowi rumieńców [...] łagodzi ból zęba i osładza oddech [...] pomaga pozbyć się zadyszki. Jest dobre na trawienie i wzmaga apetyt [...] zapobiega bekaniu. Łagodzi żółtaczkę, puchlinę wodną, podagrę, ból w piersiach [...] leczy wszystkie choroby pęcherza [...] młodemu człowiekowi dodaje odwagi oraz zapewnia świetną pamięć⁴⁹⁶.

W traktacie *O obronie przed starością i odmłodzeniu* wiąże starość ze stygnięciem i wysychaniem, w związku z czym, aby jej przeciwdziałać, zaleca używanie wina i kąpiele.

Stare kobiety nie tylko handlowały, ale też znały receptury i sam proces produkcji nalewek, głównie dzięki własnej praktyce i doświadczeniu (*experientia*). Poświadczą to wzmianka w traktacie *Liber de arte distillandi de simplicibus* (1500 r.) wspomnianego wyżej Hieronimusa Brunschwiga, chirurga ze Strasburga, który – jak notuje w swym dziele – pewnych technik destylacji nauczył

⁴⁹⁶ Cyt. za: G. Austin, *Alcohol in Western Society from Antiquity to 1800. A Chronological History*, Oxford 1985, s. 141.

się właśnie od wielu mężczyzn i kobiet⁴⁹⁷. Warto wspomnieć, że traktat ten był adresowany do domowych „gorzelników”⁴⁹⁸. Sam Brunschwig rozumiał proces destylacji w duchu arystotelesowskim, czyli jako uzyskiwanie z bazowego materiału „piątego elementu” (*quinta essentia*). Jego „woda życia” zyskiwała więc nie tylko status leczniczy, ale również filozoficzny. Popularność brandy jako *aqua vitae* była ogromna, zarówno jeśli chodzi o jej produkcję, jak i konsumpcję, tak że w 1496 roku w Norymberdze nałożono ograniczenie na sprzedaż i konsumpcję detaliczną. Wysokoprocentowy alkohol zaczęto sprzedawać w aptekach na kieliszki. Stało się to szczególnie popularne w wieku XV na terenie Niemiec. Destylacją mocniejszych alkoholi zajmował się wspomniany wcześniej Taddeo Alderotti, który swoje obserwacje wyłożył w traktacie *De virtute aquae vitae quae etiam dicitur aqua ardens*. Produkcją leków trudniły się nie tylko stare guślarki, aptekarze czy alchemicy, ale także kobiety szlachetnie urodzone. Przykładem może być hrabina Dorota z Mansfeld (1493–1578), która jeszcze w wieku prawie 80 lat destylowała alkohol i wytwarzała medykamenty w przyzamkowym ogrodzie. Dowiadujemy się o tym z jej własnej korespondencji i ówczesnych kronik⁴⁹⁹. Hrabina była autorką dwóch popularnych receptur na *aqua vitae* – jeden z leczniczych napitków był biały, drugi – żółty, oba zaś mocno alkoholowe.

„Co się może dzieć w gospodzie”⁵⁰⁰

Pijaństwo w gospodzie, czy też na strychu magazynowym, u jednego z winiarzy, staje się punktem wyjścia dla pierwowzoru dzieła Sebastiana Branta – anonimowej powiastki satyrycznej wywodzącej się z gatunku *Märe* znanej jako *Wiedeński rejs* (*Die Wiener Meerfahrt*) z około 1280 roku⁵⁰¹. Poeta zwany Der Freudenleere (‘wyzuty z radości’) opisuje pijatykę, której uczestnicy są przekonani, że wyruszają w morską wyprawę, na pielgrzymkę do Akko, a karczma lub też skład wina zdaje im się okrętem. Myśląc, że są w środku sztormu spowodo-

⁴⁹⁷ Traktat wydany w strasburskiej oficynie Johanna Grüningera. A. Rankin, *Panacea's Daughters: Noblewomen as Healers in Early Modern Germany*, Chicago–London 2013, s. 11.

⁴⁹⁸ Trzeba jednak nadmienić, że język traktatu (łacina) znacznie zawężył grono potencjalnych odbiorców do medyków czy aptekarzy.

⁴⁹⁹ A. Rankin, dz. cyt., s. 1.

⁵⁰⁰ *Kiedy w gospodzie siedzimy* (*In taberna quando sumus*), przeł. M. Piechal, w: *Carmina burana. Cantationes profanae*, oprac. C. Orff, przeł. M. Piechal, Szczecin 1988. Manuskrypt zawierający oryginalny tekst pochodzi z XIII wieku.

⁵⁰¹ Manuskrypt znajduje się w Bibliotece Uniwersytetu w Heidelbergu.

wanego przez jednego z pijanych towarzyszy, wyrzucają go przez okno. Z kolei piętnastowieczna antwerska gospoda to istne przedpiekle – miejsce rozpusty, gnuśności; to rewir rajfurów, graczy i wszetecznych dziewczek. Tu „leczy” przygłupów sam diabeł – Doktor Pigułka, „medycznej sztuki wielki pan”⁵⁰². Jak czytamy we wspomnianym na wstępie miraklu o Maryjce, „Emma i Munen [diabeł – przyp. S.B.] mieszkali w Antwerpii w oberży «Pod Złotym Drzewem», przy targu, gdzie co dzień za sprawą Munena popełniano wiele zbrodni i szerzył się występki»⁵⁰³. Pijaństwo w karczmie jest też tematem innej anonimowej powiastki – *Der Weinschweg* (*Hulanka*), której bohater to notoryczny pijak⁵⁰⁴. Niemniej pijaństwo kobiet, zwłaszcza w sztukach plastycznych, przedstawiano niezwykle rzadko. Na miniaturze z około 1325 roku powstałej jako ilustracja do *Le dit des trois dames de Paris* (*Powiastka o trzech damach z Paryża*) Watriqueta de Couvina widzimy trzy kobiety z dużymi kielichami przy suto zastawionym stole⁵⁰⁵. Inna, alegoryczna miniatura zdobiąca tzw. *Krumlovský sborník* (1420 r.) ukazuje jeden z siedmiu grzechów głównych: kobieta i mężczyzna, siedząc w nieczystościach, piją łączywie wino z dzbanów. Z tyłu widać Śmierć. Z jej dłoni wypadają bochny chleba⁵⁰⁶. Ilustracja zdobi rozdział zatytułowany *O lakosti capitula* (*O obżarstwie*)⁵⁰⁷. Starą pijaczkę odnajdujemy natomiast na wspomnianych freskach z zamku Manta, czy w kościele w Undløse (rys. 3, 4). Podobne, bardziej rozbudowane sceny napotykamy w kościele w Tuse (Zelandia, Dania), z tzw. warsztatu Isefjord aktywnego w latach 1460–1480. Wyobrażeniu piekła (wejście w paszczę Lewiatana) i mąk piekielnych towarzyszy przedstawienie kobiet warzących (stara) i rozlewających piwo (młoda) oraz obłapiających je demonów. Karczmarki-piwowarki znalazły się w piekle, gdyż zapewne oszukiwały w czasie rozlewania lub produkcji piwa⁵⁰⁸, tak jak żona pewnego

⁵⁰² *Cudowna historia Maryjki...*, s. 32. Por. Prz 9, 1–18 (biesiady w przybytku mądrości i głupoty).

⁵⁰³ Tamże.

⁵⁰⁴ M. Niemeyer (red.), *Der Weinschweg: ein altdeutsches Gedicht aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Halle 1886.

⁵⁰⁵ W. de Couvin, *Dits* (Paris, Arsenal, ms. 3525, fol. 88 v.).

⁵⁰⁶ *Krumlovský sborník* (Praha, Knihovna Národního muzea, III B10, fol. 247). P. Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000, s. 28–32.

⁵⁰⁷ J. Grollová, D. Rywиковá, *Militia est vita hominis: sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku*, České Budějovice 2013.

⁵⁰⁸ Karczmarka, która oszukuje, to popularna klisza. Zob. Arystofanes, *Tesmoforie*, w. 7: „jeśli szynkarka czy szynkarz oszuka, / uczciwej miary wina nie naleje / niech oni wszyscy zginą z całym domem” (przeł. J. Ławińska-Tyszkowska); „czy to szynkarka z tej sąsiedniej karczmy / co miarki wina ciągle mi dolicza” (tamże, w. 436); również w kulturze nowożytnej Europy – zob. postać karczmarki prowadzonej przez diabła do piekła, „bo nie dolewała”,

chciwca z *Widzenia o Piotrze Oraczu* (*The Vision of William Concerning Piers Plowman*) Williama Langlanda (1330–1400). Ów angielski poeta i franciszkanin w alegoryczno-satyryczno-moralistycznym poemacie prezentuje szereg luźno powiązanych ze sobą widzeń. We śnie bohaterowi ukazują się rozmaite alegoryczne postacie reprezentujące między innymi grzechy główne. Jedną z nich jest właśnie chciwiec i jego żona – piwowarka wyrabiająca słód jęczmienny. „Stąd szło piwo na sprzedaż. / Piwo cienkie i piwo tęgę za jedno u niej było”, które „szczwana żona sprzedawała na kubki, / Nazywali ją (bo i prawda) «Rózia-Przedaj-Na-Sztuki», / Bo od lat zarabiała od mało kupujących”⁵⁰⁹. Oszukiwanie na miarach i jakości alkoholu było nie tylko zabronione prawem i karane, ale – ze względu na swoją powszechność – również społecznie napiętnowane i uważane za grzech. Kara była istic piekielna, jak ukazuje to jeden z paneli fryzu z kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła w Andlau (Alzacja, Francja) z końca XI i początku XII wieku, mogący służyć tu za ilustrację do przytoczonego fragmentu dzieła Langlanda. Oto siedzący na beczce diabeł przybył ukarać parę chciwców: winiarza/karczmarza i jego żonę. Oszust zamiast wina nalewa wodę, za co zaraz zostanie powieszony na trzymanym przez demona sznurze⁵¹⁰.

Druga interesująca figura z poematu Langlanda to *alewife*. Ukazuje się ona pewnemu pijakowi, gdy podąży do kościoła. Ten jednak okazuje się gospodą (*alehouse*), diabelskim kościołem. W nim też napotyka pijacką chmarę. W progu, zamiast miejscowego proboszcza, wita go właśnie personifikacja jego grzechu, alegoria obżarstwa – nieumiarkowania w jedzeniu i picciu (łac. *gula*), piwowarka Beton (współczesna wersja imienia Betty, zdrobnienie polskiego imienia Elżbietka), żona pana Chciwości:

[...] oto się zbiera pijus i rusza do spowiedzi.
 Kroczy ku kościołowi, gdzie się będzie bił w piersi.
 Karczmarka [*Beton the brewstere*] stoi w progu dnia dobrego mu życzy [...] „Mam dobre piwko [*ale*], kumie, popróbuj pijaczyno!”
 [...] Pijus więc próg przekracza, a za nim tęgę klęcie,
 [...]

polichromia w kościele św. Mikołaja w Słopanowie. B. Baranowski, *Polska karczma. Restauracja. Kawiarnia*, Wrocław 1979, il. 18, koniec XVII wieku.

⁵⁰⁹ W. Langland, *Widzenie o Piotrze Oraczu*, przeł. P. Mroczkowski, Kraków 1983, s. 67–68.

⁵¹⁰ A. Schulz, *Essen und Trinken im Mittelalter (1000–1300): literarische, kunsthistorische und archäologische Quellen*, Berlin 2011, s. 715, abb. 103.

I powitać Pana Pijusa calutkim garncem piwa.
 Były śmiechy i miny, „niech każdy raz pociągnie”,
 Przetargi, przepijania mnożyły się w krąg stołu⁵¹¹.

Zamiast w miejscu świętym – kościele znajdujemy się w grzesznej, diabelskiej karczmie, gdzie trwa uczta i pijatyka. Oto biblijna biesiada w przybytku głupoty. „Lecz prostaczek nie wie, że tam same cienie, że jej goście przebywają w głębinach krainy umarłych”⁵¹². Szynek jest nie tylko uniwersalną kliszą wizualizującą średniowieczne „miejsce odwrócone”; to rzeczywista przestrzeń, „złe miejsce”, w którym wydarza się to, co niemoralne. „W jednym z wrocławskich statutów synodalnych z 1410 roku czytamy, że w karczmach można było usłyszeć piosenki, które są bezwstydne i dowcipne, tańce są tam niemoralne i gorszące, kobiety zaś podejrzane”⁵¹³. „Piekielną gospodę”, odwrócenie kościoła i siedlisko grzechu obżarstwa, Hieronimus Bosch przedstawił na tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich*. W prawym panelu dzieła prezentującym piekło widnieje monstrualny człowiek-drzewo – *Dendrites*, najprawdopodobniej o twarzy samego artysty⁵¹⁴; na jego głowie znajduje się tarcza świata – okrągły stół. To zrujnowane drzewo poznania. Wokół olbrzymiej dudy, pustego jelita – znaku biesiady, nieustannego napełniania i opróżniania – widzimy barwny korowód przebierańców i głupców. W jajokształtym ciele-wnętrzu stwora, niczym w brzuchu wieloryba, trwa wesoła zabawa; oto jajo świata, piekielna gospoda – przy wielkim stole siedzą goście, stara wiedźma-karczmarka nalewa do dzbana wino z olbrzymiej beczki. Owa starucha to nie tylko łacińska *tabernatrix*, ale i grecka *πανδοκεύτρια* – oberżyстка, właścicielka zajazdu, „wszystko pożerająca”, „przyjmująca wszystkich”, Śmierć-rajfurka⁵¹⁵. Wnętrze karczmy okazuje się metaforą ludzkiego życia, mikroświatem człowieczych uciech, żalości, pożądań. Szynek stanie się centrum zainteresowania szesnasto- i siedemnastowiecznego malarstwa Północy. Epoka renesansu i baroku przyniosą prawdziwy rozkwit tego

⁵¹¹ W. Langland, dz. cyt., s. 70 nn.

⁵¹² Prz 9, 13–18.

⁵¹³ A. Radziwiński, dz. cyt., s. 227.

⁵¹⁴ Zob. Lukian, *Prawdziwa historia* 19.

⁵¹⁵ Z tą metaforyką Boscha harmonizuje poezja Michała Anioła, w której odnajdujemy strofy: „Chromy, złamany i zbity mozołem / Żywota jestem; śmierć moja gospoda, / Gdzie żyję i gdzie stołuję się społem”. Tegoż, *Jako rdzeń drzewa w korze swej zamknięty*, w: L. Staff, *Michał Anioł i jego poezje*, Warszawa 1977, s. 111. Nieco bardziej dosłowny przekład znajdujemy u G. Minois: „Moje żmudne prace złamały mnie, wydrążyły i powykrcęcały, a gospoda, do której się udaję na mieszkanie i posiłki przy wspólnym stole, to śmierć”. Tegoż, dz. cyt., s. 261.

tematu. Tu warto jedynie wspomnieć obraz pędzla tzw. Naśladowcy Hieronima Boscha z Noordbrabants Museum w 's-Hertogenbosch będący kopią zaginionego obrazu mistrza (rys. 5). Postać świętego dominuje obraz, na którym po drugiej stronie rzeki pojawia się osobliwa karczma z głową staruchy. Jej nurt oddziela świat od antyświata. Twarz skupionego na modlitwie świętego i starej kobiety s-twarzają rodzaj wizualnego dialogu opartego na antynomii. Obie jednak są nieco melancholijne, jakby pogrążone w acedii. Na głowie kobiety stoi gołębnik. Ożywiona karczma-starucha kusi swoim wnętrzem. Na jej progu widzimy młodą nagą kobietę – sprzedajną, karczmenną dziewczę, której przy drzwiach pilnuje rajfurka. Pod oknem, z którego wygląda inna starucha, przykucnął defekujący mężczyzna⁵¹⁶. Oto królestwo Anty-Beatrycze.

Starucha – czy to jako rajfurka, czarownica, czy jako karczmarka – to postać iście piekielna, członkini diabelskiej chmary, babka diabła, 'zła baba', często półnaga, szpetna, trupia, z obnażonymi wysuszonymi piersiami w typie *Invidii*⁵¹⁷. Jej demoniczny profil spowodował, że stała się stałym elementem scen przedstawiających kuszenie św. Antoniego. Na tryptyku autorstwa Hieronima Boscha (1505–1506) z Museu Nacional de Arte Antiga w Lizbonie stare kobiety przenoszą nas w sferę ludowej wyobraźni i karnawałowych masek zapustnych bab. Oto stara mniszka bierze udział w czarnej mszy – sięga po czarękę z czerwonym winem. Inna, uzbrojona w łuk stara megiera z rozprutym pniem wierzby na głowie zamiast hełmu, w furii biegnie do ołtarza, włokąc za sobą monstrum – piekielne zwierzę. To uzbrojona wiedźma, Bellona, Szalona Greta, która za pomocą magii witek wierzbowych „uczyni tysiąc zbrojnych” – biblijnego demona zwanego Legion. Jeszcze inna, w pękatej wieży w kształcie olbrzymiego dzbana, jest piekielną karczmarką, wiedźmą-rajfurką prowadzącą wyszynk wina: oto wieża ciśnięć podziemnego świata, naczynie śmierci i urna, w nim zaś piekielna gospoda – jarmarczny namiot uciech, i Pani Głupota, rozwiązała, pusta i bezwstydna⁵¹⁸. Kolejna, wychudła, bezzębna starucha-arcykapłanka z olbrzymią orchideą na głowie, nalewa androgenicznej żabie wina do miski – zarządza bałwochwalczym sakramentem. To babka diabła, której kwiat storczyka pobudza seksualnie jej diabelskiego wnuka-żabę z widocznymi genitaliami.

⁵¹⁶ Tę samą karcznię-staruchę lub jarmarczny namiot o głowie staruchy napotykamy na obrazach przedstawiających legendę o św. Krzysztofie. Symbolizuje on gród szatana, jego poprzedniego pana.

⁵¹⁷ Zwłaszcza w malarstwie Davida Ryckaerta III.

⁵¹⁸ Prz 9, 13.

Vetula: anima peccatrix – podsumowanie

Mulier antiqua ('stara baba') czy *vetula* ('starucha') była jedną z bardziej charakterystycznych postaci ze świata średniowiecznej kultury. Pojawiała się tak w źródłach medycznych, teologicznych, moralizatorskich, jak i w literaturze pięknej jako już ukształtowane i znaczące wyobrażenie; nigdy przy tym nie było ono neutralne, zawsze silnie zabarwione emocjonalnie, co wynika z przypisania do niego takich przywar i ułomności, jak: ciekawość, fałszywość, spryt, skłonność do oszczerstw, zazdrość, podstęp, lenistwo, zawiść, gnuśność, szpetota, głupota, chciwość, lubieżność czy zachłanność⁵¹⁹. Trzeba podkreślić, że ten niezwykle negatywny obraz starej baby zostaje nadbudowany na funkcjonującym w ówczesnej kulturze obrazie kobiety. Jest od niego zależny – stanowi jego rozwinięcie, hiperbolizację. Wystarczy przytoczyć tu fragment satyry Bernarda z Cluny (XII wiek) *O pogardzie świata* (*De contemptu mundi*), w której czytamy:

Białogłowa nikczemna, wiarołomna, podła
 Bruka, co czyste, knuje bluźnierstwa, czynów psucie
 Jest jak dzikie zwierzę, jej grzechy jak piasek
 [...]
 Otchłań niebywała, żmija najgorsza, zgnilizna
 Śliska ścieżka, wiedźma, brama publiczna, jad słodki
 [...]
 Zła białogłowa swymi grzechami się zdoła
 Maluje się, odmienia, kładzie na się barwiczkę
 Zwodzi blaskiem, do zbrodni goreje, sama już jest zbrodnią
 Gdy jeno może szkodę uczynić, czyni ją radośnie
 Cuchnie, by zwieść, goreje, szaleństwa jest płomieniem
 [...]
 Żmiją jest nie człowiekiem, bestią dziką, niewierną sobie samej
 [...]
 Jadowitsza niż jaszczur, szaleńcza niż szaleńcy
 Białogłowa wiarołomna, cuchnąca, plugawa
 Tron szatana, wstyd jej ciężarem, czytelniku, mijaj ją z daleka⁵²⁰.

⁵¹⁹ O emocjonalnym aspekcie i afektywności w kulturze średniowiecza (tzw. zwrot emocjonalny) zob.: B. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, London 2006.

⁵²⁰ Przeł. A. Szymanowski.

W podobny sposób do kobiet odnosi się franciszkanin Álvaro Pelayo, wielki penitencjariusz na dworze papieża Jana XXII w Awinionie. W *O stanie i narzekaniu Kościoła (De statu et planctu ecclesiae)* zawierającym katalog ponad stu kobiecych przywar i występków możemy przeczytać, iż kobiety są obłudne, zwodnicze, zawistne, zmienne, bezrozumne, swarliwe, pijaczki (mają skłonność do opilstwa), nieczyste, pełne złości, gadatliwe, ogarnięte szaleństwem, kurtyzany z natury rzeczy, bezbożne, wróżbitki⁵²¹. Wreszcie, jak czytamy w *Młocie na czarownice*, kobieta to *animal deficiens* ('zwierzę niedoskonałe'). Wiele z tych cech, o ile nie wszystkie, charakteryzowały również stare kobiety. O ile jednak kobieta była istotą z natury złą (łac. *mulier mala*), o tyle starucha była złem zwielokrotnionym. Średniowieczna *vetula* staje się przez to kulturową obiektywizacją stereotypu mającą w swym negatywnym wymiarze wiele wcieleń: to swatka-rajfurka, karczmarka-piwowarka, zła baba, stara błaźnica, stara guślarka czy stara wiedźma (*vetula sortilega, vetula sortiaria*) – bluźniercza współniczka diabła *par excellence*. Wszystkie te typy bądź maski społeczne nakładają się na siebie, tworząc obrazowy amalgamat o niezwykle pejoratywnym wydźwięku – swoisty emblemat zła, zyskujący tym samym wymiar retoryczny czy moralizatorski. Jego najbardziej wyrazistą realizacją jest stara Hédroit. Postać staruchy, tak jak i figura kobiety, istnieje w tym okresie przede wszystkim jako medium służące artykułowaniu określonych postaw moralnych lub ról społecznych. Należy podkreślić, że exempla, przypowieści czy *fabulae*, których *vetula* zazwyczaj jest bohaterką, mają charakter fikcyjalny; ich cechą jest alegoryzacja narracji służąca zwykle moralizującemu objaśnieniu wcześniejszego opowiadania. Operują więc pewnymi wyobrażeniami, kliszami kulturowymi, stereotypami, a nie faktami społecznymi, nie mogą zatem służyć za źródło faktograficzne przydatne w rekonstrukcji rzeczywistości (na przykład w rodzaju „historii stręczycielstwa”). Niemniej są bardzo użyteczne w próbie zrozumienia ówczesnej mentalności, mechanizmów myślenia, które opierają się właśnie na stereotypach i kliszach. Analogicznie należy traktować sędziwe bohaterki z farsy i burleski. Tworzą one nie tyle „historię kobiet”, ile historię sposobu myślenia o kobiecie (i kobietą, tj. myślenia o świecie za pomocą wyobrażenia kobiety), część historii idei. Średniowieczna starucha to przede wszystkim alegoryczna postać-ostrzeżenie. Brzydka, zdeformowana fizycznie i moralnie wizualizuje wszystko to, co w kulturze europejskiego średniowiecza niewłaściwe, niepożądane, perwersyjne. To równo-

⁵²¹ Dzieło to powstało około 1330 roku, niemniej drukiem ukazało się w 1474 roku w Ulm. Zob. A. Radziwiński, dz. cyt., s. 65.

cześniej Pani Głupota (gr. *γυνή ἄφρων*, łac. *mulier stulta*), istota grzeszna, więc jej – to wizualizacja i reifikacja grzechu samego: „starucha – istota grzeszna, która ucieka przed wiarą – *Dobre słowo nikogo nie oszczędza*⁵²². Jak mówi Jan Chrzyciel: potomstwo żmij” („*Vetula, anima peccatrix quae currit ad confessionem – Bon mot n'épargne nului. Ut ubi Johannes Baptista: Genimina viperarum*”)⁵²³. Konrad von Megenberg (1309–1374) w traktacie *Oeconomicae libri tres* (datowanym na lata 1353–1363) określa staruchę jako *anus maledicta* – to postać groteskowa, zgrzybiała starością (*decrepita senectus*), drżąca, o zdeformowanym i brzydkim ciele⁵²⁴. Jej bezzębne usta pełne są zwodniczych, nieprawdziwych, przewrotnych słów niosących realne zagrożenie; jej fizyczna i językowa brzydota odzwierciedla moralne zło. To jego cielesna reprezentacja. Warto przytoczyć tu jedną z istotnych definicji stereotypu rozumianego jako „jedna z form symbolicznych reprezentacji kształtujących obraz rzeczywistości i pozwalających opanować ją poznawczo, występująca nie tylko w języku potocznym, ale też w dyskursie naukowym i medycznym, stanowiąca często skuteczne narzędzie upowszechniania i utrwalania ideologii”⁵²⁵. Średniowiecze w swoim dyskursie naukowym (medycyna), teologicznym (kazania) czy kulturowym (literatura i sztuka) jednakowo wyzyskuje postać staruchy właśnie jako medium i nośnik dominującej ideologii. W tym względzie *vetula* nie jest „osobą”, lecz zaprogramowaną, zreifikowaną figurą retoryczną – obleczoną w ciało konstrukcją ówczesnej „polityki moralności”. To ‘przeklęta starucha’ – *maledicta vetula*, oszukańcza i zwodnicza, jak ją opisuje Pierre Andrieu (XV wiek), profesor medycyny z Uniwersytetu w Tuluzie, czy Jacques de Vitry w swoich *Sermones vulgares*, gdzie jedna z lubieżnych staruch przygotowuje miłosną miksturę na bazie konsekrowanej hostii. Cóż bardziej obrzydliwego i świętokradczego dla człowieka średniowiecza? Co ciekawe, literatura epoki kształtuje ów „wzorzec niewłaściwości” ostatecznie w wiekach XII i XIII, w czasach *aetas ovidiana*, rozkwitu prowansalskiej poezji trubadurów, *roman courtois* czy liryki *dolce stil nuovo*. Okazuje się, że literatura wzniosła nie może się obyć bez swojej antytezy – piękna Beatrycze bez swej odwrotności: „Świat

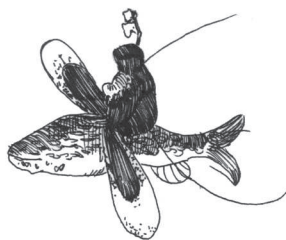
⁵²² Jest to przysłowie starofrancuskie z XIII wieku. Zob. A. Le Roux de Lincy, F. Denis, *Le livre des proverbes français*, t. 2, Paris 1842, s. 184.

⁵²³ Manuskrypt 1149 (HL 6), Bibliothèque Sainte-Geneviève (BSG), XIV w., zbiór kazań, cyt. za: A. Martin, *Sources principales ou puisait l'art ecclésiastique du Moyen Âge*, „Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature sur le Moyen Âge” 1 (1874), s. 278.

⁵²⁴ S. Krüger, *Die Werke des Konrad von Megenberg: Ökonomik (Yconomica)*, Stuttgart 1973.

⁵²⁵ I. Kurz, *Stereotyp*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 520–522.

ma swe nauki (prawa): ciało naturę, szatan praktyki czarnoksiężskie; lecz jeden jest nasz nauczyciel – Torba mieści wiele kieszeni – Mała starucha dzierży słowa pozdrowienia, podobnie jak dobry teolog” („*Mundus habet suas scholas [leges]: caro physicam, diabolus nigromantiam; sed unus est magister noster – Autant tient poche come sac – parva vetula ita tenet verba salutis sicut magnus theologus*”⁵²⁶). Taka jest logika owego średniowiecznego prehumanizmu, okresu znacznego ożywienia kulturalnego (także w zakresie studiów nad dziedzictwem antycznym, wszak pełnym szalonych i pijanych staruch⁵²⁷), w którym równolegle, podskórnie rozkwita literatura ludowa, jarmarczna (*sotie, fabliaux* czy *Mären*) ze wszystkimi swoimi odmieńcami, błaznami, wesołkami... i staruchami. Motyw fontanny młodości daje tu rzadką sposobność ukazania przenikania się obu tych rzeczywistości: oto do ogrodu pełnego kwiecia, owego cudownego, średniowiecznego *hortus deliciarum*, świata dworskiej miłości otoczonego wysokim murem wbiegają starcy i staruchy o laskach i na wózkach, kaleki i szpetni żebracy. Do niego wbiega również *anus pessima et deformosissima*, aby na nowo stać się piękną Beatrycze, choć może, by tylko ośmieszyć ludzkie pragnienie idealnego piękna i wiecznej młodości?



⁵²⁶ A. Martin, dz. cyt. Łac. *mundus, caro et diabolus* (gr. *ó κόσμος, ή σαρξ και ó διάβολος*) w teologii średniowiecznej określają trzy źródła pokusy.

⁵²⁷ S. Borowicz, *Znak zapomnianej eschatologii*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką postaci*, Kraków 2010.

Joanna Hobot-Marcinek



ROZDZIAŁ VI

Dychotomie – wiek XVI (literatura)

Alcabueta – mateczka rajfurka

Różnych próbowała zawodów; wypada je znać: była praczką, przyrządzała wody pachnące, pasty, wszelkie, do lic bielidła, potrafiła przywrócić utracone dziewictwo, była stręczycielką i po trochu czarownicą. Pierwszy zawód był przykrywką dla innych, schodziły się dziewczki do jej domu, niby to praniem się zajmować, a w rzeczy samej, by nierząd przy niej uprawiać. [...] I wiedzcie, że żadna nie przychodziła bez zapasów: mąki, zboża, dzbanka z winem albo innego jadła, które kradły swym paniom, skrywano u niej co cenniejsze przedmioty. Przyjaźniła się ze studentami, szafarzami i wychowankami nowicjatu, sprzedając im niewinność tych, co jej zawierzyły, ufne w jej umiejętności przywracania dziewictwa, o czym je chętnie zapewniała. Nie zaniedbywała też rozkrzewiać swego rzemiosła; z pomocą wychowanek zwabiała dziewczki najbardziej strzeżone. [...] Głosiła się opiekunką dzieci, chodziła po domach: tu dostała lnu, tam go dała do przędzenia, chciała mieć wszędzie wstęp wolny. Mateczka tu, mateczka tam, tu przychodzi, tam czuwa, wszyscy ją znają. Zaczna dusza. Mimo tylu zajęć nie opuściła żadnej mszy ani nieszporów; nie ominęła klasztoru mnichów ni mniszek; tam odmawiała modlitwy i knuła zdradę zarazem. [...] Uszkodzone dziewictwo przywracała, jednym za pomocą kawałków pęcherza, innym zeszywając rozdartą cnotę. W małej szafce malowanej miała do tego celu kilka igieł kuśnierskich bardzo misternych i nici jedwabne nawoskowane. Tym

czyniła cuda. Ambasador francuski kupował od niej trzy razy tę samą dziewczę, za każdym razem jako dziewicę⁸⁶⁷.

Powyższa rozbudowana charakterystyka Celestyny – tytułowej bohaterki utworu Fernanda de Rojas, pada z ust Parmena – służącego, pragnącego przestrzec swego pana Kaliksta przed konszachtami ze starą podstępną rafurką, o której życzliwość ten ostatni zabiega, widząc w niej jedyną osobę, która może zbliżyć go do niedostępnej, a ukochanej Melibei. Parmeno, opisując Celestynę, wylicza przede wszystkim kolejne obszary jej aktywności, portretując ją jako stręczycielkę, promotorkę lubieżności, skrywającą swe prawdziwe intencje pod płaszczykiem pobożności i życzliwości.

Stworzona przez Rojasa postać Celestyny jest tak wyrazista, że przyćmiła swoje literackie poprzedniczki i stała się dla wielu prototypem oraz najdoskonalszym wcieleniem postaci starej kuplerki. Jej dominacji w samym utworze dowodzi fakt, iż pierwotne wersje tytułu *Komedia o Kalikście i Melibei* oraz *Tragikomedia Kaliksta i Melibei*, mające podkreślać intrygę miłosną i rolę nieszczęśliwych kochanków oraz satyryczno-komiczną i zarazem tragiczną wymowę dzieła, zastąpione zostały imieniem, będącej motorem wydarzeń, protagonistki⁸⁶⁸.

Kim zatem jest tytułowa bohaterka dzieła przełomu hiszpańskiego średniowiecza i renesansu, dzieła nazywanego matką dramatu hiszpańskiego oraz „blaskiem wyprzedzającym światło”⁸⁶⁹? Kim jest ta, której imię stało się imieniem znaczącym i utrwaliło w świadomości zbiorowej oraz zagościło na stałe tak w hiszpańskiej literaturze, jak i ikonografii następných wieków?

Zanim padną odpowiedzi na powyższe pytania, warto jeszcze przypomnieć, że Celestyna, *alcahueta* – stręczycielka, bywa także określana wywodzącym się z arabskiego słowem *trujimán*, które na dworze otomańskim było nazwą funkcji i tytułem oficjalnego sułtańskiego tłumacza, a które anglojęzyczni badacze tłumaczą jako *go-between*, podkreślając predyspozycję tej postaci do mediacji, do niezbyt uczciwego, przynoszącego korzyści przede wszystkim jej samej, pośredniczenia pomiędzy ludźmi. Samo imię Celestyny stało się też źródłem inspiracji słowotwórczych dla hiszpańskiego języka potocznego, dając początek rzeczownikom takim jak: *celestina/celestino*, będącym nazwami własnymi przebiegłych i podstępnych osób obojga

⁸⁶⁷ F. de Rojas, *Celestyna*, przeł. K. Zawadowski, Warszawa 1962, s. 44–45.

⁸⁶⁸ Por. C. Marrodán Casas, *Celestyna, czyli wszystko, co ludzkie*, s. 4, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53588/celestyna_teatr_polski_warszawa_1979.pdf [dostęp: 1.06.2016].

⁸⁶⁹ Zob. http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34457/celestyna_teatr_powszechny_lodz_1956.pdf. Tak nazwał *Celestynę* de Lavigne w swych *Essai historique sur la Celestine*.

plci, trudniących się pośrednictwem we wszelkich – zwłaszcza tych nie do końca uczciwych – sprawach. Co więcej, w całym hiszpańskojęzycznym świecie samą czynność pośredniczenia zaczęto wyrażać za pomocą czasownika *celestinear*, również wywodzącego się od wspomnianej wyżej postaci, będącej – jak zostało to już nadmienione – prototypem starej kuplerki⁸⁷⁰.

W utworze Rojasa oficjalnie egzystuje ona na obrzeżach społeczności, choć w istocie znajduje się w samym jej centrum. Realną oznaką społecznej marginalizacji jest już sama lokalizacja jej domostwa, znajdującego się na obrzeżach miasta, pozwalająca na swobodne prowadzenie domu schadzek oraz paserskiego interesu. Co paradoksalne, mimo owego społecznego wykluczenia, symbolizowanego przez podmiejskie położenie jej domu, Celestyna jest obecna na wszystkich nabożeństwach, zabawach, festynach, biesiadach, pogrzebach i we wszystkich miejscach, w których spotykają się ludzie. Jest niezbędną pośredniczką w miłości oraz wszelkich czystych i nieczystych interesach. Jest także niestroniącą od wina czarownicą, paserką i zielarką, a nade wszystko kimś, przed kim szanowani i bogaci obywatele bez obaw odkryć mogą ciemne strony swych osobowości.

Według początkowo niezycziwego Celestynie Parmena jest ona osobą wyzutą z przyzwoitości i pozbawioną wstydu, reagującą ze spokojnym i „jasnym obliczem” na miano „starej kurwy”, a nawet chlubiącą się tym mianem. Hiperbolizując zasięg złej sławy bohaterki, służący Kaliksta obrazowo stwierdza, że nie tylko wszyscy ludzie „znają ją pod tym imieniem”, ale i zwierzęta, toteż „gdy przechodzi [ona – przyp. J.H.-M.] obok psa, ten wyszczekuje jej imię, [...] a bydło na jej widok ryczy z ukontentowania: *Stara kurwa*”⁸⁷¹. Zaskakujący wydaje się zatem fakt, że Celestyna, na którą z obrzydzeniem i wyższością spoglądają „porządni obywatele”, bywa też nazywana dobrą duszą i mateczką. Zwą ją tak ci, którzy pragną się jej przypodobać, albowiem – tak jak Kalikst – potrzebują jej usług bądź też – jak Melibea – naiwnie ulegają stwarzanym przez nią pozorom.

Obrzucana najbardziej obraźliwymi epitetami przebiegła rajfurka, która deprawuje młode kobiety i pomaga zaspokoić pragnienia mężczyzn, ustalając cennik usług „według stopnia zamożności majątkowej klienta i [...] stopnia obowiązującej dyskrekcji”⁸⁷², jest zatem postacią tyleż pogardzaną, co

⁸⁷⁰ E.M. Gerli, *Celestina, Mistress of Desire*, w: tegoż, *Celestina and the Ends of Desire*, Toronto–Buffalo–London 2011, s. 39.

⁸⁷¹ F. Rojas, dz. cyt., s. 43–44.

⁸⁷² S. Skwarczyńska, „*Celestyna*” w *koncepcji poetyckiej Rojasa*, „*Twórczość*” 10 (1947), s. 37, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34475/celestyna_teatr_jaracza_olsztyn_1964.pdf [dostęp: 1.02.2016].

niezbędną; niezbędną wytwornym młodzieńcom, wysoko postawionym duchownym i urzędnikom, gdyż posiada – jak mówi młody Kalikst – lek na ich choroby, którymi są niedozwolona miłość i zakazana chuć.

Uczynienie główną bohaterką utworu lubieżnej rajfurki było w roku 1499 rzeczą dość ryzykowną. Zdawał sobie z tego sprawę Fernando Rojas, który do kolejnych wydań utworu dodał list do przyjaciela wyjaśniający motywację autora, którego czystym zamiarem („*limpio motivo*”) miało być udzielenie zakochanym przestrogi po to, aby nie stawali się oni ofiarą niebezpiecznych przygód miłosnych, będących efektem działań podstępnych intrygantek i niewiernych sług. Rojas usprawiedliwiał frywolność swego dzieła względami etycznymi, dowodząc, iż jego wartość tkwi właśnie w tym, że czytelnik może samodzielnie „ze szpetnej łuski [...] wydobyć [...] ziarna nauki moralnej”⁸⁷³. Mimo tych wyjaśnień oskarżano twórcę o cynizm i „deptanie świętości”, co bez wątpienia pozostawało także w związku z faktem, że będąca czarnym charakterem Celestyna obnażała ukryte mechanizmy społeczne oraz zakłamanie i wszechobecną hipokryzję wysoko urodzonych.

Siła oburzenia była wprost proporcjonalna do popularności utworu, który czytali wszyscy – od poganiaczy mułów po kardynałów⁸⁷⁴ – i o którym Miguel Cervantes napisał: „Byłaby to księga boska, gdyby nie była taka ludzka”⁸⁷⁵. Swe „ludzkie” oblicze oraz ponadczasowość zawdzięcza wspomniane dzieło właśnie Celestynie, wybitnej znawczyni natury ludzkiej, którą badacze literatury i twórcy teatralnych adaptacji uznawali i uznają za postać niezwykle intrygującą i na swój sposób aktualną.

Co interesujące, późniejsze (w tym dwudziestowieczne) interpretacje tej postaci „przykrawały” ją do swych założeń ideologicznych i światopoglądowych, wikłały w coraz to nowsze dyskursy, modyfikując jej znaczenie, a niekiedy nawet manipulując nim⁸⁷⁶, co zdarzyło się pod koniec lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to polscy literaturoznawcy i teatrolodzy widzieli w niej przede wszystkim reprezentantkę klasy uciśnionej. I tak oto Stefania Skwarczyńska, autorka artykułu „*Celestyna*”

⁸⁷³ Zob. S. Ciesielska-Borkowska, *La Celestine*, s. 5, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34457/celestyna_teatr_powszechny_lodz_1956.pdf [dostęp: 3.11.2016].

⁸⁷⁴ Zob. http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34475/celestyna_teatr_jaracza_olsztyn_1964.pdf.

⁸⁷⁵ Słowa Cervantesa, cyt. za: C. Marrodán Casas, dz. cyt.

⁸⁷⁶ Zob. refleksje dotyczące sposobów lektury idei oświeceniowych w epokach późniejszych: M. Cieński, *Literatura polskiego oświecenia wobec tradycji i Europy. Studia*, Kraków 2013, s. 34–36.

w koncepcji poetyckiej *Rojasa*, w tytułowej bohaterce upatrywała głównie przedstawicielki klasy nieposiadającej, która w świecie rządzonej przez złoto ma tylko trzy możliwości jego zdobycia: odwołanie się do miłosierdzia klasy posiadającej; służenie panom, związane z wykonywaniem „moralnie poniżających” usług; sprzedaż „wartości o nieuregulowanej cenie”⁸⁷⁷. Tę ostatnią drogę – zdaniem Skwarczyńskiej – wybiera Celestyna, sprytnie manipulując tymi, którzy są gotowi tym więcej zapłacić za zaspokojenie swych żądz, im bardziej muszą się z nimi kryć przed światem.

Marksistowska z ducha interpretacja postaci Celestyny związana jest – jak już wspomniano – z czasem publikacji owego artykułu, który ukazał się w „*Twórczości*” w 1947 roku. Odrzucając terminologię zaczerpniętą z marksistowskiej teorii literatury, warto jednak podkreślić, że Celestyna jest w utworze *Rojasa* tą postacią, która dzięki swej retorycznej biegłości dokonuje niezwykle trafnej krytyki stosunków społecznych panujących w Hiszpanii królów katolickich u schyłku XV wieku, przynoszącego kryzys społeczeństwa feudalnego i kategorii lojalności wobec pana⁸⁷⁸. W rozmowie z Parmenem, z którego matką się przyjaźniła i któremu sama matkowała w dzieciństwie, wypowiada następującą, kryjącą w sobie gorzką prawdę, a dotyczącą losu służących, przestrozę:

[...] pluń na czcze obietnice panów, którzy wysysają wszystko, co się da, ze swych służących, jak pijawka wypija krew, krzywdzą ich, lżą, nie pamiętają ich zasług i odmawiają nagrody. Nieszczęsny, kto się zestarzał w pałacu. A jak to piszą o sadzawce Owczej: na stu chorych, którzy się zanurzali, odzyskiwał zdrowie tylko jeden. Nasi panowie dbają bardziej o siebie niż o swą służbę i nie bez słuszności ich słudzy winni postępować tak samo. Zasługi, poświęcenie i czyny szlachetne to daremny wysiłek, bo każdy z nich przedkłada korzyść własną nad sprawę sług twoich⁸⁷⁹.

Celestyna pouczająca młodego Parmena słowami: „Teraz cierp w służbie swego pana, którego sobie wybrałeś, póki ci nie nastreczę innego. Ale nie służ mu z taką głupią wiernością”⁸⁸⁰ jest dla Skwarczyńskiej rzeczniczką warstw wykluczonych, egzystujących we wrogim im oraz niesprawiedliwym dla nich

⁸⁷⁷ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 37.

⁸⁷⁸ Warto nadmienić, że jest to również czas narodzin nowoczesnej przedsiębiorczości oraz początków ery indywidualizmu.

⁸⁷⁹ F. Rojas, dz. cyt., s. 51–52.

⁸⁸⁰ Tamże, s. 51.

feudalnym świecie. Jej brak skrupułów wobec bogatych klientów zostaje więc niejako wymuszony uwarunkowaniami bytowymi i społecznymi.

Z kolei współczesny badacz amerykański E. Michael Gerli, autor książki *Celestina and the Ends of Desire*, widzi w Celestynie kobietę zmuszoną radzić sobie w świecie zdominowanym przez dzierżących władzę i bogactwa mężczyzn. W świecie tym, dzięki swym manipulacyjnym zdolnościom, Celestyna prosperuje na tyle dobrze, że – w ślad za Gerlim – można nazwać ją panią ludzkich pragnień i żądz. W oczach jej przeciwników czyni to z niej szamankę, orfickiego maga, kogoś dysponującego ponadnaturalną mocą, pozwalającą spełać wolę innych. Uzurpowanie sobie przez nią męskich prerogatyw jest symbolizowane przez jej androgeniczny wygląd. W ujęciu amerykańskiego badacza Celestyna jest kimś, kto przekracza normy społeczne narzucone kobietom, zwłaszcza tym w zaawansowanym wieku; przez co uznawana jest przez wielu bądź za niegodną szacunku starą ladacznicę i rajfurkę, bądź za siłę destrukcyjną i złowrogą, parającą się czarostwem wspólniczkę diabła, noszącą – według średniowiecznych wierzeń – jego znamię⁸⁸¹. O takim postrzeganiu bohaterki przez innych świadczy otwierająca akt IV rozmowa Lukrecji, służącej rodziców Melibeji, z jej panią, w której Lukrecja charakteryzuje Celestynę jako staruszkę z blizną na nosie. Owa blizna jest z jednej strony pamiątką po nożu i znakiem awanturniczego stylu życia tej, która „sprzedawała młode dziewczęta opatom i rozwodziła żonaty”⁸⁸², z drugiej zaś szatańską pieczęcią, prowadzącą Celestynę „pod pręgierz jako czarownicę”⁸⁸³.

Dla wspomnianej już Stefanii Skwarczyńskiej *Celestyna* jest sformułowanym w języku quasi-ezopowym oskarżeniem wspierającego porządek feudalny Kościoła katolickiego i będącej wytworem mroków średniowiecza Świętej Inkwizycji, której nazwa nie zostaje wprost wymieniona. Niechlubna – zdaniem badaczki – rola Kościoła ujawnia się w historii Klaudyny, matki Parmena, mistrzyni Celestyny w zielarskim, położniczym i kuplerskim fachu⁸⁸⁴.

Celestyna, aresztowana i oskarżona o czary wraz ze swą mentorką, po latach opowiada synowi Klaudyny o jej ostatnich chwilach, wspominając:

Robiła wszystko z wdziękiem: na Boga i moje sumienie, choć była rozpięta na onej drabinie, zdawało się, widząc jej dumę i pewność siebie, że i złamanego grosza nie dałaby za tych, którzy stali na dole⁸⁸⁵.

⁸⁸¹ E.M. Gerli, dz. cyt., s. 40.

⁸⁸² F. Rojas, dz. cyt., s. 71.

⁸⁸³ Tamże.

⁸⁸⁴ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 35.

⁸⁸⁵ F. Rojas, dz. cyt., s. 104–105.

Dość enigmatycznie, lecz dla siebie współczesnych wystarczająco jasno, opisuje Rojas ustami Celestyny torturę mającą na celu wymuszenie przyznania się do czarostwa, polegającą na rozciągnięciu na drabinie w celu nadwyrężenia mięśni i stawów. Pomna tego, iż sama zapewne ledwie uniknęła takiego losu, Celestyna jest nad wyraz ostrożna w słowach i sądach. Uwagę Parmena, że jego matkę spotkała przewidziana przez Święte Oficjum kara, Celestyna zdecydowanie ucina słowami:

Milcz, głupcze, nic się nie wyznajesz na zwyczajach Kościoła. Cóż ma za znaczenie, czy dokonała tego ręka sprawiedliwości, czy jakaś inna. Nasz proboszcz [...] świadom był tego, skoro przyszedłszy ją pocieszyć, powiedział, że Pismo Święte głosi: „Błogosławieni ci, co znoszą prześladowanie dla sprawiedliwości, albowiem ich jest królestwo niebieskie”⁸⁸⁶.

Autor *Celestyny* nie może mówić bardziej otwarcie, dlatego też całe oskarżenie inkwizytorów ma charakter pośredni: Celestyna przedstawia cierpienie Klaudyny jako chrześcijańskie męczeństwo, eufemistycznie stwierdza jednak, iż jej najlepszą przyjaciółkę „zmuszono [...] przy pomocy fałszywych świadków i okrutnych tortur, do przyznania się, że jest tym, kim nie była”⁸⁸⁷. Słowo „czarownica” na wszelki wypadek w tej wypowiedzi nie pada, ale to właśnie oskarżenia o czarostwo były groźbą wiszącą nad tymi kobietami, które pozbawione męskiej opieki prowadziły niezależną egzystencję na marginesie społeczeństwa, zarabiając na swe utrzymanie wiedzą z zakresu medycyny, zielarstwa i położnictwa.

Vieja barbuda

Celestyna nosząca na twarzy znamię diabła jest czarownicą tyleż grecko-rzymskiej, co wczesnochrześcijańskiej oraz średniowieczno-renesansowej proveniencji. O tej pierwszej świadczyć może apostrofa do Plutona, „strażnika trzech Furii: Tyzyfony, Megery, Alekty”, „rządcy mroków Styksowych”, „wodza harpii uskrzydłonych, wraz z całą zgromadzoną szkaradnych i przerażających Hydr”⁸⁸⁸. Drugiej genealogii bohaterki dowodzi natomiast fakt, iż

⁸⁸⁶ Tamże, s. 105.

⁸⁸⁷ Tamże.

⁸⁸⁸ Tamże, s. 67.

przyzywany przez nią bóg podziemi określany jest epitetami w tradycji chrześcijańskiej zarezerwowanymi dla bożego przeciwnika, jakim jest szatan. Zostaje on więc nazwany „pyszny wodzem upadłych aniołów”, „panem siarkowego ognia”, „rządcą królestwa piekieł”⁸⁸⁹. Pomoc Plutona-Lucyfera ma umożliwić Celestynie omotanie Melibei, czego widowym znakiem jest nić przędzy nasączona żmijowym jadem i sprzedana dziewczynie przez sprytną rajfurkę. Władca „piekielnych czeluści” zranić ma serce Melibei „wielką i gwałtowną miłością do Kaliksta”, tak „by wyzbywszy się wszelkiego wstydu, zdała się”⁸⁹⁰ ona na Celestynę, wynagradzając tym samym wszelkie zabiegi i starania podstępnej staruchy.

Celestyna, posługująca się niczym Parka zaczarowaną nicią, jest swoistą inkarnacją nigdy do końca nieskodyfikowanego archetypu *anus ebria*. Przynależy tym samym do szeregu literackich postaci, mających za swój prototyp wywodzącą się z antyku, pijaną, odprawiającą dionizyjskie obrzędy starkę, która podobnie jak – będące jednym z jej wcieleń – mitologiczne Parki przeszła drogę kulturowej przemiany, opisaną już w *Piekle* Dantego słowami⁸⁹¹:

A tam wróżbitki, co od motowidła,
Igły i szpulki poszły w czarownice
I z figur, i ziół czyniły mamidła⁸⁹².

Kulturową reinterpretacją archetypicznej figury dionizyjskiej starki pozostaje także Klaudyna – mistrzyni Celestyny w czarnoksięskim fachu, która – jak opowiada Parmenowi jej wdzięczna uczennica – „bez obawy czy lęku jak za dnia”:

Bieżała o północy z cmentarza na cmentarz, szukając rzeczy przydatnych do naszego rzemiosła [...]. Nie było ni chrześcijanina, ni maura, ni żyda, do których grobu by nie zajrzała: dniem chodziła wypatrywać,

⁸⁸⁹ Tamże. Charakterystyczne jest tu przywołanie mitologicznego odpowiednika postaci Szatana – Lucyfera. Stosowany (m.in. w literaturze hiszpańskiej) zabieg podstawiania elementów z zaświatów mitologicznych w miejsce chrześcijańskich miał na celu uniknięcie zarzutów bluźnierstwa i złagodzenie wymowy utworu. „Wróg” mitologiczny był niejako mniej groźny niż ten, w którego wierzył chrześcijanin przełomu XV i XVI wieku.

⁸⁹⁰ Tamże.

⁸⁹¹ J. Hobot-Marcinek, *Stara Baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości* (Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz), Kraków 2012, s. 10.

⁸⁹² Dante Alighieri, *Boska komedia. Piekieł*, 20.121, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 19.

nocą je rozkopywała. Upodobała sobie ciemności nocne, jak ty jasność dnia; powiadała, że noc jest opończą dla grzeszników. [...] Kiedyś wisielcowi wyrwała siedem zębów małymi szczypczykami do wyskubywania włosów, podczas gdy ja mu zdejmowałam buty. A wejść do koła potrafiła lepiej niż ja i z większą śmiałością, chociaż cieszyłam się dość dobrą sławą, lepszą niż teraz, bo za moje grzechy wraz z jej śmiercią wszystko uległo zapomnieniu. [...] Nawet same diabły jej się bały; jej przeraźliwe okrzyki wystraszały i wprawiały je w drżenie; tak im była znana, jako ty w swoim domu. Fikały jedne przez drugie, gdy je przyzywała, nie ośmielały się jej skłamać, taką miała władzę na nimi⁸⁹³.

Demoniczne praktyki Klaudyny to magia najczarniejsza z czarnych⁸⁹⁴, o czym świadczą między innymi wytyczanie magicznego kręgu w przekonaniu, że „duch wywołany / Nie wyjdzie z koła zaczarowanego”⁸⁹⁵.

Biegłość matki Parmena w zakreślaniu czarnoksięskiego koła, jej władza nad duchami nieczystymi, używanie przez nią odpowiednich formuł i rytuałów⁸⁹⁶ musi przywołać na myśl wiedźmy z *Makbeta*, które nawołują się słowami:

Dalej, dalej siostry wiedźmy,
Czarodziejski krąg zawieźmy
Ot tak, ot tak, ot tak;
Trzykroć tak i trzykroć wspak,
Trzykroć jeszcze do dziewięciu:
Pst! – już po zaklęciu⁸⁹⁷.

Celestyna, Klaudyna oraz pokrewne im szekspirowskie wiedźmy za najlepszy czas na satanistyczne praktyki, obrzędy sabatu czy wywoływanie duchów uważają noc. Przeświadczenie to podziela przewodzący mrocznemu misterium przywoływania ducha Asmatha bohater *Henryka VI* – Bolingbroke,

⁸⁹³ F. Rojas, dz. cyt., s. 103.

⁸⁹⁴ Por. Z. Mikołajko, *We władzy wisielca 2. Ciemne noce, okrutne liturgie*, Gdańsk 2014, s. 198.

⁸⁹⁵ W. Szekspir, *Henryk VI*, cz. 2, przeł. L. Ulrich, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 4: *Kroniki*, t. 2, oprac. S. Hellsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Warszawa 1964, s. 145.

⁸⁹⁶ Zob. Z. Mikołajko, dz. cyt., s. 198–199.

⁸⁹⁷ W. Szekspir, *Makbet*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 5: *Tragedie*, t. 1, oprac. S. Hellsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Warszawa 1964, s. 816.

który poucza księżną Gloucester, mówiąc, iż: „[...] czas swój znaję czarownicy”, a jest nim:

Noc ciemna, czarna, noc głucha, milcząca,
 Godzina, w której podpalono Troję,
 W której psy wyją, a hukają sowy,
 W której upiory ze swych wstają grobów⁸⁹⁸.

„Do czarów [...] najlepsza to pora” – mówi Bolingbroke o nocy, którą z kolei Klaudyna nazywa opończą osłaniającą nieczne występki, jakimi są w jej wypadku – zdaniem inkwizytorów – „zgubne kacerstwo czarnoksięstwa, wróżbiarstwa i zaklinania duchów”⁸⁹⁹, instruktażowo opisywane przez Bernarda Gui – autora przeznaczonego dla oprawców czarownic podręcznika *Czarownicy, wróżbici i zaklinacze duchów*.

Bohaterki utworu Rojasa, uciekając się do pomocy sił piekielnych, posługują się „krwią nocnego ptaka”, wspomnianym już jadem żmii oraz zębami i włosami wisielców. Po równie stereotypowe rekwizyty sięgają czarownice przepowiadające przyszłość Makbetowi. Szekspirowskie wiedźmy, „pokątne stare prorokinie”⁹⁰⁰, którym towarzyszą kot i puszczyk, tworzą wyżej wspomniany czarodziejski krąg w celu przygotowania piekielnej zupy. Do kotła wrzucają „zabójczych jądów pełną dłoń”: żabie oko, łapki jeża, żądło żmii, łeb jaszczurzy, puch nietoperza, szcurzy ogon. Do pozostałych wykorzystywanych przez nie ingrediencji należą: łuska smocza, ząb wilka, korzeń lulka i cykuty oraz wydobyty „z łona ziemi” „język bluźniącego Żyda”⁹⁰¹; krew maciory, która zjadła własny płód, i nasienie wisielca, dające życie zielu mandragory. Czarownice wykorzystują zatem, związane z kultami chtonicznymi, zwierzęta nocne; sięgają również po przeznaczone do przygotowywania trucizn rośliny o silnym działaniu magicznym, wróżbiarskim, apotropaicznym i terapeutycznym.

„Sztafaż pradawnych mitów, obrzędów, akcesoriów, symboli”⁹⁰² składa się w przypadku dzieł Rojasa i Szekspira na obrazy czarownic mocno już utrwalone w piętnastowiecznej Hiszpanii i w Anglii przełomu XVI i XVII wieku.

⁸⁹⁸ W. Szekspir, *Henryk VI*, s. 145.

⁸⁹⁹ B. Gui, *Księga inkwizycji. Podręcznik...*, wstęp P. Seifert, przeł. z łac. M. Pawlik, przeł. z niem. J. Zychowicz, Kraków 2002, s. 192.

⁹⁰⁰ W. Szekspir, *Makbet*, s. 817.

⁹⁰¹ Tamże, s. 189–190.

⁹⁰² Z. Mikołajko, dz. cyt., s. 212.

W myśl owych wyobrażeń i przesądów do paradygmatów tak czarownic, jak i sposobów ich rozpoznawania wyznaczonych już przez *Malleus Maleficarum* należało przekonanie o androgenicznej naturze wiedźm, do którego odwoływali się zarówno Rojas, jak i autor *Makbeta*.

Toteż Celestyna – *una vieja barbuda*⁹⁰³ – reprezentuje cechy męskie, podobnie jak wróżące przyszłemu królowi Szkocji Szekspirowskie wiedźmy, których „nieodgadniony” wygląd zadziwia Banka, zwracającego się do nich słowami:

[...] Pozór
Niewieści macie, ale wasze brody
Nie pozwalają w tę płć uwierzyć⁹⁰⁴.

Męskie cechy wyglądu Celestyny, uciekającej się do czarów mających pomóc jej w uprawianiu stręczycielstwa, mogą przywołać na myśl postać starej wiedźmy przedstawionej na szesnastowiecznym anonimowym rysunku zatytułowanym *Un buon anno ai chierici*, prezentującym trzy czarownice, z których dwie młode oddają się masturbacji, podczas gdy trzecia, najstarsza z nich – ta, której twarz przypomina antyczną teatralną maskę starej kobiety – instruuje jedną z młodych adeptek. Stara czarownica ma rozwiane siwe włosy oraz, będące znakiem utraty cech kurotroficznych, obwisłe piersi i muskularne, prawie męskie ciało⁹⁰⁵.

Brewerie Szekspirowskich wiedźm rodem „z popularnych ksiąg magicznych, z rozległego i archaicznego archiwum wyobraźni i podświadomości zbiorowej”⁹⁰⁶ są w istocie „niepoważne, żalodne, groteskowe”⁹⁰⁷, „prawdziwym jest bowiem mrok wewnętrzny, nie zewnętrzne ciemności. Jest nim czerep Makbeta, nie pieczara czarownic”⁹⁰⁸. Według Zbigniewa Mikołajki angielski dramaturg opowiada nie o przesądach, wierzeniach ludowych,

⁹⁰³ Czarostwo oraz uzurpowanie sobie przez Celestynę męskich prerogatyw symbolizowane jest właśnie przez jej na wpół męski wygląd: jako *vieja barbuda*, zapowiada ona szereg niezwykle modnych przedstawień brodatych kobiet w późniejszej ikonografii. Zob. portret przedstawiający Magdalenę Ventura, której w 39. roku życia wyrosła broda. Jako dziw natury i ewenement ukazana została ona na obrazie José de Ribery z 1631 roku, z mężem i karmionym przez siebie piersią synkiem.

⁹⁰⁴ W. Szekspir, *Makbet*, s. 816–817.

⁹⁰⁵ Por. L. Lorenzi, *La strega. Viaggio nell' iconografia di maghe, malefiche e fattucchiere*, Firenze 2005, s. 87, anonimowy rysunek z roku 1514.

⁹⁰⁶ Z. Mikołajko, dz. cyt., s. 207.

⁹⁰⁷ Tamże.

⁹⁰⁸ Tamże, s. 204.

nie o realności czarownic, lecz „o potwornym, ponad ludzką miarę i godność pragnieniu władzy” i „o strasznych wewnętrznych myślach, o skrytych i potwornych pożądaniach człowieka”⁹⁰⁹.

Trudno dziś orzec, czy Fernando de Rojas, żyjący w kraju i czasach wpływów Świętego Oficjum, podobnie jak Szekspir bawi się naiwnością potencjalnych spektatorów żywiących się stereotypami, potocznymi wyobrażeniami i przesadami, w które wierzył plebs i które podsycali łowcy wiedźm⁹¹⁰. Bez wątplenia hiszpański autor tak jak Szekspir sytuuje swą bohaterkę w sferze granicznej, pomiędzy tym, co męskie i kobiece, naturalne i ponadnaturalne, czyniąc ją katalizatorem ludzkich pragnień, jakimi są pożądanie władzy, złota bądź cielesnego czy miłosnego zaspokojenia.

Opisy praktyk Celestyny autorstwa Rojasa mogą natomiast sugerować znajomość pism ojców Kościoła, takich jak choćby św. Jan Chryzostom, przeciwstawiających praktykom guślarskim i szarlatanerii ogłupionych staruch-czarownic, będącą wyrazem wiedzy i symbolem chrześcijaństwa, sztukę lekarską⁹¹¹. Celestyna wielokrotnie i chętnie porównuje siebie do lekarza, parodiując czy też odwracając tym samym chwyt retoryczny stosowane przez ojców Kościoła. Stara rajfurka w swych miłosnych czarach wykorzystuje, będące ich zdaniem zaprzeczeniem krzyża, amulety, takie jak choćby *ligamina* – „wiązadła”. Rola „wiązadła” spełniać ma wyłudzona od Melibei przepaska, mająca uleczyć rzekomy ból zębów zakochanego w dziewczynie Kaliksta.

Z jednej strony Celestyna dla niepoznaki, tak jak i guślarki z epoki ojców Kościoła, wykorzystuje symbolikę chrześcijańską, z drugiej zaś chętnie sięga po używane przez antyczne szeptuchy rekwizyty, do których należy chociażby bób. Przewrotność i demoniczny charakter sprytnej rajfurki-czarownicy przejawia się też w tym, iż oficjalnie sprawuje ona swe obrzędy za wezwaniem imienia Bożego, podkreślając na przykład fakt, że moc amuletu-przepaski jest skutkiem kontaktu tego przedmiotu ze świętymi relikwiami. W zaciszu swego domu praktykuje jednak pogańskie rytuały o charakterze magicznym, o czym Parmeno opowiada słowami:

W izdebce bocznej ukrywała leki na nieszczęśliwą miłość i lubczyki na jej rozbudzenie. Były tam skrawki serca jelenia, języki żmij, łebki przepiórek, mózgi osłów, łajno końskie, wydzieliny niemowląt, bób mauretański, sznury wisielców, kwiat bluszczu, kolce jeża, łapy borsuka, nasiona

⁹⁰⁹ Tamże, s. 196–197.

⁹¹⁰ Por. tamże, s. 197.

⁹¹¹ Zob. S. Borowicz, rozdział III.

paproci, kamień z orlego gniazda i tysiące innych rzeczy. Mężowie i niewiasty przychodzili, by jej się radzić. Od jednych żądała nadgryzionej kromki chleba, od innych skrawka odzienia albo kosmyka włosów. Jednym malowała szafranem znaki na dłoni, drugim wypisywała cynobrem zyg-zaki, innym dawała serca woskowe, pełne połamanymi igieł, albo figurki lepiące z gliny i ołowiu. [...]. Rysowała na ziemi jakieś postacie, mamrotała coś do siebie... Któż by potrafił wam to opowiedzieć, co wyrabiała ta stara czarownica? A wszystko to było oszustwem i drwiną⁹¹².

Stworzona przez ojców Kościoła na podstawie rzeczywistych postaci czarownic-guślarek figura retoryczna *anus ebria et delirans* trwa w kulturze po wiek XX w rozmaitych literackich wcieleniach; jednym z nich jest postać parającej się magią starej rajfurki Celestyny.

Córki Celestyny

Dwudziestowieczne odczytania *Celestyny* i przekonanie o jej ciągłej aktualności nie wynikają z nagłego odkrycia zapomnianego tekstu; wręcz przeciwnie: są konsekwencją faktu, iż w literaturze – zwłaszcza dwóch następujących po jej wydaniu wieków – *Celestyna* zainspirowała wiele nawiązań, a nawet naśladownictw, w których przyswajano sobie całe jej fragmenty. Pod wpływem *Celestyny* zwanej *liber pestifer* („książką niosącą zarazę”)⁹¹³ powstawały utwory takie jak: *Nowa Celestyna Vera Tarsis*, *Helena, córka Celestyny* Alonsa Jéronima de Salasa Barbadillo oraz zaginiona *Celestyna Pedra Calderóna de la Barca*. Postać Celestyny była nie tylko obiektem epi-gońskiej imitacji, ale i inspiracją narodzin kolejnych, spokrewnionych z nią postaci kobiecych, takich jak: *Rajfura Castrucho* Lope de Vegi czy bohaterka *Konterfektu zalotnej Andaluzyjki* Francisca Delicado⁹¹⁴.

W *Konterfekcie zalotnej Andaluzyjki*, utworze około trzydzieści lat późniejszym od *Celestyny*, będąca zmodyfikowanym wcieleniem bohaterki Rojasa Lozana jest kobietą zdecydowanie młodszą, świadczącą zarówno usługi kurtyzany, jak i stręczycielki. Przedsiębiorcza Andaluzyjka poszukująca zajęcia

⁹¹² F. Rojas, dz. cyt., s. 46.

⁹¹³ S. Ciesielska-Borkowska, *La Celestine*, s. 5.

⁹¹⁴ Zob. http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34475/celestyna_teatr_jaracza_olsztyn_1964.pdf.

przyzwoitki jest bez wątpienia „córką” Celestyny, o czym świadczyć może, dokonana przez jedną z jej rozmówczyń, taka oto charakterystyka:

Dobre sobie, wolne żarty. Ona miałaby pilnować dziewic? Ja tam swoich córek bym jej nie powierzyła. [...] To tak, jak nakazać wilkowi strzec owieczek!⁹¹⁵

Obie bohaterki – starą Celestynę i piękną Andaluzyjkę Lozanę – łączy ta sama umiejętność dostosowywania się do każdej sytuacji w celu osiągnięcia własnych korzyści i zdobycia sownego zarobku. Bohaterka *Konterfektu...* przedstawiana jest jako ta, która do każdego „potrafi odnaleźć drogę”⁹¹⁶, dlatego też z chrześcijanami bywa chrześcijanką, z Żydami – Żydówką, a z Turkami – Turczynką. Umie ona pozyskać zaufanie poszczególnych środowisk, stając się – jak jej poprzedniczka – osobą powszechnie znaną i wszystkim niezbedną.

Bohaterka utworu Rojasa, będąc prototypem mateczki-rajfurki, powraca w różnych wcieleniach nie tylko w literaturze, ale i w ikonografii, począwszy od XVI wieku po czasy nam współczesne. Na rysunku Francisca Goi z cyklu *Kaprysy* jako anonimowa stręczycielka udziela „dobrych rad” młodej kobiecie. Pod swoim własnym imieniem występuje na obrazie Goi zatytułowanym *Celestyna i Maja* oraz na obrazie Pabla Picassa z 1904 roku⁹¹⁷.

Wywiedziona z utworu Rojasa postać przebiegłej i sprytnej Celestyny patronuje zatem całej grupie bohaterek nowożytnej literatury oraz ikonografii, odrażającym swym wyglądem staruchom, będącym obiektem pogardy świata kultury oficjalnej, który nie widzi w nich kobiet, lecz wyznacza im rolę sprowadzających swe podopieczne na złą drogę, odstręczających rajfurek, których kaprawy wygląd jest nie tylko przestrożą, ale i znakiem moralnego upadku⁹¹⁸. Należy jednak podkreślić, że oparta na pochodzącym z dzieła Rojasa typie bohaterki klisza kulturowa przebiegłej, zaawansowanej wiekiem rajfurki ewoluowała w zależności od konwencji i preferencji danej epoki.

⁹¹⁵ F. Delicado, *Konterfekt zalotnej Andaluzyjki*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1976, s. 30.

⁹¹⁶ Tamże.

⁹¹⁷ F. Goya, *Celestyna i Maja* (1808–1814), Fundación Bartolomé March, Palma, Illes Balears. Pablo Picasso, *Celestyna* (1904), Musée Picasso, Hôtel Salé, Paris. Interpretacja sposobów ukazania postaci Celestyny w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznym malarstwie znajduje się w rozdziale poświęconym literaturze i ikonografii XIX wieku.

⁹¹⁸ Zob. J. Hobot-Marcinek, dz. cyt., s. 279.

W *Konterfekcie pięknej Andaluzyjki* stara stręczycielka i czarownica stała się młodą kobietą zmuszoną zatroszczyć się o siebie za pomocą wątpliwych przedsięwzięć, w romantycznej komedii magicznej Juana Eugenia Hartzembuscha *Prochy matki Celestyny* zmieniła się w młodą *femme fatale*, spełniającą rolę narzędzia zagłady⁹¹⁹. Jej cechy przejął także bohater jednej z pierwszych hiszpańskich powieści łożrzykowskich Łazik z Tormesu, który tak samo jak ona traktującemu go źle światu przeciwstawić może jedynie własny rozum, spryt, znajomość ludzkiej natury i obrotny język.

Postać Celestyny, będąca rdzeniem stereotypu starej rajfurki, a zarazem źródłem ewoluującej poprzez wieki kliszy kulturowej, ma, co naturalne, swoje antyczne i średniowieczne poprzedniczki. Należą do nich stara Dipsas (jadowita żmija) z *Elegii* Owidiusza, postaci z komedii Plauta i Terencjusza oraz *vetula* – bohaterka dwunastowiecznej komedii łacińskiej *Pamphilius de amore*.

Dla piętnastowiecznych hiszpańskich odbiorców było oczywiste, że korzenie tej postaci tkwią w stereotypie obłudnej świętoszki-stręczycielki, pojawiającej się zarówno w średniowiecznych exemplach Piotra Alfonsa, jak i w czternastowiecznej *Księdze dobrej miłości* (*Libro de buen amor*) Juana Ruiza. Bohaterka drugiego z wymienionych utworów, Donna Uracca, nosząca miano *Trotaconventos* (obieżykruchty, krążącej pomiędzy klasztorami), utworzone od czasownika *trotare* i rzeczownika *conventos*, jest podobnie jak późniejsza od niej Celestyna ukrywającą się pod płaszczykiem pobożności intrygantką, żyjącą z pośrednictwa w miłości.

Biegająca pomiędzy konwentami Celestyna, która „mimo tylu zajęć nie opuściła żadnej mszy ani niesporów; nie ominęła klasztoru mnichów ni mniszek”⁹²⁰, odmawiając modlitwy i knując zarazem zdradę oraz swoje intrygi, w ślad za bohaterką *Księgi dobrej miłości* tworzy typ osobowości, który literaturoznawcy anglojęzyczni określają – jak zostało to już wspomniane – nie do końca przetłumaczalnym na język polski mianem „*go-between*”. Owo pośredniczenie, polegające nie tylko na kojarzeniu par, ale i na znajdowaniu się pomiędzy ludźmi a ich własnymi pragnieniami, podkreśla najistotniejsze rysy bohaterki związane z jej sprytem i umiejętnością sterowania ludźmi za pomocą słowa i ich własnych ukrytych pożądań.

Z jednej strony Celestyna jest postacią na wskroś rodzimą, zakorzenioną w hiszpańskim średniowieczu oraz poprzedzającej go tradycji arabskiej. Z drugiej zaś strony jej postać odsyła czytelnika do archetypu komicznej, wręcz groteskowej, wywiedzionej z elegii Owidiusza, komedii Terencjusza

⁹¹⁹ K. Zawanowski, *Przedmowa*, w: F. Rojas, *Celestyna*, s. 17.

⁹²⁰ F. Rojas, dz. cyt., s. 45.

i Plauta, „mateczki-rajfurki”. A zatem ta skądinąd ludowa i autentyczna postać jest zarazem „czarnym charakterem” pochodzącym z „bogatej kolekcji masek rzymskiej palliaty”⁹²¹.

Jej status społeczny w pewnym sensie jest podobny do statusu antycznych rajfurek. Tak jak one pośredniczenie w miłości uznaje za swój zawód, który uprawia, odpowiadając na społeczne zapotrzebowanie, o czym w emocjonalnym tonie mówi do domagającego się swojej części pieniędzy Sempronius:

A kimże ja jestem, Sempronio? Chcesz pozbawić mnie mego kurestwa? Powstrzymaj język, nie obrażaj moich siwych włosów, jestem stara, bo tak Bóg sprawił, ale nie gorsza od innych. Żyję ze swego fachu, jak każdy rzemieślnik, całkiem jawnie. Nie szukam nikogo, kto mnie nie potrzebuje, przychodzą sami do mnie: tu, do mojego domu, mnie proszą...⁹²².

Także jej status majątkowy w jakiś sposób jest podobny do sytuacji stręczycielek z komedii łacińskiej. W utworach Terencjusza i Plauta gadatliwa, zdradzająca zamiłowanie do wina stręczycielka Lena nie jest właścicielką lupanaru, nie ma władzy nad kurtyzanami ani prawa dysponowania nimi⁹²³. Podobnie jak Celestyna tylko dzięki swemu sprytowi aranżuje spotkania między klientami i dziewczętami. Odgrywa rolę przewodniczki i doradczyni młodych kurtyzan, bowiem – jak podkreśla Sharon L. James – stręczycielka w komedii i liryce rzymskiej jest zbyt stara, by nadal wykonywać zawód kurtyzany, wciąż jednak może udzielać porad⁹²⁴, tak jak robi to stara Dipsas (jadowita żmija), która w *Miłoszkach* (*Amores*) Owidiusza (1,8) przyucza do zawodu młodą heterę.

Relacja, jaka zachodzi pomiędzy starymi rajfirkami a młodymi heterami czy Celestyną a instruowanymi przez nią dziewczętami, powraca w scenie, w której Marta – niańka Szekspirowskiej Julii – poucza swą podopieczną. Wykorzystując rubaszny humor ludowej proweniencji, Szekspir powołuje do życia postać, będącej obiektem drwin, niegardzącej okowitą, starej niańki,

⁹²¹ K. Rzepkowski, *Erotodidactica meretricum. Szkoła kurtyzan w komedii łacińskiej od Plauta i Terencjusza po XVII wiek*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 19 (2009), s. 297, https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/4582/1/Rzepkowski_Symbolae_Philologorum_Posnaniensium_XIX.pdf.

⁹²² F. Rojas, dz. cyt., s. 162.

⁹²³ K. Rzepkowski, dz. cyt.

⁹²⁴ Por. S.L. James, *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley, 2003, s. 53. „She seems [...] to have the status of a retired senior colleague – too old to continue practicing her profession but not too old to give advice”.

której lubieżna gadatliwość skierowana jest przede wszystkim do młodej i niewinnej podopiecznej⁹²⁵. W scenie III aktu I, w trakcie rozmowy pani Capuletti z córką, stara piastunka, wspominając dzieciństwo Julii, z lubością rozwija przesycone erotycznymi podtekstami dygresje oraz wspomnienia, wywołując konsternację młodej bohaterki słowami⁹²⁶:

Stuknęła się porządnie i beczała,
 Jakby ją zarzynali; i mąż mówi:
 „Co, Julciu?
 teraz na twarz padłaś,
 A jak dorośniesz, upadniesz na wznak,
 Nieprawdaż, Julciu?” a łobuziak mały
 Przystaje płakać i powiada: „Dobrze”⁹²⁷.

W przekładzie Stanisława Barańczaka do ukazania prostolinijności i rubaszności bohaterki wykorzystana zostaje naturalna wieloznaczność języka. To, co metaforyczne, stara piastunka pojmuje w sposób literalny, toteż na słowa pani Capuletti, zachwalającej córce stan małżeński: „Kiedy w małżonku posiadasz skarb rzadki / Własny twój wymiar wzrośnie w każdym czasie” – niania reaguje z właściwą sobie dosadnością, stwierdzając: „Tak, od chłopca rośnie obwód w pasie”⁹²⁸.

W komedii łacińskiej stara, pijana i gadatliwa kobieta (*anus multiloqua et multibiba*) – w przeciwieństwie do stręczyciela, który posuwa akcję naprzód – jest postacią nie tylko drugoplanową, ale i statyczną. Podobnie dzieje się we wzorujących się na komedii rzymskiej piętnastowiecznych komediach humanistycznych autorstwa Ugolina Pisano i późniejszego papieża Piusa II – Eneasza Sylwiusza Piccolominiego⁹²⁹.

W tym kontekście Celestyna jawi się jako postać na wskroś oryginalna, pierwszoplanowa i animująca akcję utworu. Z bohaterkami komedii rzymskiej i łacińskiej komedii humanistycznej Celestyna dzieli tę cechę, jaką jest gadatliwość. Prezentuje też podobną do nich postawę życiową. Stare rajfurki we wspomnianych komediach są bezwzględne i interesowne, radzą one młodym kurtyzanom, jak oskubać i doprowadzić do ruiny zakochanych

⁹²⁵ Zob. J. Hobot-Marcinek, dz. cyt., s. 279.

⁹²⁶ Tamże.

⁹²⁷ W. Szekspir, *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1990, s. 33.

⁹²⁸ Tamże, s. 35.

⁹²⁹ Zob. K. Rzepkowski, dz. cyt., s. 305.

i niedoświadczonych klientów. Celestyna tajniki swej techniki manipulacyjnej odkrywa nie przed naiwnymi, mamionymi przez siebie dziewczętami, lecz przed swymi pomocnikami – Semproniem i skaptowanym przez siebie Parmenem, mówiąc: „Mądry dostosowuje się do okoliczności, głupiec jeno się nie zmienia. Dla nowej sprawy, nowa metoda”⁹³⁰. W przypadku sprawy Kaliksta wybiera *modus operandi*, który porównuje do postępowania lekarzy, mających zwyczaj rozdrapywać rany chorych po to tylko, by drożej sprzedać nadzieję uzdrowienia. Tak też bohaterka postępuje z zakochanym Kalikstem, chcąc go skłonić do hojności.

Celestyna, którą cechuje stereotypowe dla postaci antycznych starych rajfurek gadulstwo, jest – jak wynika z powyższego przykładu – znakomitym psychologiem. Jest też niezwykle skutecznym retorem i mówcą, a ukazaniu jej talentu oratorskiego sprzyja sama forma utworu, będącego dramatem o niescenicznym powieści dialogowej, nawiązującym do dialogów sokratejskich i tradycji satyry menippejskiej⁹³¹.

Rozbudowane monologi bohaterki umożliwiają autorowi ukazanie mocy perswazyjnej jej wypowiedzi, pozwalającej nie tylko skaptować Parmena i zachwiać jego lojalnością względem Kaliksta, ale i usprawiedliwić swoją filozofię życiową w oczach czytelnika. Co paradoksalne, jej dosadne, przynależące do stylu niskiego wypowiedzi zdradzają znajomość zasad retoryki oraz wiedzę dotyczącą kultury antyku⁹³².

Na bezwzględność, tych którzy posiadają władzę i złoto, Celestyna odpowiada bezwzględnością i sprytem. Mimo swej niskiej pozycji społecznej skutecznie manipuluje tymi, którzy kupują jej usługi, wykorzystując ich słabości dla pomnożenia swoich dochodów. Bohaterka doskonale zdaje sobie sprawę z własnej życiowej i językowej obrotności, o czym świadczy jej pełna samozadowolenia opowieść o tym, jak udało jej się uniknąć śmierci i oskarżenia o stręczycielstwo ze strony Melibei, którą starała się wybać i skłonić do uległości wobec zabiegów Kaliksta:

O srogie niepokoję! O roztropna śmiałości! [...] Jakżem już bliską była śmierci, gdyby moja nadzwyczajna zręczność nie pokierowała w czas żagliami mojej prośby! I te pogróżki zuchwałej dziewczki! [...] Raduj się, starucho, więcej zarobisz na tej sprawie niż na cnotach przywróconych piętnastu dziewicom. [...] lepszy lekarz doświadczony niż wyuczony; bo

⁹³⁰ F. Rojas, dz. cyt., s. 86.

⁹³¹ C. Marrodán Casas, dz. cyt., s. 7.

⁹³² Por. http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53588/celestyna_teatr_polski_war-szawa_1979.pdf.

doświadczenie i praktyka czynią ludzi zręcznymi: to one zrobiły mistrzynię z takiej jak ja staruchy...⁹³³

Celestynie, będącej – jak sama mówi o sobie – „właściwym człowiekiem na właściwym miejscu”, udaje się okiełznać „okrutną samiczkę”⁹³⁴ za pomocą zmyślonej historii o bólu zębów Kaliksta. Jedynym lekarstwem na nie ma być będąca własnością Melibei przepaska, która dotykała świętych relikwii w Rzymie i Jerozolimie. Umiejętność zachowania zimnej krwi i biegłość w snuciu intryg przybliżają Celestynę do wywodzących się z exemplów Piotra Alfonsa postaci matek-rajfurek, które pomagają młodzieńcom uwodzić młode mężatki lub wspierają swe córki w oszukiwaniu, pragnących wierzyć w wierność swych żon, naiwnych mężów⁹³⁵.

Celestyna biegłością w sterowaniu innymi kompensuje sobie zarówno własną pozycję społeczną, jak i fakt, że sama nie może już panować nad mężczyznami za pomocą swego ciała. Rozkosze cielesne zostają więc zastąpione przez *libido dominandi*⁹³⁶, pozwalające jej zyskiwać pieniądze i władzę nad emocjami innych.

„Won, ty z cuchnącą dziurą”. *Descriptio vetulae*

Nie tym ja żyję [...]. Twój głupi pan myśli mnie karmić kośćmi, które już ogryzłam. [...] Powiedz mu, niech zamknie usta, a otworzy sakwy⁹³⁷

– te słowa Celestyny skierowane do Sempronia są spontaniczną reakcją bohaterki na zabiegi Kaliksta, który chcąc się jej przypodobać, obsypuje ją komplementami. Tymczasem trzeźwo myśląca stara pośredniczka doskonale wie, iż czasy, w których mogła się podobać, dawno minęły. Miłość i męską adorację nazywa kośćmi, które już raz ogryzła. Z komplementów, które przyrównuje do dawno skonsumowanego przez siebie mięsa, nie może już czerpać ani przyjemności, ani korzyści. Celestyna nie jest szukającą rozkoszy miłosnych

⁹³³ F. Rojas, dz. cyt., s. 84.

⁹³⁴ Tamże.

⁹³⁵ Zob. P. Alfons, *Nauki i przypowieści. Najstarszy zbiór nowel średniowiecznych*, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1958: *Przypowieść o prześcieradle*, *Przypowieść o mieczu*, *Przypowieść o psicy łzy roniącej*.

⁹³⁶ E.M. Gerli, dz. cyt., s. 47.

⁹³⁷ F. Rojas, dz. cyt., s. 48.

starą liberynką; jej młodzieńczy hedonizm zostaje zastąpiony przez pożądanie złota, wyrażające się w „swoistej praktycznej obojętności na wartości niedające się wyrazić w pieniądzu, choć teoretycznie uznane za najwyższe”⁹³⁸. Miłość przeżywana przez innych jest dla niej towarem i okazją do zarobku. Podobnie jak stare rajfurki z komedii antycznych koncentruje się na zysku materialnym i widzi w Kalikście nie tyle przystojnego młodzieńca, ile bogatego, zakochanego, „chromego osła”⁹³⁹, którego – jak mówi – należy „oskubać”. Celestyna – jak już zostało to zaznaczone – w pewnym stopniu ucieleśnia typ starej mentorki kurtyzan z komedii greckich i rzymskich.

W opozycji do niej pozostaje inny popularny w literaturze renesansowej, a ustalony w tradycji antycznej, typ postaci, jakim jest podstarzała zalotnica, z której Horacy niewybrednie szydził słowami:

Wysłuchały mnie, Liko, bogi,
 Wysłuchały, jesteś staruszką.
 Droczyś się, mizdrzysz, lecz twoje
 wdzięki już nie skuszają
 nikogo...
 [...] zęby pożółkły, włos siwy,
 skronie pełne zmarszczek⁹⁴⁰.

W skierowanymi do hetery Liki powyższym utworze poeta bez cienia litości drwił ze starości tej, o której przychylności niegdyś zabiegał. Drobiazgowo wyliczane oznaki starzenia się byleż ukochanej są jednak zaledwie zapowiedzią osiągnięcia przez nią sędziwego wieku, w którym to kontrast między wyglądem zewnętrznym a niewygasłymi jeszcze erotycznymi potrzebami będzie tak wielki, że aż stanie się dla otoczenia niewyczerpanym źródłem komizmu. Podmiot mówiący grozi zatem i przepowiada⁹⁴¹:

⁹³⁸ G. Simmel, *Filozofia pieniądza*, przeł. A. Przyłębski, Warszawa 2012, s. 408.

⁹³⁹ Tamże, s. 48.

⁹⁴⁰ Q. Horatius Flaccus, *Carm. IV 13*, przeł. S. Gołębiowski, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Ody i epydy*, t. 1, oprac. O. Jurewicz, przekł. zbiorowy, Wrocław 1986, s. 358. Tłumaczenie tej pieśni autorstwa Andrzeja Lama akcentuje z kolei bezwstyd i pijaństwo staruchy: „Wysłuchały, Liko mej klątwy bogi, tak, / wysłuchały: próchnem się stajesz; / a przecie piękną chcesz się wydawać, / hulasz i pijesz bezwstydna / i chropawym śpiewem pragniesz Kupidyna / zwabić leniwego (...)”. Horacy, *Dzieła wszystkie*, tłum. i oprac. A. Lam, Pułtusk–Warszawa 2010, s. 112.

⁹⁴¹ J. Hobot, *Wobec śmierci i upojenia*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Kraków 2010, s. 306–307.

[...] i dożyjesz być może wieku
 kruka, by młodzi sztydzić mogli,
 że pragniesz płomień wydobyć
 ze zgasłej pochodni⁹⁴².

Znacznie bardziej bezlitosny i szokujący jest jednak inny stworzony przez Horacego portret starej, miotanej żądzami erotycznymi kobiety, do której skierowane są słowa: „won, ty z cuchnącą dziurą, skąd twoja bezczelność?”⁹⁴³.

Kontrast powszechnie przyjętego obrazu Horacego – artysty subtel- nego i wyrafinowanego epikurejczyka – z tyleż nieprzyzwoitą, co szale- nie okrutną wulgarnością reakcji na zaloty starki stanowi – według Marii Janion – najlepszy dowód obecności w liryce łacińskiej ostracyzmu wobec kobiecej starości⁹⁴⁴.

To, co Janion nazywa wymierzoną w starość kobiecą wulgarną wrogością starożytnych, jest zarazem – jak pisze Maria Łukaszewicz-Chantry – realizacją antycznego kanonu *descriptio vetulae*, będącego turpistyczną odwrotnością opisu młodej, pięknej dziewczyny – *descriptio puellae*⁹⁴⁵. Liczne wizerunki „starszpetnych”, obarczonych wieloma przywarami, kobiet, wypełniające tak greckie, jak i łacińskie antyczne komedie oraz epigramaty, stały się dla twórców renesansowych chętnie powielanym wzorcem.

To między innymi drwina z erotycznych pragnień starych kobiet łączy antyczne *priapea*, komedię attycką i rzymską lirykę z niezycźliwym starości, głoszącym kult młodości i piękna ludzkiego ciała, renesansem⁹⁴⁶. Niektórzy autorzy renesansowi śladem swych antycznych poprzedników zachowują dużą powściągliwość w opisach wyglądu starszych, nobliwych niewiast, po to by w karykaturalnych obrazach staruch dać upust niechęci do brzydoty; niechęci będącej konsekwencją platońskiego z ducha przekonania o łączności piękna z dobrem, a szpetoty ze złem. O ile w tych pierwszych literackich wizerunkach oznakami starości stają się zaledwie siwe włosy czy drżąca ręka, o tyle te drugie zawierają opisy odrażającej fizjologii starych kobiet, na którą składają się takie elementy, jak: siwe, wypadające włosy, trupio blada

⁹⁴² Q. Horatius Flaccus, dz. cyt., s. 360.

⁹⁴³ Cyt. za: <http://www.oska.org.pl/biuletyn/b10/janion.html> [dostęp: 9.02.2009], wywiad Kazimieri Szczuki z Marią Janion pt. *Jestem po prostu starą kobietą*.

⁹⁴⁴ Tamże.

⁹⁴⁵ M. Łukaszewicz-Chantry, *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu. Italia i Polska*, Wrocław 2014, s. 162.

⁹⁴⁶ Niekiedy autorzy renesansowi wzorem Cycerona (*Cato Maior de Senectute*) głoszą też pochwałę starości.

karnacja, czarne zęby, zmarszczki i obwisłe piersi⁹⁴⁷. Przejmując właściwy antykowi wrogi stosunek do cielesności i seksualności starych kobiet, epoka odrodzenia „stare ciało kobiece, będące w młodości symbolem piękna, traktuje jako „symbol najwyższej brzydoty, istną zniewagę rzuconą zmysłem”⁹⁴⁸.

Terencjuszowska maksyma „Nic, co ludzkie, nie jest mi obce” nie jest więc odnoszona do kobiecej starości, która w renesansowej ikonografii przybiera postać Giorgionowskiej *Staruszki* czy też Dürerowskiej *Alegorii skąpstwa*, przedstawiającej trzymającą w rękach wór monet kobietę z obwisłą, obnażoną piersią, uśmiechem-grymasem szczerbatych ust i rzadkimi pasmami rozpuszczonych włosów.

Ikonograficzne przedstawienia kobiecej starości czy zalecenia Leonarda da Vinci, nakazującego ukazywać staruszki jako porywcze i gwałtowane, o gniewnych ruchach, na podobieństwo piekielnych Furii, pozostają w opozycji do sposobów prezentowania męskiej starości, która na obrazie wspomnianego już Giorgionego *Trzej filozofowie* przybiera postać starca, mędrca, patriarchy i ojca Kościoła. Renesansowy malarz – jak twierdzi Joanna Pollakówna – tworząc postać Starego Filozofa / Króla / Platona, idzie tropem starożytnych (Plutarch), sławiących mądrość starców i widzących w siwiźnie symbol godności przywódcy, którego wyważone sądy są zrodzonym – zgodnie z rytmem natury – owocem dojrzałości, wiążącej się z kolei ściśle z dobrocią i doskonałością⁹⁴⁹.

Jako jeden z nielicznych twórców renesansowych, ten stereotyp starca-mędrca kwestionuje Michel de Montaigne w swych *Próbach*, stwierdzając: „Nazywamy mądrością zgryźliwość naszego humoru i niechęć do rzeczy obecnych [...]”⁹⁵⁰. Montaigne, swymi refleksjami dający początek całej francuskiej, literackiej galerii nieznośnych, zawistnych, despotycznych i oszalałych staruchów, nie darzy starości szacunkiem, „nie dopatruje się szczególnej cnoty w siwym włosie”⁹⁵¹. Starcom przypisuje „oprócz głupiej i dziecinnej próżności, nudnego gadulstwa, kwaśnych i niespołecznych humorów i zabobonów”⁹⁵² cechy jeszcze gorsze, jakimi są zawiść, niesprawiedliwość, złośliwość i skąpstwo. To ostatnie definiuje jako ich

⁹⁴⁷ Zob. M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 162.

⁹⁴⁸ G. Minois, *Historia starości: od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995, <http://www.oska.org.pl/biuletyn/b10/janion.html> [dostęp: 9.02.2009].

⁹⁴⁹ Zob. J. Pollakówna, *Powaga i nędze starości*, w: tejsze, *Weneckie tęsknoty*, Warszawa 2003, s. 15–31.

⁹⁵⁰ M. de Montaigne, *Próby*, III, 42, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957.

⁹⁵¹ J. Hen, *Spełniać rolę człowieka*, w: tegoż, *Ja, Michał z Montaigne...*, Warszawa 1978, s. 360.

⁹⁵² M. de Montaigne, *Próby*, III, 42.

„śmieszłą zajadłość na bogactwa”, z których z racji wieku nie mogą już czerpać korzyści⁹⁵³.

Autor *Prób* nie wierzy w dogmat nabywania mądrości wraz z wiekiem, o czym najlepiej świadczą płynące z gorzkiej samooceny słowa:

Postarzałem się o sporo lat od pierwszego ogłoszenia mej książki [...], ale wątpię, zali zmądrzałem bodaj o jeden cal. [...]. Pięknie by to było, gdybyśmy kroczyli jeno ku poprawie: jest to wszelako ruch jakoby pijacki, chwiejny, zwrotny, bezładny, albo też ruch trzciny, którą wiatr kołysze ustawicznie wedle woli⁹⁵⁴.

Pisarz z Montaigne wiedziony przekonaniem, że „nie zdarza się, albo bardzo rzadko, spotkać duszę, która by, starzejąc się, nie trąciła kwasem i sęchlizną”⁹⁵⁵, w swym dziele nie tylko oddaje się filozoficznym refleksjom, ale i przeprowadza wiwisekcję własnego procesu starzenia się, utrzymaną w tonacji, którą sam określa jako „*stile comique et privé*” („żartobliwy i swobodny”). Jednak zawartość treściowa owej refleksji w żadnym razie nie jest komiczna, bo treścią jej jest kondycja ludzka wraz ze wszystkimi doznawanymi w starości problemami, ciężarami i tworam i kreaturalnymi, jakie są jej poddane⁹⁵⁶. Wnikliwie obserwując własne – jakże wyczerpujące nerwy – doświadczenie starości, którego konsekwencją staje się separacja z żoną, francuski filozof uczciwie bierze na siebie swą część winy, przyznając, że „niepokój domowy ma w swoich wnętrzościach i żyłach”. Temu samokrytycyzmowi towarzyszy jednak analogia: Montaigne staje się Sokratesem, dla którego skrzeczenie żony-Ksantypy jest najdotkliwszą próbą⁹⁵⁷. Przyznając, że nie ma wytrwałości greckiego filozofa i że „lada brzęczenie wybija jego umysł z toru”, francuski myśliciel – jak zauważa Józef Hen, autor książki *Ja, Michał z Montaigne...* – korzysta na tym porównaniu, które pociąga za sobą odmienne standardy oceny męskiej i kobiecej starczej uciążliwości⁹⁵⁸.

O ile jednak Montaigne jest przekonany, że starość – bez względu na płeć doznającego ją podmiotu – „przynosi [...] więcej zmarszczek w mózgu niż na twarzy”, o tyle inni renesansowi myśliciele i artyści pożądamy dla siebie

⁹⁵³ Tamże.

⁹⁵⁴ Tamże, III, 236.

⁹⁵⁵ Tamże, III, 42.

⁹⁵⁶ E. Auerbach, *L'humaine condition*, w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 304.

⁹⁵⁷ J. Hen, *Spełniać rolę człowieka*, w: tegoż, *Ja, Michał z Montaigne*, Warszawa 2009, s. 258.

⁹⁵⁸ Tamże.

starości będącej całkowitym przeciwieństwem, opisywanej przez nich i ukazywanej w krzywym zwierciadle starości kobiet; zwłaszcza tych kobiet, które nie wpasowują się w obowiązujący wzór matrony, pozostając na marginesie społecznie akceptowalnych zachowań. Dlatego też Jan Kochanowski we fraszce *Na dom w Czarnolesie*, zwracając się do Boga, prosi:

A Ty mię zdrowiem opatrz i sumieniem czystym,
Pożywieniem ućciwym, ludzką życzliwością,
Obyczajmi znośnymi, nieprzykrą starością⁹⁵⁹.

Polski poeta nawiązuje tym samym do utrzymanego w podobnym tonie błagania Horacego, który modlił się do Apollina, prosząc go o starość niepozbawioną sił witalnych i twórczych:

Synu Latony, pozwól mi się cieszyć
tym, co jest moje, zdrowiem i nietkniętą
władzą umysłu, pozwól, niech się za mną
nie wlecze starość brzydka i bez lutni⁹⁶⁰.

W twórczości obu wyżej wspomnianych poetów starość kobieca jawi się jako wręcz upostaciowanie własnych najgorszych lęków przed niedogodnościami schyłkowej fazy życia, stanowiąc tym samym antytezę pożądaney „niebrzydkiej” i „nieprzykrej”, a więc godnej starości poety-mędrca.

Wzorem swego literackiego patrona tworzy też Kochanowski okrutne i wpisujące się w antyczną konwencję portrety starych kobiet. Dlatego, parafrazując poświęcone Horacemu słowa Marii Janion, można by (patrząc zwłaszcza z prezentystycznej perspektywy) ze zdziwieniem i zaskoczeniem mówić o kontraście obrazu Jana Kochanowskiego – subtelnego humanisty z wymową jego łacińskiego utworu *Ad Lycen*, który w polskim przekładzie Leopolda Staffa brzmi następująco:

Póki się do cię z szczęściem miłość uśmiechała,

⁹⁵⁹ J. Kochanowski, *Na dom w Czarnolesie*, w: tegoż, *Fraszki*, III 37, oprac. J. Pelc, Wrocław 2008, s. 140.

⁹⁶⁰ Horacy, *Carmen* (I, 31), *Do Apollina*, przeł. A. Ważyk, cyt. za: J. Pollakówna, dz. cyt., s. 26. Tekst Horacego w przekładzie F. Książnina brzmi następująco: „Tym żyć daj, Febie, co mam w pogotowiu, / A w dobrej myśli, a w zupełnym zdrowiu. / Niech z daru twego nie doznam smutnie, / Gnuśnej starości bez wdzięcznej lutnie”. Horacy, *Wybór poezji*, oprac. J. Krókowski, Wrocław 1971, s. 347.

Póki lilie i róże twa twarz prześcigała,
 Liko, Demochar łatwy miał dostęp do ciebie
 I we wszystkie rozkosze opływał jak w niebie.
 Wtedy nie zatroszczyłaś się bynajmniej o mnie.
 Kiedym pod drzwiami twymi leżał nieprzytomnie
 Na deszczu, tyś do łona mnie nie przytuliła.
 Dziś obóz twój z Amorem Venus opuściła
 I gdy twarz ci zmarszczkami starość zryła srogo,
 A Demochar porzucił niecnie Likę drogą,
 Wzywasz mnie i domagasz się mojej miłości!
 Inny się obżarł mięsem, a ja mam gryźć kości⁹⁶¹.

Poeta z Czarnolasu, nawiązując do pieśni Horacego poprzez imię i typ bohaterki, realizuje antyczną konwencję poezji miłosnej zwaną „lamentem pod drzwiami”. *Paraklausithyron* w wydaniu Jana Kochanowskiego zawiera elementy dla tego gatunku obowiązkowe, takie jak: motyw daremnego wyczekiwania przed zamkniętymi drzwiami ukochanej w niesprzyjających warunkach atmosferycznych czy motyw zazdrości młodzieńca o to, że w tym samym czasie być może inny, szczęśliwszy i bogatszy rywal dostępuje względów, których jemu odmówiono⁹⁶².

Jednak z punktu widzenia niniejszych rozważań najistotniejszy wydaje się skonwencjonalizowany obraz złaknionej miłości staruchy, która nie jest ukazaną w krzywym zwierciadle rzeczywistością bohaterką, lecz wariantem, realizacją toposu starzejącej się hetery (*moecha senescens*)⁹⁶³.

W utworze Kochanowskiego – podobnie jak u Horacego – Lika jest starą kobietą, nie zaś młodą, oziębłą dziewczyną, dla której perspektywa rychłej starości ma być li tylko przestrogą. Mamy zatem do czynienia nie tyle z wizją przyszłości, ile z wyrazem satysfakcji odrzuconego adoratora,

⁹⁶¹ J. Kochanowski, *Oda VII. Do Liki*, w: tegoż, *Z łacińska śpiewa Słowian muza. Elegie, foricenia, liryki*, przeł. L. Staff, oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1982, s. 202.

⁹⁶² R. Grześkowiak, *Jan Kochanowski przed zamkniętymi drzwiami. Czarnoleski paraklausithyron jako figura miłosna*, w: tegoż, *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej*, Warszawa 2013, s. 251–276. Zob. G. Urban-Godziek, „Locus horribilis” pod zamkniętymi drzwiami. *Trzy paraklausithyra Jochannesa Secundusa (el. I 5, II 5, III 1) wobec tradycji klasycznej*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 4 (2014), s. 17–33, [www.academia.edu/11377230/Locus_horribilis_pod_zamknietymi_drzwiami_Trzy_paraklausithyra_Jochannesa_Secundusa_\(el._I_5,_II_5,_III_1\)_wobec_tradycji_klasycznej](http://www.academia.edu/11377230/Locus_horribilis_pod_zamknietymi_drzwiami_Trzy_paraklausithyra_Jochannesa_Secundusa_(el._I_5,_II_5,_III_1)_wobec_tradycji_klasycznej).

⁹⁶³ M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 168.

płynącym z faktu, iż role się odwróciły. Lika Kochanowskiego, podobnie jak Lika Horacjańska, z pożądanej kochanki staje się *amatrix exclusa*, której obecne wysiłki i zaloty dawny *amator exclusus*⁹⁶⁴ kwituje dość dosadnymi słowami: „Wzywasz mnie i domagasz się mojej miłości! / Inny się obżarł mięsem, a ja mam gryźć kości”.

Stara kobieta zostaje pozbawiona prawa tak do miłości, jak i do cielesnego zaspokojenia. Podobnym restrykcjom ani nie zamierza się podporządkować, ani nie jest poddawany wiekowy podmiot mówiący, który we fraszce *Do dziewczki* przekonuje adresatkę do swych seksualnych możliwości za pomocą odwołujących się do fizjologii argumentów:

Nie uciekaj przede mną, dziewczko urodziwa,

[...]

Serceć jeszcze nie stare, chocia broda siwa.

Choć u mnie broda siwa, jeszcze niezganiony,

Czosnek ma głowę białą, a ogon zielony.

Nie uciekaj, ma rada: wszak wiesz, im kot starszy,

Tym pospoliej mówią, ogon jego twarszy.

I dąb, choć mieścy przeschnie, choć liść na nim płowy,

Prze się stoi potężnie, bo ma korzeń zdrowy⁹⁶⁵.

Kochanowski świadomie wprowadza tematykę niską, a jego obsceniczna epigramatyka, zwłaszcza ta, w której następuje zmiana języka z łaciny na wernakularny, „odsyla do szerszych tendencji kształtujących oblicze epoki, z jednej strony uznających zmysłową cielesność człowieka”, a z drugiej afirmujących śmiech jako cechę wyróżniającą człowieka spośród innych stworzeń⁹⁶⁶.

Warto jednak zaznaczyć, że śmiech, jaki w renesansowych utworach budzą stare kokietki, jest zwykle śmiechem unicestwiającym, podczas gdy późna męska jurność traktowana bywa niekiedy z rubasznym humorem, uznającym ją za przejaw godnej pochwały witalności, zwłaszcza w przypadku starych artystów. Stąd też we fraszce *Do dziewczki*, nawiązująca do bachicznych

⁹⁶⁴ Tamże, s. 165. Zob. Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988, s. 172. Według tej badaczki oda Kochanowskiego jest rozwinięciem, czymś w rodzaju dalszego ciągu horacjańskiego *paraklausithyronu* (Carm. III 10).

⁹⁶⁵ J. Kochanowski, *Do dziewczki*. Fraszka 82, w: tegoż, *Fraszki*.

⁹⁶⁶ R. Krzywy, *Sarmaci w negliżu, czyli dlaczego Kochanowski pisał nieprzyzwoite fraszki?*, http://www.wilanow-palac.pl/print/sarmaci_w_negliżu_czyli_dlaczego_Kochanowski_pisał_nieprzyzwoite_fraszki.htm [dostęp: 26.11.2014].

z ducha anakreontyków, dosadność wywodu podstarzałego zalotnika ujawnia zarazem głębokie przeświadczenie, iż dla wiekowego mężczyzny sfera doznań erotycznych nie jest jeszcze zamknięta⁹⁶⁷.

Podobnemu przekonaniu daje wyraz włoski poeta doby quattrocenta Giovanni Gioviano Pontano w jednym ze swych „autobiograficznych” epigramatów. W utworze *Eridanus* 60-letni, określający już wówczas sam siebie mianem *senex*, autor mimo zaawansowanego wieku przyznaje sobie prawo do miłości, której obiektem jest piękna, poznana najprawdopodobniej w Ferrarze w 1484 roku, Stella. W późnej miłości Stary Poeta widzi siłę odmładzającą, z której – jego zdaniem – nie może i nie powinna korzystać jego adwersarka, będąca adresatką utworu starsza kobieta, kpiąca uprzednio zeń i potępiająca jego amory. Dotknięty do żywego kpinami swej oponentki, poeta poucza ją, że to właśnie ona z racji swej płci winna liczyć się z upływem czasu⁹⁶⁸.

Stary Poeta sytuuje siebie i swą „przeciwniczkę” – starą babę – na przeciwległych biegunach kulturowego modelu obrazowania, recepcji oraz doświadczania sędziwego wieku. Sobie przyznaje prawo do przeżywania będącego dlań źródłem potencji cielesnej i twórczej, dionizyjского z ducha uczucia do młodej dziewczyny. W swej adwersarce widzi jedynie niekochaną starkę, ponoszącą karę za niegdysiejszą nieczułość i szukającą pociechy w winie. Ta wielowymiarowa, antropologiczna wizja człowieka uwzględniająca erotyzm nie jest równie wspaniałomyślna wobec starych kobiet o cielesnych, niezaspokojonych aspiracjach. Owa wrogość wobec seksualności starych kobiet zyskuje rekomendację i usprawiedliwienie dzięki powszechnie akceptowanej tradycji reprezentowanej chociażby przez nazwiska Katullusa czy Marcjalisa.

To, co Maria Janion nazywa właściwymi kulturze patriarchalnej odmiennymi standardami w podejściu do męskiej i kobiecej starości, daje się zauważyć nawet w tych renesansowych utworach, które tak jak *Pochwała głupoty* przynoszą krytykę starych zalotników obojga płci, czyniąc źródłem komizmu „rozziew, jaki istnieje pomiędzy miłością fizyczną a brzydota”⁹⁶⁹.

⁹⁶⁷ Zob. W. Pawlak, *Jan Kochanowski wobec starości*, w: *Dojrzewanie do pełni życia*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 87–97; J. Pelc, *Do dziewczki. Fraszka 82, Ksiąg trzecich*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001, s. 31–32. Interpretując fraszkę *Do dziewczki*, Janusz Pelc pisze, że jest to: „Żartobliwie wypowiedziana renesansowa pochwała witalności organizmu ludzkiego. Triumf człowieka nad przyrodzonymi ograniczeniami, które może przynieść starość. Starość, w którą z wolną przechodzi wiek męski. [...] żartobliwa zachęta młodej dziewczyny do romansu z siwiejącym mężczyzną, [...] pochwała męskiej witalności”.

⁹⁶⁸ Zob. M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 165. Zob. C. Kidwell, *Pontano. Poet and Prime Minister*, London 1991, s. 163–179.

⁹⁶⁹ G. Minois, dz. cyt., s. 108.

Tytułowa bohaterka, a zarazem narratorka utworu drwi ze staruchów w wieku Nestora, którzy „żenią się z młodziuteńkami dziewczętami bez posagu”, choć są już siwi, łysi, bezzębni, sepleniący, czepiający się na siłę młodości, farbujący włosy, sięgający po peruki. Starzy głupcy pogrążający się w szaleństwach miłości stanowią widok żaloszny i śmieszny. Mimo to jednak ci starcy, „truchła” i „stypy po sobie samych” nie są – zdaniem narratorki – nawet w połowie tak zabawni, jak urągające powadze wieku stare baby, których widok jest „jeszcze bardziej diabelnie podejrzaną przyjemnością”⁹⁷⁰.

„Policzki barwiczkami sobie malują”

Odrzuceniu względów podstarzałych zalotnic towarzyszy w literaturze renesansowej kpina nie tylko z ich wyglądu, ale i z podejmowanych przez nie zabiegów, mających na celu przywrócenie utraconej urody i atrakcyjności⁹⁷¹. Tak zdecydowane ostracyzowanie kobiecej starości, podkreślanie kontrastu zachodzącego między komiczno-cielesnym wymiarem fizycznej powłoki starek a wciąż nurtującą je pasją życia⁹⁷² i potrzebą podobania się, służy zwalczaniu przez kulturę nieakceptowanych modeli przeżywania senilnego wieku.

W *Konterfekcie zalotnej Andaluzyjki* obiektem szyderstwa miejskich plotkarek jest starzejąca się kobieta, usiłująca wyglądać na młodszą od własnej córki. Wysiłki owej niewiasty zostają zdemaskowane przez jedną z kumoszek, która zaklina się wobec innych, że podstarzała zalotnica:

[...] włosy [...] proszkciem z liści ligustru farbuje, by skryć ich zimową śnieżność. Co dzień rano brwi sobie maluje [...] biust sobie szmatami wypycha, żeby pokazać piersi, kiedy wychodzi na ulicę, więcej błyskotek wieszka na sobie niżli Murzynka, ciepiec zaś czy stroik mocno ma umarszczony, żeby

⁹⁷⁰ Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, przeł. E. Jędrkiewicz, wstęp H. Barycz, Wrocław 1953, s. 62.

⁹⁷¹ Ostra krytyka podstarzałych zalotnic pozostaje niejako w opozycji do powstających w dobie renesansu traktatów, mówiących o stosowaniu kosmetyków. Warto tu wymienić *Sekrety* Aleksego z Piemontu oraz dzieła pisane przez kobiety, takie jak: Caterina Sforza, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Maria Gondola. Zob. M.K. Ray, *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge–London 2015.

⁹⁷² Zob. A. Legeżyńska, *Mało dostojna starość* (Cz. Miłosz), w: tejże, *Krytyk jako domokrząca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 63.

twarz pełniejsza się wydawała; zdaje jej się, że wszyscy na nią patrzą, po każdym słowie składa ukłon, a kiedy siada, wygląda jak źle pomalowana sofa. A przy niej zawsze drepcze inna przekupka, co kozy trzyma, a głębę ma jak worek na karmelki i starsza jest od samego szatana. Wieczorami wychodzą we dwie w kapeluszach na oczy, żeby zbierać komplementy, a nie śmiać niczego odsłonić, żeby nie pokazywać ludziom zbutwiałych trumien⁹⁷³.

Stare strojnisię, porównane przez Delicado do „zbutwiałych trumien”, muszą przywołać na myśl Erazmiańskie „strupieszale staruchy”. Jedne i drugie nie zdają sobie sprawy z własnej śmieszności. Tym drugim nieskuteczne zabiegi o przekwitłą urodę sprawiają wręcz radość, będącą w utworze Erazma z Rotterdamu darem Głupoty, która jako narratorka tego (nawiązującego do dzieł Lukiana z Samosati i do Brantowskiego *Okrętu głupców*) filozoficzno-satyrycznego monologu-burleski mówi⁹⁷⁴:

[...] diabelnie podejrzana przyjemność to widzieć te babule, tak stare, że już prawie nieżywe, i tak strupieszale, że mogłoby się zdawać, wróciły z Podziemia, a jednak ciągle miamlące o tym, jakie to miłe życie pod słońcem, ciągle pełne – jak to Grecy mówią – koźlej jurności i za gruby grosz jakiegoś Faona sobie wynajmujące; policzki barwiczkami sobie malują, od zwierciadła nie odstępują, nadrabiają powaby najbardziej sekretnych swych wdzięków, wystawiają wyschłe i zmarniałe piersi, drżącym ze starości miauczeniem chcą podsycić wędną żądzę, popijają sobie, ile wlezie, pchają się do tańca dziewcząt, bazgrzą miłosne liściki. Śmieją się wszyscy z tego, niby ze szczytu głupstwa, jakim to i jest rzeczywiście, ale te babule rade z siebie same i uciechę w tym tak okrutną znajdują, jakby je kto miodem całe smarował; oczywiście to zaś, że to ich szczęście moim jest dobrodziejstwem⁹⁷⁵.

Będące w *Pochwale głupoty* przedmiotem szyderstwa wady starych kobiet stanowią rdzeń negatywnego kulturowego stereotypu starości, zakorzenionego w antyku, przeniesionego przez wieki średnie (tak przez pisma ojców

⁹⁷³ F. Delicado, dz. cyt., s. 25–26.

⁹⁷⁴ Zob. H. Barycz, *Wstęp*, w: Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. LXIII–LXXXIV. Henryk Barycz podkreśla fakt, iż Erazm z pewnością znał satyrę Sebastiana Branta pt. *Okręt głupców* (*Narrenschiff*) wydaną pod koniec XV wieku (1494) oraz oparty na niej zbiór kazań Johanna Geilera von Kaysersberga zatytułowany *Okręcik głupców* (Strasbourg 1498).

⁹⁷⁵ Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 62.

Kościółu, jak i kulturę ludową) oraz pieczołowicie rekonstruowanego w głoszącym hasła imitacji starożytnych renesansie.

Do wyżej wspomnianych ułomności starek według Erazmiańskiej Głupoty należą: starcza brzydota, rozpaczliwe i daremne zabiegi o odzyskanie młodości, lubieżność i kupowanie sobie młodych kochanków oraz nieliczące z powagą wieku chęć zabawy i pijaństwo. Erazm, pisząc ironicznie o koźlej jurności starych kobiet, odwołuje się – jak sam to podkreśla – do liryki i komedii greckiej. Nawiązując *expressis verbis* do twórców greckiego antyku, sięga zarazem po motywy wykorzystywane przez (naśladujących Greków) twórców łacińskich. Toteż Erazmiańskie starki „nadrabiające powaby najbardziej sekretnych swych wdzięków”, eksponujące swe wyschłe i zmarniałe piersi, podsycające więdnącą żądzę żalonym miauczeniem są następczyniami starych kobiet z epigramów Marcjalisa, który do jednej z nich kierował szereg ironicznych pouczeń i pytań:

Po cóż, Ligejo, wyskubujesz sobie
 Wiekowe łono? Zostaw prochy w grobie!
 Młodej wypada dbać o taką schludność,
 Lecz ciebie starą nawet nazwać trudno.
 Wierzaj mi, kusić wdziękiem swego łona
 Mogła nie matka Hektora, lecz żona.
 Będziesz ci – myślisz – służyć za przynętę
 Coś, co już dawno zmurszało ze szczętem?
 Wstydź się, Ligejo, porzuć te zachody
 I lwu zdechłemu nie podskubuj brody⁹⁷⁶.

Erazm z Rotterdamu, a przed nim włoscy poeci okresu quattrocenta podążali śladami poetów rzymskich, wśród których oprócz Marcjalisa wymienić warto chociażby Tibullusa, wypominającego starym kobietom farbowanie włosów oraz usuwanie zmarszczek za pomocą peelingu.

W swym utworze *In Gallam anum deformem* włoski poeta renesansowy Ugolino Verino jawnie kpi zatem z tej, która starczą, trupią bladeść daremnie usiłuje zamaskować pudrami bądź usunąć za pomocą ziołowych ekstraktów⁹⁷⁷.

Do chóru poetów drwiących z tyleż rozpaczliwych, co daremnych kosmetycznych zabiegów starek i ich tęsknoty za utraconą seksualną atrakcyjnością należą też Filippo Buonaccorsi – Kallimach, poprzez swe łacińskie utwory

⁹⁷⁶ Marcjalis, *Epigramy. Wybór* (10,90), przeł. S. Kołodziejczyk, Warszawa 1971.

⁹⁷⁷ M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 166.

przenoszący na polski grunt nowe, nawiązujące do antycznych źródeł, literackie prądy. Poeta ten wyśmiewa się ze starej Sofronii, używającej przeciwzmarszczkowego kremu do twarzy i sztucznego rózu w celu zamaskowania swego podeszłego wieku, ewidentnie zdradzanego przez ukazywane w uśmiechu „trupie zęby”⁹⁷⁸.

W napisanej w języku polskim fraszce Jana Kochanowskiego, nawiązującej do zamieszczonego w *Antologii greckiej* pierwowzoru, obiektem drwiny staje się natomiast kobieta nosząca znaczące imię – Pryska, do której podmiot mówiący zwraca się następująco:

Długo się w wannie parzysz, Pryscko pochodzona,
Czy chcesz jako Pelijas odmłódnać warzona?⁹⁷⁹

Bohaterka utworu o imieniu pochodzącym od łacińskiego *prisca* (stara) porównana została do Peliasa, którego złudne pragnienie odzyskania młodości doprowadziło do śmierci. „Pochodzona”, a więc stara i – mówiąc dość dosadnie i kolokwialnie – „zużyta” bohaterka fraszki wykazuje się przede wszystkim głupotą i próżnością. Tym samym wadom uległ wyżej wymieniony król Jolku, który za podszeptem podstępnej Medei kazał się swym córkom porąbać na kawałki, wierząc, iż wygotowanie jego pokawałkowanego ciała w ziołach przywróci mu młodość.

Miłosne aspiracje starych kobiet dla poetów renesansowych są przejawem istnego szaleństwa seksualnego. Owa *furiosa libido* jest postrzegana skrajnie negatywnie; skrajnie negatywnie w związku z tym postrzegane są także wszelkie starania starych kobiet o poprawę swego wyglądu. Dla twórców renesansowych, tak jak i dla antycznych, są one daremną próbą odwrócenia naturalnego porządku rzeczy. Taka bezczelność zasługuje na najgorsze słowa potępienia, stąd dlatego też u renesansowych poetów pobrzmiewa szyderczy ton Arystofanejskiego *Sejmu kobiet*, w którym starą wymalowaną kobietę młodzieniec nazywa małpą pokrytą bielidłem. Jego obelgi są niejako usprawiedliwione postawą samej staruchy, która czyha na młodzieńców, z niepokojem pytając:

Cóż to, mężczyźni nie nadchodzą? Czas już.
Ja się bielidłem pięknie namaściłam,

⁹⁷⁸ *Callimachi Experientis (Philippi Buonaccorsi) Carmina*, a cura di F. Sica, introduzione di G. Paparelli, Napoli 1981, cyt. za: M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 166–167.

⁹⁷⁹ J. Kochanowski, *Do Pryszy*, w: tegoż, *Fraszki*, s. 143.

suknię – sam szafran – włożyłam i stoję
 beczynn timerząc pod nosem piosenkę.
 Jak tu którego z przechodzących złapać?⁹⁸⁰

Podejmowane przez staruchę wysiłki uwiedzenia młodzieńca budzą drwinę bądź odrazę. Podczas gdy Erazmiańska Głupota znajduje uciechę w naigraniu się ze starych zalotnic, bohater Szekspirowskiej tragedii w braku seksualnej wstrzemięźliwości mocno dojrzałej kobiety widzi przede wszystkim odrażającą lubieżność oraz źródło zagrożenia i nieszczęść. Hamlet, o którym tu mowa, ujawnia wręcz obsesję patriarchalnego społeczeństwa, odmawiając swej matce prawa do miłości, słowami⁹⁸¹:

To nie jest miłość, bo w tym wieku
 Szał krwi nie kasa⁹⁸².

Miłosne potrzeby i pragnienia starych kobiet są więc utożsamiane z lubieżnością, która jest nie tylko gorsząca sama w sobie, ale i grozi destrukcją, a przynajmniej naruszeniem obowiązującego porządku świata.

Faon

Wysiłek Erazmiańskich bab nakładających makijaż na pomarszczone niczym skórka starego jabłka policzki jest żalorny i daremny. Owe bezwstydne „babule” budzą powszechne zgorszenie, utrwalając swym postępowaniem wywiedziony z antyku stereotyp starej kobiety oplacającej sowicie miłość młodzieńca.

Kosmetyczne, groteskowe zabiegi starych rozpustnic mające na celu pozyskanie młodego kochanka to w literaturze renesansowej mocno rozpowszechniony motyw. Pojawia się on także w utworze Angela Poliziano, tokańskiego humanisty doby quattrocenta, który „w kąśliwych jambach” wiersza *In Anum* nie poprzestaje na drwinie z niewczesnych zalotów starej

⁹⁸⁰ Arystofanes, *Sejm kobiet*, w: tegoż, *Komedie I-II*, przeł. J. Ławińska-Tyszkowska, Warszawa 2001 (w. 1072–1073).

⁹⁸¹ Zob. J. Hobot-Marcinek, dz. cyt., s. 293.

⁹⁸² S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 129; fragmenty *Hamleta* w przekładzie J. Iwaszkiewicza.

kobiety. Podmiot mówiący wspomnianego utworu obrzuca starą pogardliwymi epitetami, określając ją mianem lubieżnej, plugawej i goniącej się suki. Włoski poeta wzorem Horacego szydzącego z leciwych nierządnic (Epody 8 i 12) oraz Marcialisa (Epigram III 93), kpiącego z niejakiej *Vetustilli*, nie waha się stwierdzić, iż lepiej byłoby współżyć z maciorą, oślicą czy suką niż ze starą babą o odrażającej fizjologii⁹⁸³.

Literatura łacińska i nowołacińska obdarza zatem niewybrednymi, wręcz wulgarnymi epitetami stare kobiety, żywiące jeszcze jakieś miłosne czy erotyczne aspiracje. Po znacznie bardziej łagodne (przynajmniej na pozór) środki sięgają natomiast autorzy utworów polskojęzycznych, co zwykle się wiązało z obyczajową pruderią doby staropolskiej.

We fraszce Kochanowskiego *Na starą* podmiot mówiący, zgorszony zabiegami tytułowej bohaterki o cielesną miłość, prześmiewczo mówi:

Teraz by ze mną zgrywać się chciała,
Kiedyś, niebogo, sobie podstarzała.
Daj pokój, prze Bóg! Sama baczysz snadnie,
Że nic po cierniu, kiedy róża spadnie⁹⁸⁴.

W nawiązującej do greckiego epigramatu fraszce odnajdujemy ulubioną przez renesans metaforę przekwitającej róży i jedynie szydęrczy ton podmiotu mówiącego, zgorszonego tupetem staruchy, pozwala przypuszczać, że widzi on w adresatce swej wypowiedzi nie tyle przekwitłą różę, co ciernisty, beзуżyteczny badyl.

Wydawcy, „cenzorzy” i moraliści niekiedy starali się negować nieprzyzwoite treści⁹⁸⁵. Toteż Jan Kochanowski, domagający się w liście do Januszowskiego zachowania integralności swych utworów epigramatycznych, w jednej z fraszek pisał:

Jeśli by w moich książkach co takiego było,
Czego by się przed panną czytać nie godziło,
Odpuść, mój Mikołaju, bo ma być stateczny
Sam poeta, rym czasem ujdzie i wszeteczny⁹⁸⁶.

⁹⁸³ M. Łukasiewicz-Chantry, dz. cyt., s. 167. Zob. *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze 1867.

⁹⁸⁴ J. Kochanowski, *Na starą* (I, 7), w: tegoż, *Fraszki*, s. 7.

⁹⁸⁵ Zob. R. Krzywy, dz. cyt.

⁹⁸⁶ Fraszka Jana Kochanowskiego (I, 26), cyt. za: R. Krzywy, dz. cyt.

Wzorem greckich i rzymskich autorów epigramów Kochanowski w swoich fraszkach przypisuje starym kobietom rozwiązłość, wyśmiewając ich niewygasłą chęć podobania się mężczyznom i używania życia. Biorąc jednak pod uwagę cenzorskie skłonności wydawców, poeta owo szyderstwo skrywa niekiedy za konceptualistyczną konstrukcją. Tak właśnie dzieje się w przypadku fraszki *Na Barbarę*. Koncept ów polega na ukryciu w co drugim wersie niecenzuralnych i wulgarnych kpín z podstarzałej zalotnicy⁹⁸⁷.

Zastosowany przez Kochanowskiego szyfr pozostaje skuteczny po dziś dzień z uwagi na współczesne nam zabiegi edytorskie, mające zapewne na celu podtrzymanie nobliwego obrazu polskiego renesansu. W większości wydań fraszki *Na Barbarę* koncept renesansowego poety nie zostaje objaśniony.

Z podobnym zabiegiem, mającym na celu ugruntowanie stereotypowego obrazu epoki renesansu, polegającym na zaniechaniu objaśnień czy komentarza, mamy do czynienia we współczesnej edycji polskiej przeróbki dramatu Jakuba Lochera. W tej wersji *Sądu Parysa* bohaterkami, będącego „osobną własnością polskiego przekładu intermedium”⁹⁸⁸, są stare, jurne baby o swoich przezwiskach: Gordanka, Piszczkowa i Czuczyna. Ich taniec z młodzieńcami jest parodią tańca głównych bohaterów – Heleny i Parysa, który zaprasza swą wybrankę do zabawy słowami:

Pódźże teraz, ma miła Helenko, do tańca.
Racz skakać wedle młodego młodzieńca.
Pożyw(a)j wesela pókiś młoda,
Boć młodość płynie jako woda⁹⁸⁹.

Stosownemu dla młodej dziewczyny tańcowi z młodzieńcem zostają przeciwstawione groteskowe płasy starych bab, z których każda, tak jak Czuczyna, może powiedzieć o sobie:

Będę tańcowała dzisiaj śmieie,
Bom nie była w niedziele w kościele⁹⁹⁰.

⁹⁸⁷ W. Magnuszewski, *Fraszka „Na Barbarę” czyli o „szlachetnej nierządniczy”*, „Litteraria” 24 (1993), s. 5–53.

⁹⁸⁸ J. Ziomek, *Literatura Odrodzenia*, Warszawa 1987, s. 49.

⁹⁸⁹ *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 1, oprac. J. Lewański, Warszawa 1959, s. 218.

⁹⁹⁰ Tamże, s. 220.

Wiedzione szatańskim podstępem stare baby, wyraziste postaci burleskowego międzyaktu, szykują się do zabawy⁹⁹¹, która stanowi preludium do innych uciech, do czego przyznaje się Gordanka, stwierdzając:

Pojdę z wi[e]śn[i]aczkciem tańcować,
Boć go na potem sobie chcę zachować⁹⁹².

Inicjatorka tańca, która „skakała jako sarna / bo się objadła grochowego ziarna”, przyznaje, iż pożąda towarzystwa młodego „pastyrza”:

Ja, pani Piszczkowa, baba stara,
Ale między młodzieńcy jara.
Pójdę teraz do tańca.
Bo mi miło skakać wedle młodzieńca⁹⁹³.

Do Piszczowej i jej towarzyszek, pchających się do tańca niczym Erazmiańskie babule, młodzieńcy (dość enigmatycznie dla dzisiejszego czytelnika) wołają:

Nuż wy, baby stare,
Niechaj będzie dziś żniwo jare!
Będzim z wami ten raz tańcować,
A potem twarogu pojedac⁹⁹⁴.

Wypowiedź młodych mężczyzn jest niezwykle znamienna dla karnawałowych intermediiów, które „kojarzyły sferę seksualną ze śmiechem, stanowiącym licencję zezwalającą akcydentalnie na publiczne naruszenie obyczajowego tabu”⁹⁹⁵, jakim było spółkowanie starych bab z młodzieńcami.

Ten kulturowy mechanizm zawieszania tabu zostaje w wielu współczesnych wydaniach *Sądu Parysa* pominięty milczeniem jako coś wstydlwego, wręcz niewłaściwego. I tak oto w antologii *Teatru polskiego renesansu* intermedium nie doczekało się jakiegokolwiek komentarza, co czyni oba wyżej zacytowane fragmenty tekstu niezrozumiałym dla współczesnego czytelnika.

⁹⁹¹ Zob. J. Ziomek, dz. cyt.

⁹⁹² *Dramaty staropolskie...*, dz. cyt., s. 219.

⁹⁹³ Tamże.

⁹⁹⁴ Tamże, s. 220.

⁹⁹⁵ R. Krzywy, dz. cyt.

Tylko znajomość dawnej kultury karnawałowej oraz związanej z nią rolniczo-kulinarnej frazeologii erotycznej może ujawnić prawdziwy, obsceniczny charakter tych *passusów*⁹⁹⁶.

Współczesna dbałość o kształtowanie nobliwego obrazu renesansu pozostaje w opozycji do faktu, iż *Sąd Parysa* był przeznaczony do wystawiania w porze mięsopustu, a właśnie karnawał obok obrzędów weselnych stanowił ten czas, w którym kultura szlachecka dopuszczała słowne i w przypadku sztuki zapewne także gestykularne aluzje do seksualnego aktu, wstępem do niego był zaś w tym wypadku karykaturalny taniec bab⁹⁹⁷.

Intermedium w adaptacji Locherowskiej sztuki jest typowym „przykładem karnawałowej inwersji, akceptowanej tylko w obrębie chwilowego porządku, nietolerowanego na co dzień”⁹⁹⁸. W ramach wspomnianego czasowego porządku ważnymi postaciami pozostają stare baby, wpisujące się w utrwalony w pamięci zbiorowej kulturowy profil dionizyjskiej upojonej baby, będącej archetypem niezniszczalnego życia⁹⁹⁹, w czasach antycznych towarzyszącej Dionizosowi, podobnie jak on łączącej w sobie *sacrum*, żartobliwość i szaleństwo¹⁰⁰⁰.

Baba-Barbara

Postać *anus ebria* odarta przez kulturę oficjalną z pierwotnych eschatologicznych znaczeń, zsekularyzowana i ośmieszona przez nadany jej naturalistyczny sztafaż pojawia się we wspomnianej już wcześniej fraszce Kochanowskiego *Na Barbarę*, w której to staje się ona obiektem szyderstwa. Co paradoksalne, frywolna, mocno nieprzyzwoita wymowa fraszki poety z Czarnolasu jest tyleż skrywana, co ujawniana dzięki specyfice budowy wiersza, będącej konsekwencją zastosowania *aprosdoketonu* – chwytu, który w myśl definicji zawartej w słowniku terminów literackich polega na „celowym, zaskakującym odbiorcę wprowadzeniu słowa lub wyrażenia innego niż zapowiadane przez tok wypowiedzi, tj. układy frazeologiczne, rytmiczne, rymowe,

⁹⁹⁶ R. Krzywy, *Pestańskie róże i równe szczęście. Rozważania na temat tekstu objaśnień do tekstu staropolskiego*, „Terminus” 9:2(17) (2007), s. 123–140.

⁹⁹⁷ R. Krzywy, *Sarmaci w negliżu...*

⁹⁹⁸ Tamże, s. 2–3.

⁹⁹⁹ K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997.

¹⁰⁰⁰ J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2007.

składniowe, logiczne itp. Efekt niespodzianki jest tym większy, że brzmienie słowa użytego [...] bywa aluzją do słowa oczekiwanego”¹⁰⁰¹.

Fraszka *Na Barbarę* posiada zatem dwie wersje: oficjalną (po dziś dzień drukowaną bez stosownych i wystarczających komentarzy zdradzających intencję autora), dominującą w większości wydań, oraz tę nieoficjalną, przez swoją ostrą wymowę znacznie bliższą obscenicznym niekiedy epigramom greckim.

W obu wersjach fraszki poeta wyśmiewa starą kobietę, która wiedziona podszeptami diabła wciąż chce się podobać, bawić i być atrakcyjna seksualnie dzięki pomocy szatana bądź jego parających się czarami towarzyszy, mających związek z Norymbergą, miastem słynnym z rozwoju nauk tajemnych¹⁰⁰². Oficjalna przestroga brzmi następująco:

Czort rozskakał tego swata,
Nie dba, choć kto ma lada co przed sobą,

okazuje swoje sztuki,
Albo nie wie, że masz w Nuremberku towar?¹⁰⁰³

Dla czytelników szesnastowiecznych, w znacznie większym stopniu niż dla dzisiejszych, znaczące były jednak bezrymowość oraz odstępstwo od zwyczajowych miar stosowanych w budowie wiersza stychicznego, polegające na przeplataniu się ósmio- i dwunastozgłoskowych wersów. Właściwe odczytanie fraszki wymaga bowiem redukcji dwunastozgłoskowych wersów, tak aby z nich zostało siedem sylab początkowych. Zadaniem odbiorcy jest też dodanie ósmej sylaby nieuwzględnionej w oficjalnej wersji¹⁰⁰⁴.

Współczesnemu czytelnikowi właściwą wymowę utworu sugerować może przede wszystkim zagubiony (zdaniem niektórych badaczy), a łatwy do odtworzenia rym. Tekst poddany opisanym powyżej zabiegom brzmi następująco:

¹⁰⁰¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 40.

¹⁰⁰² Fragment dotyczący Nuremberku pozostaje po dziś dzień nierozszyfrowany. Władysław Magnuszewski (dz. cyt., s. 5–53), utożsamiający bohaterkę fraszki Kochanowskiego z nałożnicą króla Zygmunta Augusta – Barbarą Gizanką, podkreślał, iż poecie mogło chodzić o związek Gizanki z jakąś znaczącą się na czarach postacią z Norymbergi. W ślad za Aleksandrem Brücknerem zwracał też Magnuszewski uwagę na wspólny rdzeń słów „towar” i „towarzystwo”.

¹⁰⁰³ Fraszkę *Na Barbarę* tak w „oficjalnej”, jak i „niecenzuralnej” wersji cyt. za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-pierwsze-na-barbare.html>.

¹⁰⁰⁴ W. Magnuszewski, dz. cyt.

Jakoś mi już skaczesz słabo,
Folguj sobie, miła babo, proszę cię.

Czart rozskakał tego swata,
Nie dba nic, choć kto ma lata

Okazuje swoje sztuki,
Alboć nie wie, że masz wnuki?

Pierwsze wersy utworu przynoszą przestrożę natury ogólnej, jaką jest wezwanie do zachowania stosownego do wieku i pozycji matrony. Kolejne wersy fraszki zawierają bardzo konkretne zalecenia i wskazania. W jej „ocenzurowanej” przez poetę wersji wydają się one współczesnemu czytelnikowi nieco enigmatyczne. W wersji „odszyfrowanej” – obsceniczne lub co najmniej dosadne. Zestawienie obu poniżej przedstawionych wersji (tej nieoficjalnej i oficjalnej, umieszczonej w nawiasach) wygląda następująco:

Ale ty wždy nie bądź głupia,
Nieznajomym nie daj dupia (nie daj dudkować przed sobą).

Nie zwierzaj się leda komu,
Nie puszczaj mnichów do domu (do dobrego mieszkania).

I kapłanów się wystrzegaj
Raczej sama zawždy legaj! (letanije śpiewaj!).

Kolejna seria cenzuralnych i niecenzuralnych przestroż skierowanych do Barbary dotyczy natomiast daremności upiększających zabiegów, jakie podejmuje stara kobieta, oraz śmieszności, na jaką takie zachowanie ją wystawia:

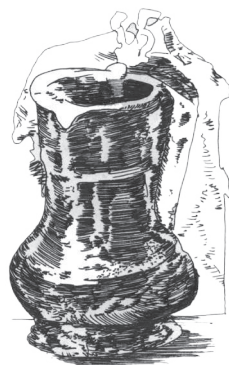
A chcesz li mię słuchać dalej,
Moja Barbaro, nie szalej! (nie szacuj dobrych ludzi!).

Zawsze raczej szukaj zgody,
Niech za cię skacze młody (kto młotem dobrze robi)

Możesz odpruć i te wzorki,
Czyście tak nama z paciorki (paciorkowym biczykiem).

A nie dufaj w żadne czary,
I pod pierzem szpetny stary (staroświetski bieret).

Wiedźże, co masz czynić z sobą,
Bo lisi ogon za tobą (za towar nie uchodzi).



A łotrowie, co to widzą,
W oczy pięknie, w kącie szydą (szykują swe draby).

Domyślajże się ostatka,
Wszakeś już swym dziatkom matka (marcypan rozdała).

Bohaterka utworu Kochanowskiego ze względu na swe niewygasłe jeszcze erotyczne pragnienia staje się obiektem drwiny tych, którzy komplementują ją „w oczy” tylko po to, by potem sztydzić z tej, która zwiedziona starczą *avaritią* – zachłannym umiłowaniem życia, zamiast przygotowywać się do dobrej śmierci i rozmyślać o rzeczach ostatecznych, za wszelką cenę usiłuje powstrzymać upływ czasu.

Postać Barbary jest żywa i nieschematyczna, przez co przypomina raczej Celestynę Rojasa niż posthoracjańską Likę. Nie jest więc ona jedną z realizacji *descriptio vetulae*, opartą na enumeracji typowych dla danego toposu właściwości, lecz jest konstruowana poprzez opis rzeczywistych cech bohaterki. Być może dlatego Władysław Magnuszewski wbrew wątpliwościom innych badaczy pragnie widzieć w tej fraszce niewybredną satyrę na Barbarę Giżankę, powszechnie znienawidzoną kochankę króla Zygmunta Augusta¹⁰⁰⁵. Jednak – jak stwierdza Janusz Pelc – fraszka *Na Barbarę* raczej nie jest satyrą wymierzoną w konkretną historyczną postać, a samo imię Barbara w onomastyce języka poetyckiego Jana Kochanowskiego oznacza po prostu „babę” i niesie ze sobą negatywne konotacje¹⁰⁰⁶.

Błazen emancypator

Wiedźże, co masz czynić z sobą,
Bo lisi ogon za tobą¹⁰⁰⁷

– tymi słowami przestrzega babę-Barbarę „narrator” fraszki Kochanowskiego, przypisując bohaterce utworu rekwizyt, który zdaniem etnologów i badaczy karnawału był atrybutem błazna symbolizującym jego spryt

¹⁰⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁰⁶ J. Pelc, *Symbolika imion w poezji Jana Kochanowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 20/21, Sectio FF (2002/2003), s. 4.

¹⁰⁰⁷ Zob. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-pierwsze-na-barbare.html>.

i przebiegłość¹⁰⁰⁸. W tym wypadku chodzi nie tyle o nadanie bohaterce wyżej wspomnianych cech, ile o uczynienie z niej kobiecego odpowiednika figury-kliszy głupca-błazna. Wykraczając poza ramy wyznaczone przez społeczeństwo tym kobietom, które mają już dzieci i wnuki, Barbara zajmuje podobnie jak błazen pozycję outsidera, zmienia się w starą błaznicę, demoniczną partnerkę czarta i innych wiernych mu odmieńców w stylu Peeckelhaeringha czy Hanswursta. Tak jak błazen staje się postacią negatywną, dzieląc z nim jego narcyzm, skłonność do miłości zmysłowej oraz nieroztropność¹⁰⁰⁹.

Błaznica Barbara niepokoi, ponieważ jak każdy głupiec „jest dzieckiem życia, a nie abstrakcyjnej cnoty”¹⁰¹⁰. Wyposażona zostaje w lisi ogon – symbol błazeństwa, co ma ośmieszać oraz dyskredytować zarówno jej wszelkie niezgodne z oczekiwaniami społecznymi zachowania, jak i samą jej postać. Poprzez swą śmieszność spowodowaną łamaniem reguł Barbara upodabnia się do bohatera z siedemnastowiecznej komedii Piotra Baryki *Z chłopą król*, który zastanawia się nad tym, jak zareaguje jego żona, ujrzawszy go w stroju błazeńskim:

Cóż ja rzekę, gdy spyta, gdiem pieniądze podział,
Gdy kukłę na głowie ujrzy, kto mię guzem odział?¹⁰¹¹

To retoryczne pytanie bohatera w antologii Juliana Lewańskiego *Dramaty staropolskie* tłumaczone jest przez Janinę Majerową w przypisach następująco: „co powiem żonie, gdy spyta, kto mi nabił guza?”¹⁰¹². Tymczasem, jak podkreśla Roman Krzywy, w staropolszczyźnie „guz” (guzman) to błazen, „a kukła w tym kontekście to nie bułka (choćaż to znaczenie podstawowe tego słowa w dawnym języku Sarmatów), lecz charakterystyczna czapka błazeńska (z łac. *cucullus*, od którego pochodzi również dzisiejsze ‘kukiełka’)”¹⁰¹³.

Pijany chłop z komedii Baryki, przebrany za króla dla żartu przez żołnierzy, zostaje „wystrychnięty na dudka” przez innych. Barbara natomiast sama stroi się w szaty młodej kobiety. W obu przypadkach przebranie jest znakiem

¹⁰⁰⁸ M. Wąsik, *Krótką historia błazeństwa*, www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuły/luty_2010/190210_khbl.php [dostęp: 26.08.2015].

¹⁰⁰⁹ Tamże.

¹⁰¹⁰ J. Sieradzan, dz. cyt., s. 101.

¹⁰¹¹ P. Baryka, *Z chłopą król*, w. 873–874, cyt. za: *Dramaty staropolskie*, t. 4, oprac. J. Lewański, przypisy oprac. J. Majerowa, Warszawa 1961, s. 178.

¹⁰¹² Zob. tamże, s. 557.

¹⁰¹³ R. Krzywy, *Pestańskie róże i równe szczęście...*, s. 123–140.

blazeństwa i jego nieuchronnej konsekwencji śmieszności. Bohater komedii Baryki jest głupcem, którego cechuje pasywność. Z kolei Barbara, łamiąca zasady swym obscenicznym zachowaniem i nieuporządkowanym życiem seksualnym, bliższa jest postaci trickstera. Komizm i śmiech, który „poucza o nieskuteczności odwróconych ról”¹⁰¹⁴, dotyka w takim samym stopniu bohaterkę fraszki Kochanowskiego, co chłopskiego króla z – noszącej cechy zarówno literatury dworskiej, jak i sowizdrzalskiej – komedii Baryki.

W przeciwieństwie do dwójki wspomnianych bohaterów rozerotyzowane staruchy z intermedium *Sądu Parysa* spotykają się z pełną dobrodusznego śmiechu aprobatą. Tolerancja wobec „nienaturalnej, groteskowej żądy” starek możliwa jest tylko w literaturze karnawału. Powyższa Bachtinowska z ducha interpretacja intermedium utworu Lochera zostaje zanegowana przez takich badaczy jak Witold Wojtowicz czy referujący jego tezy Paweł Bohusiewicz¹⁰¹⁵. Ten pierwszy w swej książce *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku* stawia tezę, w myśl której scena mięsopustnego tańca starych bab z młodzieńcami jest jedynie demonstracją zachowań społecznie niepożądanych.

Według Wojtowicza w literaturze popularnej mamy do czynienia ze śmiechem dydaktycznym, który nie tylko nie wyzwała z ograniczeń, ale i poucza oraz dyscyplinuje, o czym mogą świadczyć słowa bohaterki karnawałowej, siedemnastowiecznej *Marancyi*¹⁰¹⁶, która sama o sobie mówi: „otom ja teraz głupia wnet się uczyniła”, „będąc starą, młodego pragnę w małżeństwo”¹⁰¹⁷. Obiektem satyry społecznej, a nie procesu emancypacyjnego są także – zdaniem wspomnianego badacza – bohaterki *Sejmu niewieściego* Marcina Bielskiego wzorowanego na Erazmiańskim *Senatulus*¹⁰¹⁸.

Poczynione przez Wojtowicza założenie, że śmiech karnawałowy jest jedynie „demonstracją antyświata występku, od którego chrześcijanin winien się zdystansować wraz z nadejściem Środy Popielcowej”¹⁰¹⁹, nawiązuje do myśli antropologów kultury, takich jak: Jean Delumeau, Aron Guriewicz,

¹⁰¹⁴ W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2010, s. 399.

¹⁰¹⁵ Tamże. P. Bohusiewicz, *Kulturowa historia literatury staropolskiej. Studium przypadku*, „Rocznik Antropologii Historii” 1:1–2 (2011), s. 11–24.

¹⁰¹⁶ Dramat *Marancyja* zostanie omówiony w rozdziale poświęconym literaturze XVII wieku.

¹⁰¹⁷ *Marancyja*, w: *Dramaty staropolskie*, t. 4, oprac. J. Lewański, Warszawa 1961, s. 9.

¹⁰¹⁸ Wojtowicz pomija fakt, że wyśmiewany w satyrze Bielskiego kobiecy parlament proponuje także rozsądne reformy polityczne, do których należą te dotyczące obronności kraju czy zapobiegania separatyzmowi Prus Książęcych.

¹⁰¹⁹ W. Wojtowicz, dz. cyt., s. 285.

Albrecht Classen, Elfriede Moser-Rath, Dietz-Rüdiger Moser czy Werner Mezger, i pozostaje w sprzeczności z Bachtinowską koncepcją karnawału oraz pracami takich polskich badaczy jak Stanisław Grzeszczuk, Teresa Banaś czy Piotr Pirecki¹⁰²⁰.

Podjęta przez Wojtowicza próba zdefiniowania na nowo pola dawnej literatury i kultury popularnej polega na przeciwstawieniu się za pomocą metod antropologiczno-kulturowych marksistowsko-socjologicznemu (jego zdaniem) stanowisku badawczemu zbyt sztucznie oddzielającemu od siebie ludową kulturę niską i kulturę wysoką. Za konkurencyjną i trafniejszą od wizji binarnej opozycji dwóch kultur (uczzonej i popularnej) szczeciński badacz uznaje teorię wymiany i partycypacji zachodzącej pomiędzy tymi kulturami. Konsekwencją owej partycypacji jest – w jego ujęciu – obarczenie ludowej literatury funkcją dydaktyczną, realizowaną poprzez ujawnienie antywzoru w zachowaniu grup społecznych czy indywidualnych postaci, których zachowanie winno pełen rezerwy dystans jako głupie, szalone czy błazeńskie, niemieszczące się w ramach aprobowanych postaw¹⁰²¹.

Co znamienne, Wojtowicz raczej nie eksponuje faktu, że błazeńskie postaci z literatury satyryczno-karnawałowej, pozostając obiektem śmiechu, jednocześnie demaskują hipokryzję społeczną, ujawniają ambiwalencję rzeczywistości i jej spraw, które niczym Sylen posiadają:

[...] dwa niejako wyglądy, zgoła do siebie niepodobne. Tak dalece, że to, co z jednego [...] ich oblicza wygląda na śmierć, jest, gdy głębiej w to wglądnąć, życiem i przeciwnie to, co robi wrażenie życia, jest śmiercią, co piękna – brzydota, co uczoności – nieuctwem, co siły – słabością, co szlachetności – niczemnością, co wesołości – smutkiem [...]¹⁰²².

¹⁰²⁰ P. Bohuszewicz, dz. cyt., s. 13.

¹⁰²¹ W. Wojtowicz, dz. cyt., s. 102. Stanowisko Wojtowicza nawiązuje do prac Andrzeja Borowskiego, który w swych rozważaniach na temat renesansowej kultury humanistycznej stwierdził, że proza satyryczna miała charakter wychowawczy, a „od literatury w ścisłym sensie pouczającej, czyli parenetycznej, różniła ją konstrukcja bohatera (a raczej antybohatera) i obraz świata przedstawionego, w którym wyeksponowanie cech negatywnych oraz karnawałowe odwrócenie porządku i systemu wartości miały unaoczniać potrzebę ich zachowywania i zarazem r o z w i j a n i a, pielęgnowania. Humanistyczna parenetyka natomiast podawała w z o r z e c osobowości dla danego stanu i zawodu, czyli dla określonej roli społecznej, najbardziej wskazany i stosowny”. A. Borowski, *Renesans*, Kraków 2002, s. 128.

¹⁰²² Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 54. Erazm odwołuje się tutaj do fragmentu dialogu platońskiego *Uczta*, w którym Alcybiades porównuje Sokratesa do posągów Sylenów, kryjących pod postacią zwierzęcą posązek boga.

„Jeśli zajrzysz pod maskę Sylena, zobaczysz, że rzecz ma się z wszystkim wręcz odwrotnie”¹⁰²³ – mówi powołana do życia przez filozofa z Rotterdamu Głupota, objaśniając w innym miejscu istotę względności życiowych ról i prawd za pomocą wręcz nowotestamentalnego exemplum:

Jeżeli się komu zdaje, że mówię zanadto filozoficznie, to dobrze, ja to zaraz powiem całkiem, jak mówią, grubo po chłopsku. Któż nie przyzna, że król to ktoś, kto ma bogactwa i władzę. A przecież jeśli nie ma żadnych dobrych przymiotów ducha i skoro niczego mu nie dość, to oczywista, że jest okrutnym nędzarzem¹⁰²⁴.

Taka właśnie opozycja król–trickster stanowi regułę kompozycyjną utworu *Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołem grubym a sprośnym*, w którym prosty, rubaszny i nieobyczajny interlokutor biblijnego króla wchodzi w rolę głupca, a zarazem „bezwzględnego krytyka wszystkich klas społecznych”, osoby „widzącej hipokryzję społecznego statusu”¹⁰²⁵ oraz przedrzeźniającej uznane autorytety.

Marchołt pochodzeniu króla Salomona – potomka dwunastu pokoleń patriarszych – z dumą przeciwstawia swą genealogię sięgającą dwunastu pokoleń chłopskich oraz rodowód swej żony wywodzącej się z „dwunaście rodzajów kurewskich”, które wylicza: pierwsza była Kudlicha, następna Pomyja, oraz Wardęga, Przepołudnica, Wieszczyca, Leżuchna, Niewtyczka, Chgwycicha, Mędrygała, Suwalanka i Nasiemkła. Zastosowana przez Jana z Koszyczek w rodowodzie Powaliszki antroponimia pozwala widzieć w żonie bohatera prawdziwą towarzyszkę i współpracę w błżeństwie kreowania świata na opak¹⁰²⁶, w którym zakwestionowane zostają „honor, ład, miara, roztropność, sprawiedliwość, prostota oraz jakiegokolwiek stoickie opanowanie, które społeczeństwo sobie narzuca”¹⁰²⁷.

W utworze tłumaczonym i adaptowanym przez Jana z Koszyczek równoległość błżeńskiej pary chłopa i baby przejawia się też w „dionizyjskim wyglądzie” obojga. Z syleniczną aparycją Marcolfusa-Marchołta koresponduje bowiem charakterystyczny dla starych pijaczek i bachantek wygląd

¹⁰²³ Tamże.

¹⁰²⁴ Tamże.

¹⁰²⁵ W. Kaiser, *Wisdom of the Fool*, w: *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, t. 4, red. Ph.P. Wiener, New York 1973, s. 518. Zob. J. Sieradzan, dz. cyt., s. 100.

¹⁰²⁶ J. Ziomek, dz. cyt., s. 86.

¹⁰²⁷ W. Kaiser, dz. cyt.

jego małżonki. Sowizdrzalska para, będąca dalekim echem postaci takich jak związani w wtajemniczeniu młodego Dionizosa starcy obojga płci (Sylen Mystagogos, stara pijana bachantka Trygië, mistyczna niańka Dionizosa Mystis)¹⁰²⁸, posiada wręcz karykaturalny wygląd:

A wzrost Marchołtów był krótki, mały a mięsny, głowę miał wielką, czoło szerokie, czerwone a zmarszczone, uszy kosmate a zawieszzonego pół lica, oczy mięsne a płynące, wargę spodnią małą niejako u wałacha, brodę smrodliwą a kosmatą jakoby u kozła, ręce jakby klocki, palce krótkie a wiasze, nogi okrągłe, nos mięsny a garbaty, wargi wielkie a mięsne, oblicze jakoby u osła, włosy jakoby na kozle, obów nóg jego była chłopska a bardzo gruba, skóra jego kosmata a błotna, suknia jego krótka telko do lędźwi, nogawice jego fałdowane, odzienie jego farby barzo grubej. Żona jego była malutka a barzo mięsna, z wielkimi cyckami, włosy jej były jakoby szczeciny, brwi wielkie, ostre a smrodliwe jakoby na grzbiecie u wieprza, brodę jakoby u kozła, uszy jakoby u osła, oczy pochmurne a płynące, wzrok wężowy, ciało czarne a zmarszczone, cycki sine jakoby ołów, palce miała krótkie, na nich żelazne pierścienie, nozdrze oboje, wierzchnie i spodnie, miała nieboga barzo wielkie; goleni krótkie a mięsne, a kosmate jakoby i u niedźwiedzia; suknia jej była kosmata a rozerwana¹⁰²⁹.

Błazen i jego towarzyska w literaturze, w której dominują karnawałowe kreacje bohaterów, nie tylko stają się obiektem śmiechu, ale i sami pozwalają światu przejrzeć się w krzywym zwierciadle prawdy. Postaci Marchołta i jego życiowej towarzyszki stanowią realizację toposu *homo ferus*, przynależąc do wcieleń szaleńców-wyzwolicieli, nie liczących się z normami, zachowujących się jak dzieci i wykazujących niefrasobliwość, będącą – jak mówi Erazm z Rotterdamu – darem Głupoty. W postaciach (takich jak Marchołt czy Dyl Sowizdrzał) przynależących do literatury łotrzykowsko-pikareskiej Monika Sznajderman, autorka rozważań o błazeńskich maskach i metaforach, rozpoznaje cechy trickstera. Ich nosicielem jest także, będący „potomkiem” Celestyny Rojasa i jej współników: Sempronia oraz Parmena, Łazik z Tormesu, „który oszukuje i jest oszukiwany, próbuje niemożliwego, bywa poniżany

¹⁰²⁸ Zob. S. Borowicz, *Maska Sylenis*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, dz. cyt., s. 31.

¹⁰²⁹ *Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprośnym, a wszakoż jakoż o nim powiadają bardzo wymownym, z figurami a gadkami śmiesznymi*, przeł. Jan z Koszyczek, w: *Proza polska wczesnego renesansu 1510–1550*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1954, s. 83–84.

i upokarzany, ale nigdy się nie deprymuje”, występuje przeciw zasadom i obyczajom „nie dlatego, że je lekceważy, lecz ponieważ ma w tym swój cel”¹⁰³⁰.

Na ambiwalencję w postrzeganiu postaci błazna, trickstera i klauna w dobie renesansu zwraca uwagę Walter Kaiser, podkreślający fakt, iż to właśnie w epoce ceniącej zawodowych głupców rozwinęła się idea głupca posiadacza mądrości, podobnego do Don Kichota czy bohaterów Erazma z Rotterdamu. Ci ostatni, zwani morozofami, mędrzygłupkami, czyli mędrkami udającymi głupców, uprawiają błazeńską filozofię skłaniającą ludzi do słuchania swoich twórczych instynktów¹⁰³¹ oraz pozwalającą „demaskować jako wątpliwe to, co uchodzi za najbardziej niewzruszone, ujawniać sprzeczność tego, co wydaje się naoczne i bezsporne, wystawiać na pośmiewisko oczywistości zdrowego rozsądku i dopatrywać się racji w absurdach”¹⁰³².

Swoistym patronem tricksterów obojga płci pozostaje Sokrates, o którym Montaigne pisał, że nie tylko wyrażał się zawsze tak, jak się wyraża wieśniak, jak mówi niewykształcona kobieta, ale i „pozwalał objawiać [się] swej duszy w naturalnych i pospolitych ruchach”¹⁰³³, co sprawiało, iż „nigdy byśmy pod tak lichą formą nie rozpoznali szlachetności i blasku jego cudownego pojęcia”¹⁰³⁴.

Szaleńca, błazna, mędrzygłupka niczym Sokratesa (w ślad za Alcybiadesem z Platońskiej *Uczty*) porównać można do Sylenów – puzderek pomalowanych na wierzchu „[...] w ucieszne a trefne figurki, jako harpie, gąski, zające rogate, osiodłane kaczkę, kozły latające, jelenie srokate i inne takie malowidła przedstawione uciesznie, aby ludzisków pobudzić do śmiechu, jako był zwykły Sylen, nauczyciel dobrego Bacchusa; zasię we wnętrzu zamknięto tam zmyślne lekarstwa, jako to balsamy ambry, amonom, muszkat [...] i inne kosztowne rzeczy”¹⁰³⁵.

Błazen, szaleniec, Marchońt to ktoś, o kim niczym o Sokratesie powiedzieć można, że z zewnętrznego kształtu niewart jest nawet łupiny cebuli, bowiem

¹⁰³⁰ J. Layard, 1957, recenzja z: Radin (1956), „Journal of Analytical Psychology” 2 (1957), s. 108, cyt. za: J. Sieradzan, dz. cyt., s. 97. Także M. Sznajderman odnajduje cechy trickstera w literaturze pikareskiej, do której należy *Łazik z Tormesu*. Zob. tejsze, *Błazen, maski i metafora*, Gdańsk 2000, s. 27.

¹⁰³¹ E. Welsford, *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester 1966, s. 240. Słowa Welsforda cyt. za: J. Sieradzan, dz. cyt., s. 99.

¹⁰³² Zob. L. Kołakowski, *Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, w: tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, t. 2, Warszawa 1989, s. 178.

¹⁰³³ M. de Montaigne, *Próby*, s. 26.

¹⁰³⁴ Tamże.

¹⁰³⁵ F. Rabelais, dz. cyt., s. 7.

taki jest „szpetny z członków i pocieszny z postawy [...] grubaśny w obyczajach, niechlujny w odzieży, ubogi w dostatki, niefortunny u płci białej, niezdatny do publicznych urzędów, zawsze podśmiejący się, zawsze przepijający do każdego pełną miarką, zawsze wykręcający się sianem, zawsze tający swoje boskie rozumienie”¹⁰³⁶.

Emancypator-szaleniec o „obliczu głupka” zniechęca swą powierzchownością i sposobem bycia, ale niczym Sokrates kryje w sobie „przedziwną cnotę, nieomylną pewność”, a przede wszystkim „niepojętą wzgardę wszystkiego tego, dla czego ludzie tyle czuwają, biegają, pracują, żeglują, a borykają się”¹⁰³⁷.

Może on zatem jawić się jako ktoś beztroski i wolny od wyżej wspomnianych ludzkich zabiegów. To jemu właśnie filozof z Rotterdamu przypisuje pozytywny rodzaj szaleństwa, całkowicie odmienny od tego, jaki „zsyłają z piekiel straszne mścicielki zbrodni, ilekroć szcując swymi węzami zażegają w piersiach śmiertelników czy to żądzę wojny, czy nienasycone pragnienie złota, czy miłość haniebną i zbrodniczą, czy mord, porubstwo, świętokradztwo”. Błazen-szaleniec dotknięty i naznaczony jest przez „szaleństwo inne, całkiem do tamtego niepodobne, dla wszystkich jak najbardziej pożądane [...]. A z takim mamy do czynienia, ilekroć jakiś błogosławiony obłąd równocześnie i uwalnia duszę od owych trosk, które ją trwożą, i napełnia ją różnorodną rozkoszą”¹⁰³⁸.

Ten właśnie rodzaj szaleństwa – dany zdradzanemu mężowi, który wierzy, że jego żona wierniejsza jest od Penelopy – jest niezwykle pożyteczny, gdyż „karmi przyjemne złudzenia, utrzymujące nas przy życiu”¹⁰³⁹. Zdaniem Erazmiańskiej Głupoty „najprzyjemniej jest żyć, kiedy jest się głupim”, dlatego też niewiasty szczęśliwsze są od mężczyzn, a dzieci i starcy pożądają nawzajem swojego towarzystwa, bowiem tych drugich przybliża do niemowląt „jasny kolor włosów i bezzębne usta, i drobne ciało, i apetyt na mleko, seplenienie i plectenie, fraszki, zapominanie, brak przezorności”¹⁰⁴⁰.

Erazmiańska pochwała głupoty pełna jest dwuznaczności niczym sam błazen, który jest naturą wewnętrznie sprzeczną: bywa wszak boski i demoniczny, święty i przeklęty, złowrogi i komiczny zarazem¹⁰⁴¹. Takie są też jurne, stare zalotnice, będące z jednej strony wcieleniem negatywnych ste-

¹⁰³⁶ Tamże.

¹⁰³⁷ Tamże.

¹⁰³⁸ Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 73.

¹⁰³⁹ E. Welsford, dz. cyt., s. 240, cyt. za: J. Sieradzan, dz. cyt., s. 99.

¹⁰⁴⁰ Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 27.

¹⁰⁴¹ M. Sznajderman, dz. cyt., s. 23–24.

reotypów kobiecej starości, a z drugiej znakiem, będącego efektem upojenia i szaleństwa, chwilowego – lecz przynoszącego ulgę – wyzwolenia z okowów społecznych i biologicznych reguł.

„Popijają sobie ile wlezie [..] śmieją się z tego wszyscy”

„Mnie piersią swą wykarmiły dwie miluchne nimfy, Mete, czyli Pijaczynka, Bakchusowa córka, i Aperia, czyli Prostaczka, córka Pana”¹⁰⁴² – takim to wywodem na temat swych mamek uzupełnia prezentację własnej genealogii tytułowa bohaterka utworu Erazma z Rotterdamu, która to – obok wspomnianych przez siebie boga wina i będącego symbolem lubieżności oraz witalności boga pasterzy – patronuje cechującym się „koźłą jurnością” starym pijaczkom.

Autor *Pochwały głupoty* mniej lub bardziej świadomie przywołuje wywodzący się z antyku symbol napełnionej winem, wręcz prostackiej i lubieżnej starki, oswajającej śmierć poprzez pijacki śmiech; uczestniczki dionizyjskich obrzędów, do których nawiązywały jeszcze pełne reminiscencji antycznych, wczesnochrześcijańskie mozaiki i sarkofagi przedstawiające postaci świętych i orantów zmieszane z girlandami liści winogrodu, geniuszami i maskami tragedii antycznych oraz postaciami wieśniaków łączących pracę przy winobranii z rytualnym tańcem¹⁰⁴³. Na ile ten zwalczany w średniowieczu, ale i przez tę epokę przekazany symbol był zrozumiały w renesansie, trudno dzisiaj stwierdzić; zwłaszcza że dla społeczeństw doby odrodzenia popijające sobie tego Erazmiańskie babule stają się – jak mówi narratorka utworu, Głupota – przedmiotem szyderstwa i wrogości tyleż z uwagi na swe pijaństwo, co będące jego konsekwencją zachowania niewłaściwe, którymi są: prezentowanie własnych przywiedłych wdzięków, desperackie próby odmłodzenia się, dołączanie do tańca dziewcząt oraz będąca „szczytem głupoty” i efektem upojenia, bynajmniej niechrześcijańska radość, objawiająca się pijackim rechetem.

Starość i pijaństwo pozostają ze sobą nierozzerwalnie związane tak w dziele Erazma, jak i w erotyku włoskiego poety Cristofora Landina, w którym to poeta-kochanek przestrzega okrutną i zarozumiałą, obojętną na jego zaloty Ginewrę przed starością mającą położyć kres urodzie wyniosłej dziewczyny.

¹⁰⁴² Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 20.

¹⁰⁴³ Zob. P. Muratow, *Rzym chrześcijański*, w: tegoż, *Obrazy Włoch. Rzym*, przeł. P. Hertz, Warszawa 2008, s. 47–49.

Co znamienne, w jego futurystycznej wizji nadchodzącej starości ważne miejsce zajmuje sugerująca uzależnienie starki od alkoholu turpistyczna metamorfoza ciała, w wyniku której poprzecinany bruzdami zmarszczek brzuch przypominać będzie nienapełniony bukłak na wino¹⁰⁴⁴.

„Ile wlezie” popija sobie także bohaterka utworu Rojasa, która wyznaje:

Mało piję, bo tylko tuzin miarek do każdego posiłku. Nigdy nie zdarza mi się pociągnąć więcej, chyba żem zaproszona, jak dziś¹⁰⁴⁵.

Zachwalając własną „wstrzemięźliwość” w konsumpcji wina, Celestyna ujawnia zarazem swe pokrewieństwo ze słynącymi z zamiłowania do Bachusa starymi rajfurkami i niańkami z komedii greckiej i rzymskiej.

Poprzedniczkami tak Erazmiańskich strupieszających pijaczek, jak i Celestyny, dokonującej swą wypowiedzią autodemaskacji, są staruchy z komedii Plauta, takie jak chociażby – określana terminem *multiloqua et multibiba* – rajfurka z *Cistellarii* (*Komedii skrzynekowej*), która już w I akcie podchmielona towarzyszy młodym dziewczętom. Jej wiecznie niezaspokojony apetyt na wino powoduje, że łatwo ją przekupić i wkraść się w jej łaski. Dzięki temu niewolnik jednego z bohaterów za beczkę wina zyskuje ważne informacje, ułatwiające schadzki kochankom. Podobnie nienasycona jest stręczycielka Leana z komedii *Curculio* (*Wolek zbożowy*). Zostaje ona określona neologizmem *vinosissima*, pochodzącym od przymiotnika *vinosus* (‘pełen wina, upojony, oddający się pijaństwu’)¹⁰⁴⁶.

W obu komediach oznaką upojenia starych stręczycielek jest ich gadulstwo. Także w utworze Rojasa elokwencja Celestyny, wygłaszającej apologię wina, wskazuje na stan jej upojenia. Zdaniem Celestyny wino przynosi pociechę w starości i samotności, dlatego też do młodzieńców przychodzących do jej domu schadzek kieruje ona następujące słowa:

Siadajcie wedle porządku, każdy koło swojej: a ja żem sama, stawię obok ten dzban i ten kubek, tyleż mego życia, co sobie pogadam z nimi¹⁰⁴⁷.

W rozbudowanym monologu Celestyna wylicza pieczołowicie rozliczne zalety wina, podkreślając, że to właśnie ono:

¹⁰⁴⁴ M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 163–164.

¹⁰⁴⁵ F. Rojas, dz. cyt., s. 126.

¹⁰⁴⁶ K. Rzepkowski, dz. cyt., s. 300.

¹⁰⁴⁷ F. Rojas, dz. cyt., s. 125.

[...] wypędza smutek z serca lepiej niż złoto i koral, dodaje odwagi młodemu i przysparza sił starcowi, rumieńców blademu, serca tchórzowi, gorliwości leniwemu, wzmacnia mózg, wypędza chłód z żołądka, zabija cuchnący oddech, ospałym dodaje podniety, dostarcza zbawczego potu zmęczonym żniwiarzom, leczy reumatyzm i ból zębów, a na morzu ratuje od niemocy, czego woda nie zdoła w żadnym razie¹⁰⁴⁸.

Stara rajfurka wychwalająca lecznicze działanie wina sama obficie korzysta z jego uzdrawiającej mocy, dlatego też za dobrą i zacną porcję tego trunku uznaje nie trzy miarki, lecz miarek trzynaście. Pijaństwo Celestyny, która bez wątpienia zasługuje na przydomek *multibiba atque merobiba*, wskazuje na jej antyczną proveniencję.

Jednak postać Celestyny nosząca cechy antycznych stręczycielek konstituuje już nową tradycję i zostaje włączona w porządek nowej kultury. Jest ona zatem silnie powiązana z realiami Hiszpanii końca XV wieku, o czym świadczy chociażby opowieść bohaterki wspominającej swą mistrzynię i przyjaciółkę – „Panią Klaudynę” – znawczynię wina, którą „lubili i zapraszali wszyscy i która nigdy nie wracała bez paru kwatek [tego cennego trunku – przyp. J.H.-M.], wypiwszy wcześniej drugie tyle i nałykawszy się łakoci”¹⁰⁴⁹. To ona właśnie wprowadzała młodszą od siebie adeptkę w tajniki zawodu i rozkoszy picia wina. Celestyna z dumą i sentymentem wspomina wspólne wędrówki po tawernach, podkreślając:

[...] dawano jej na kredyt kilka garncy na raz z takim zaufaniem, jakby w zamian zostawiła srebrny puchar. Jej słowo miało wartość złota we wszystkich bodegach, które odwiedzała; gdyśmy idąc ulicą poczuły pragnienie, wchodziłyśmy do pierwszej lepszej tawerny. Kazała zaraz stawiać kwartę wina na umoczenie ust i klnę się, że nigdy nie żądano od niej zastawu, czepeca albo innej rzeczy, jeden karb więcej na lasce i dalej w drogę¹⁰⁵⁰.

Relacja Celestyny z pijackich eskapad jest silnie osadzona w realiach i geoprzestrzeni hiszpańskiego miasta, którym – według badaczy – może być pełne klasztorów ukrytych w wąskich zaułkach Toledo, górująca ponad rzeką Sewilla, chlubiąca się swym uniwersytem Salamanka, bądź

¹⁰⁴⁸ Tamże, s. 126.

¹⁰⁴⁹ Tamże, s. 63.

¹⁰⁵⁰ Tamże, s. 63–64.

też – noszące cechy wszystkich trzech wyżej wymienionych – stworzone przez pisarza miasto.

Mniej od Celestyny zindywidualizowane, a za to znacznie wierniejsze antycznym prototypom są natomiast bohaterki łacińskiej komedii humanistycznej, jak chociażby *lena* o znaczącym imieniu Canthara, która w V akcie utworu *Chrysis* autorstwa Eneasza Sylwiusza Piccolominiego w apostrofie do wina sama wyznaje swą miłość do tego trunku, używając w odniesieniu do siebie tych samych słów, jakimi w Plautyńskim *Curculio* Phaedromus charakteryzował Leaeę:

Wino, ach wino! Dlaczego milczysz, moje
wino?
Nie lękam się prawdy powiedzieć: lubię się
napić, napić wina czystego, a nie z wodą
czy miodem, i nie piję ni piwa, ni cydru.
[...] Co tu dużo gadać? Strasznie „winna”
jestem...¹⁰⁵¹

Piccolomini, późniejszy papież Pius II, dowodząc swej humanistycznej erudycji, sięga po zabawny neologizm „winna” (*vinosissima*), powielając Plautyński koncept. Koncept ów w polskim tłumaczeniu uruchamia żartobliwą grę słów, dzięki której owa „winna”, przepelniona winem starucha jest też winną grzechu, jakim jest niestosowne zwłaszcza dla kobiety opilstwo.

Literatura renesansowa chętnie i dość wiernie – jak zauważa Jakub Niedźwiedz – powieliła antyczny mizoginistyczny sposób ukazywania starych pijaczek¹⁰⁵². Być może jednak poeci renesansowi dawali wyraz nie tyle mizoginii czerpanej z antycznych wzorców, ile w ślad za antyczną tradycją sięgającą V wieku p.n.e. tworzyli rodzaj „apotropaicznej satyry”, zamykającej w sobie to, co groźne i sprzeczne z obowiązującym porządkiem.

¹⁰⁵¹ Fragment w tłumaczeniu Krzysztofa Rzepkowskiego, cyt. za: K. Rzepkowski, dz. cyt., s. 306.

¹⁰⁵² <http://neolatina.bj.uj.edu.pl/neolatina/book/showcomment/id/39.html>. Zob. komentarze edytorskie J. Niedźwiedz i A. Gorzkowski do *Epithaphium Maronidis* i *De Philaenide* (83). Pierwszy z utworów to dokładna parafraza epigramu Antypatra z Sydonu (AP VII 353). Polską parafrazą tego utworu jest fraszka Kochanowskiego *Nagrobek opilej babie*. Drugi to parafraza epigramu Antypatra z Sydonu (II w. p.n.e.) bądź jego imiennika z Tessaloniki (I w. p.n.e.) – obydwaj poeci są autorami wielu epigramów z tzw. *Wieńca Meleagra* w *Antologii palatyńskiej* (AP VI 291). Por. Kochanowski *Foricoenia* 66 i 70 – to kolejna z mizoginicznych fraszek o prostytutkach i pijaczkach (temat zaczerpnięty z *Antologii palatyńskiej*).

Jan Kochanowski w łacińskim utworze wzorowanym na epigramie Antypatra z Sydonu przywołuje obraz „niewłaściwy”, jakim jest pijana starucha, której po śmierci „nie żal [...] dzieci, męża i rzeczy przeróżnej”, boleje ona jedynie nad tym, że „nad zwłokami jej puchar jest próżny”¹⁰⁵³. Bohaterka epigramu Kochanowskiego to Maronida, której imię pochodzi od imienia Maronis, noszonego przez „stare pijaczki” z hellenistycznych epigramów, wspomnianego już Antypatra z Sydonu żyjącego w drugiej połowie I wieku p.n.e. i jego poprzednika Leonidasa z Tarentu (III wiek p.n.e.). Imiona bohaterki można uznać za niezwykle stosowne dla „starych pijaczek”, gdyż Maron w języku greckim nie tylko znaczy „siwy”, ale i pozostaje synonimem „mocnego wina”, łącząc w sobie pojęcia starości i pijaństwa¹⁰⁵⁴. Innym wcieleniem Maronidy, której nagrobek ozdabia czara, jest „opiła baba”, przyznająca w prowadzonej po śmierci rozmowie (będącej realizacją konwencji dialogu zmarłego z przechodniem), iż nie była trzeźwa jako żywa¹⁰⁵⁵.

Tępiciełkę i postrach wina Maronidę¹⁰⁵⁶ Kochanowskiego wiele łączy też z inną, powieloną przez tego poetę według antycznych wzorców, postacią – Filenidą, „niszczycielką kielichów”, która:

[...] złożona

Chorobą, do Jowisza rzecz osłabiona:

„Jak wyzdrowieję, słońca sto wschodów przeminie,

A ja bez wina, trzeźwa, pić będę jedynie

Wodę z rzeki”. Lecz ledwo z niemocy powstała,

W tenże dzień już Jowisza zdradnie oszukała

Bo baba chytra, wzięwszy w dłoń sito plecione,

Przez otworki ujrzała słońca niezliczone¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵³ J. Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian muza. Elegie, foricenia, liryki*, przeł. L. Staff, oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1982, s. 171.

¹⁰⁵⁴ S. Borowicz, *Znak zapomnianej eschatologii*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, dz. cyt., s. 202.

¹⁰⁵⁵ J. Kochanowski, *Nagrobek opilej babie*, w: tegoż, *Fraszki II*, 70, s. 88. Jest to polska wersja łacińskiego Kochanowskiego, podobnie jak on wzorowana na epigramie Antypatra z Sydonu (AP VII 353).

¹⁰⁵⁶ J. Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian muza...*, s. 171. Zob. *Epithaphium Maronidis (Nagrobek Maronidzie)*, przeł. G. Franczak, zbiory www.bj.uj.edu.pl/neolatina/tstate/show/id/727/html. „Tu leży leciwa Maronida, postrach wina, / a na wierzchołku jej nagrobka stoi puchar. / Nieszczęsna – nie oplakuje ona pod ziemią dzieci czy biednego męża, / a tylko próżny puchar nad jej kośćmi”.

¹⁰⁵⁷ J. Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian muza...*, s. 176–177.

Pragnienie Filenis jest tak wielkie, że uruchamia ona swe pokłady sprytu po to, by nie łamiąc przysięgi, przechytrzyć nawet samych bogów. Także bohaterka polskojęzycznego epigramu *Nagrobek Róźnie* odczuwa wieczne pragnienie, „syta wieku, lecz nie wina”, ponad rzeczy duchowe (msze, dzwony czy modlitwy o swe zbawienie) przedkłada „dzban piwa zielony”¹⁰⁵⁸.

Zielony dzban piwa symbolizować może siły regeneracji i odrodzenia oraz wstąpienie w wegetatywną sferę przyrody, przemianę *bios* w *zoe*, dokonującą się poprzez upojenie, będące formą wejrzenia w śmierć czy też wręcz przejścia ku niej. W takim wypadku inkulturacja postaci *anus ebria*, polegająca na zmianie rekwizytu, wina na piwo, nie wyklucza związku słowiańskich upojonych bab¹⁰⁵⁹ z kultem dionizyjskim i ze stanowiącymi wyraz antycznej eschatologii, wkładanymi do grobów przez pokolenia zbożnych Greków naczyniami w kształcie siedzącej i trzymającej dzban starej kobiety¹⁰⁶⁰.

Postaci takie jak „opiła baba” czy Różyna byłyby znakiem rytuału przejścia (*rite du passage*). Teza to jednak nieco ryzykowna i należy raczej założyć, że polski poeta renesansowy powiela i adaptuje zaczerpniętą z komedii i epigramu greckiego kliszę pozbawioną już misteryjno-sepulklarnego kontekstu. Ten wizerunek jako społecznie „niewłaściwy” zmienia się w obraz *stricte* komiczny.

Można również dywagować, na ile z owego przejścia od eschatologicznego wymiaru upojenia do jego wymiaru naturalistyczno-komicznego zdawał sobie sprawę sam poeta, który w łacińskim utworze *Na biesiadę* prowadził dywagację na temat współczesnego mu pojmowania sympozjonu, pisząc:

Co dziś „zażyłość”, dawniej „zapiłość” snadź brzmiało.
Takie znaczenie greckie „symposion” wszak miało.
Sens pierwotny zmieniło tylko słowa sedno
Chyba żeby kto myślał: żyć i pić to jedno¹⁰⁶¹.

Owo właściwe orfickiej eschatologii upojenia przekonanie, iż pijaństwo jest wtajemniczeniem „w życie” i oddaleniem śmierci oraz formą wejrzenia w *epekeina*, odnajdujemy w równie parodystycznej, co u Kochanowskiego, formie w *Pogwarkach pijackich* Rabelais’go, w których czytamy:

¹⁰⁵⁸ J. Kochanowski, *Nagrobek Róźnie*, w: tegoż, *Fraszki* III, 55, s. 148.

¹⁰⁵⁹ Zob. S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, dz. cyt., s. 267.

¹⁰⁶⁰ Tamże, s. 53.

¹⁰⁶¹ J. Kochanowski, *Na biesiadę*, w: tegoż, *Z łacińska śpiewa Słowian muza...*, s. 152–153. Por. zbiory bj.uj.edu.pl/neolatina/tslate/show/id/266.html, *Foricoenia sive epigrammatum libellus*, 12, przeł. G. Franczak [dostęp: 26.08.2015].

Piję na przyszłe pragnienie. Piję ciągle. Wieczność w pijaństwie; pijaństwo w wieczności. Śpiewajmy, pijmy, piejmy, lejmy. Gdzie mój lejek? He? Ja piję *jeno per procuram*. Czy wilży się, aby suszyć, czy też suszy się, aby wilżyć? – Nie kapuję zgoła teorii; na praktyce wyznaję się jako tako. Alt! Maczam usta, piję, łykam: a wszystko ze strachu przed śmiercią. – Pij ciągle, nie umrzesz nigdy. – Jeśli nie piję, wysycham, a to śmierć. Dusza mi ucieknie do jakiej kałuży. Dusza nigdy nie mieszka w suchym¹⁰⁶².

Do tych, którzy myślą, że żyć i pić to jedno, przynależą bez wątplenia bohaterowie Rabelaisowskiego uniwersum, w którym już sam akt narodzin powiązany jest z piciem. Przychodzący na świat Gargantua nie krzyczy jak inne dzieci, ale donośnym głosem trzykrotnie woła: „Pić!, pić!, pić!” – „jakoby zachęcając wszystkich do picia”. Co więcej, jak „upewniała” jego piastunka, sama zapewne niestroniąca od kieliszka, Gargantua „tak był wzwyczajony do tego, że na sam dźwięk dzbanów i flaszek popadał w zachwycenie, jakoby smakował niebiańskich słodyczy”¹⁰⁶³.

W świecie Gargantui i Pantagruela tak narodziny, jak i śmierć powiązane są z upojeniem, dlatego też w trakcie jednej z przygód bohaterowie odnajdują wielki sarkofag z brązu, na którym – jak opowiada mistrz Alkofrybas – „w pewnym miejscu był wyryty i wyobrażony kubek, dookoła zaś niego wypisane było etruskimi zgłoskami: Hic bibitur!”¹⁰⁶⁴. Grób ten zawierający dziewięć flaszek oraz schowaną w jednej z nich, spisaną na korze wiązu historię rodu Gargantui ściśle wiąże Rabelaisowskie pojmowanie pijaństwa z ideą skrywanego wina, opatrzonego znakiem kielicha grobu, w którym z upodobaniem grzebali nadużywające wina staruchy tak hellenistyczni epigramatycy¹⁰⁶⁵, jak i powielający oraz adaptujący kliszę *anus ebria* poeci renesansowi, tacy jak Jan Kochanowski.

Bohaterowie Rabelais’go w finale swojej wyprawy zstępują pod ziemię do wyroczni boskiej Flaszy. Napotyka ją tu Bakbuk¹⁰⁶⁶, kapłankę misterium Pani Flaszy, która tłumaczy im niezwykle tajemnicze słowo przepowiedni brzmiące „PIJ”, a „jest to słowo panofemiczne [wróźebne], głośnie i zrozumiałe u wszystkich narodów [...] rozumiem pić dobre i chłodne wino. Zważcie przyjaciele, iż wino wlewa w człowieka jakąś moc i zrozumienie iście boskie”¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶² F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 20. Zob. S. Borowicz, *Maska Sylenis*, dz. cyt., s. 17–19.

¹⁰⁶³ Tamże, s. 23, 26.

¹⁰⁶⁴ F. Rabelais, dz. cyt., s. 6–8.

¹⁰⁶⁵ S. Borowicz, dz. cyt., s. 17.

¹⁰⁶⁶ Hebr. ‘flaszka’.

¹⁰⁶⁷ F. Rabelais, dz. cyt., s. 618.

W boskim natchnieniu Panurg układa więc następujące strofy:

Ateneus nam ogłasza,
 Że trójnogiem była Flaszka
 Pełna wilgoci soczystej
 Wina prawdy wiekuistej:
 Ani żadna wróżba inna
 Tak szczerza nie jest i zwinna
 Jako owo słowo z Flaszki
 Boskiej wychodzące naszej¹⁰⁶⁸.

Jednakowa pochwała pijaństwa, a zwłaszcza przywołanie w jej kontekście wywiedzionej z antyku kliszy *anus ebria*, upojonej kapłanki Dionizosa możliwa była tylko w świecie, w którym choć wszystko jest „*comme chez nous*”, to jednak pozostaje jedynie paralelne do rzeczywistości. Dlatego też to właśnie nie kultura oficjalna, lecz ludowa kultura śmiechu, utrwalona między innymi w dziełach Rabelais’go, przechowała figurę upojonej starki, jej rozmaite role i wcielenia, sprowadzając ją do ponadczasowego, „wspólnego, symbolicznego sensu – wesołej, cielesnej, poniżająco-uwznioślającej, obelżywo-pochwalnej, unicestwiająco-kreacyjnej metamorfozy”¹⁰⁶⁹. Figura ta, prowadząca „podskórne życie” w kulturze oficjalnej, odzywała i ujawniała się w literaturze ukazującej światu „błażeńskie zwierciadło”¹⁰⁷⁰.

Anty-Laura – podsumowanie

Powyższym wywodom na temat renesansowych losów postaci i motywu *anus ebria* patronowała Celestyna, tytułowa bohaterka hiszpańskiego dramatu Fernanda de Rojasa. Postać ta, zrodzona u zarania epoki literatur

¹⁰⁶⁸ F. Rabelais, dz. cyt., s. 620. Jak zauważa Sebastian Borowicz w ślad za Piotrem Świerczem (*Jedność wielości. Świat, człowiek, państwo w refleksji nurtu orficko-pitagorejskiego*, Katowice 2008, s. 91–92): „Trzeba zaś trójnog Dionizosa rozumieć jako krater”, który służył prawdzie zawartej w winie.

¹⁰⁶⁹ Zob. H. Markiewicz, *Pytania do semiotyków*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 195.

¹⁰⁷⁰ Określenie to nawiązuje do tytułu książki S. Grzeszczuka *Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humoryście sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1970.

narodowych, kierującej się w swej estetyce zasadą imitowania antycznych wzorów, jest efektem przetwarzania greckich oraz rzymskich motywów i toposów, które w wyniku zastosowanych zabiegów zaczęły funkcjonować w nowych kontekstach i pełnić nową społeczno-kulturową funkcję.

Nie chodzi tu zatem li tylko o historycznoliteracką interpretację postaci Celestyny, lecz także o ukazanie fenomenu kulturowej żywotności postaci, która stała się nie tylko dla hiszpańskojęzycznego, ale i dla całego zachodniego kręgu kulturowego wzorcową kliszą przebiegłej, bezwzględnej, zachłannej, gadatliwej, pozbawionej hamulców moralnych, społecznie wykluczonej, choć wszystkim niezbędnej, starej rajfurki, niegardzącej winem i wspomagającej swe zabiegi czarną magią.

W niniejszym rozdziale uwzględnione zostały również odmienne od figury starej kuplerki renesansowe wcielenia *anus ebria et delirans*, jakimi są postaci-motywy starej, rozwiązłej zalotnicy oraz żeńskiego trickstera i błazna.

Renesansowa anty-Laura jest w przywołanych tu utworach nie tylko przedmiotem odrazy, ale i szyderstwa, mającego ukrócić jej erotyczne aspiracje, których absurdalność ukazuje też Diego Hurtado de Mendoza w utworze *Do staruszki, co ma się za piękną*:

Pani Aldonzo, masz lat po trzykroć trzydzieści,
nie więcej niż trzy włosy i ząb już ostatni,
[...]
Śpiewasz jako bekas albo jako żaby,
łapa twa jak krosta człowieka w agonii,
do nocnej sowy podobnaś jest z twarzy.
Cuchniesz jako ryba moczona w złej wodzie,
twój kozi kręgosłup cały jest skrzywiony
i łysa się zdajesz jako łysy kogut¹⁰⁷¹.

Brzydota anty-Laury ma wymiar nie tylko estetyczny, ale i moralny, co czyni ją współniczką, kochanką, a nawet mamką diabelskiego rodu, jak w twórczości Clémenta Marota, który w pochodzącym z 1535 roku *Herbie brzydkiej piersi* pisał:

O piersi, która jesteś skórą tylko samą,
co ruszasz się bezwładnie, niczym nędzna

¹⁰⁷¹ D. Hurtado de Mendoza, *Do staruszki, co ma się za piękną*, cyt. za: U. Eco, *Historia brzydoty*, rozdz. VI, przeł. A. Gogolin, Poznań 2007, s. 166.

flaga,
 o wielka piersi, o piersi podłużna
 [...]

piersi postarzała, piersi zamieniająca
 mleko w bagniste wody,
 piersi, której diabeł żąda w swoim rodzie
 piekielnym, by karmiła córkę jego młodą.
 O piersi, którą można przerzucić przez bark
 i zmienić tym sposobem w rozszerzony szal,
 na twój widok szczerze pragną rozliczni
 móc ujmować ciebie poprzez rękawiczki,
 by się nie zbrudzić [...]

o piersi, szpetne nozdrza tego,
 co pod twymi pachami zwisa ciekawego...¹⁰⁷²

Odrażająca cielesność starej baby jest w stanie przerazić samego diabła. Tak dzieje się w groteskowym świecie Rabelais'go, w którym nagromadzenie motywów związanych z „grubymi żartami, kreaturalnym ukazaniem ludzkiego ciała, bezwstydem w sferze płciowej” łączy się z treściami natury satyrycznej¹⁰⁷³. Taki satyryczny wymiar ma pochodząca z *Gargantui i Pantagruela* historia o starej Papfiżynie, która oszukała samego diabła. W opowieści tej powraca popularny w kulturze ludowej motyw przechytrzenia czarta najpierw przez chłopca, a następnie przez jego (sprytniejszą niż on) żonę, która w tym wypadku ratuje męża, przerażonego wizją pojedynku na pazury z samym diabłem. Przebiegła starucha przewrotnie użala się nad przybyłym do chaty szatanem i prezentuje mu wygląd swej waginy, dowodząc, iż jest to rana, będąca skutkiem mężowskiego „drapnięcia”¹⁰⁷⁴.

Stara baba „odsłaniająca się do podbródka, w tym kształcie, w jakim kiedyś perskie niewiasty ukazywały się swoim synom uciekającym z pola bitwy”, pokazuje swoje „Cotojest” diabłu, który widząc „ogromną *solutionem*

¹⁰⁷² C. Marot, *Herb brzydkiej piersi*, cyt. za: U. Eco, dz. cyt., s. 166.

¹⁰⁷³ E. Auerbach, dz. cyt., s. 272–273.

¹⁰⁷⁴ F. Rabelais, dz. cyt., t. 2, s. 150–151: „[...] powiedział mi ów kat, tyran, iskach diabelski, że ma na dziś wyzwanie drapać się z tobą o lepsze; owo aby wypróbować swoich paznokci, drapnął mnie jeno małym palcem, o tu, między nogami. Ha! Wierę, szaleję z bólu, już po mnie, nigdy się z tego nie wyleczę, patrz! A teraz jeszcze poszedł do kowala, aby mu do reszty wyostrzył i zaszpicował pazury. Zgubiony jesteś, mospanie diable, mój przyjacielu. Umykaj, radzę ci, bo on nie daje pardonu. Umykaj stąd, proszę!”

continuitatis we wszystkich wymiarach”, przerażony ucieka z krzykiem: „Mahom, Demiurgon, Megera, Alekto, Persefona, nie złapie mnie. Umykam, jak stoję. W nogi! Zostawiam mu pole”¹⁰⁷⁵.

U Rabelais’go – nieco inaczej niż u szydzącego ze starej kobiety słowami „Won, ty z cuchnącą dziurą, skąd twoja bezczelność” Horacego i jego renesansowych naśladowców – ciało staruchy jest nie tylko przedmiotem wyszydzenia, ale i częścią natury, i w tej właśnie roli zarówno raduje się swymi czynnościami, jak i podlega rozkładowi¹⁰⁷⁶.

Przepełniający narratora bajki rubaszny rechet ze starych bab z jednej strony upowszechnia stereotypy dotyczące odrażającej fizjologii staruch, z drugiej jest tym samym śmiechem, który dotyka człowieka w ogóle, utożsamia go ze światem natury oraz prowadzi do zatriumfowania w nim pierwiastków animalistyczno-kreaturalnych¹⁰⁷⁷.

Stara, lubieżna błażnica – Barbara jest w renesansowej kulturze oficjalnej przedmiotem niewybrednej drwiny. Ta sama drwina dotyka też bohaterki literatury karnawałowej. Te ostatnie budzą jednak śmiech nie tylko unicestwiający, ale i (będący w feudalnym systemie swoistym wentylem bezpieczeństwa) wyzwalający ze społecznych ograniczeń i ukazujący względność obowiązujących norm. Stare, ale jare baby z polskiego przekładu Locherowskiego intermedium, skłonne do nadawania swym instyktom mocy obowiązującej¹⁰⁷⁸, wciąż pozostając figurami niewłaściwymi, stają się równocześnie pełnoprawnymi obywatelkami świata „wywróconego na opak”, do którego przepustką jest ich błazeński, transgresyjny i przewrotny charakter.

Wiek XVI wnosi w kulturową historię wyobrażeń *anus ebria et delirans* obraz unicestwianej śmiechem, erotycznie pobudzonej, „opitej” starki o odstręczającym wyglądzie oraz lubieżnej, rozbawionej, karnawałowej staruchy budzącej nie tylko obrzydzenie, ale i płynącą z chwilowego zawieszenia reguł prześmiewczą akceptację.

Niniejsze rozważania nie mają dowodzić jednolitego stosunku całej literatury XVI wieku do figury starej, pijanej, szalonej kobiety. Mają one ukazać tę postać jako kulturowy amalgamat, będący nie tyle odzwierciedleniem realiów historycznych i problemów społecznych epoki

¹⁰⁷⁵ Tamże.

¹⁰⁷⁶ E. Auerbach, *Świat w ustach Pantagruela*, w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 270–271.

¹⁰⁷⁷ Tamże, s. 271.

¹⁰⁷⁸ Tamże.

(poświadczonych w źródłach historycznych), ile posiadający wymiar fikcyjny i retoryczny.

Przywołane zostają zatem dzieła autorów posługujących się stereotypem, kliszą szalonej, upojonej staruchy, promujących w ten sposób pożądane wzorce „męskości” i „kobiecości”, „starości” i „młodości”, usuwających na margines zachowania i cechy niepożądane.

Położenie nacisku na proces stereotypizacji omawianej postaci (przykładowo) powoduje, że w niniejszym rozdziale Jan Kochanowski występuje jako autor fraszki *Na Barbarę*, nie zaś Boccacciowskiego z ducha *Wzoru Pań Mężnych*.