

Filip Bukowski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

filip.bukowski@opoczta.pl

ORCID: 0000-0003-4460-0502

Tropem ludowych reinterpetacji. O Strzygoniu. Klechdzie zadusznej Stefana Grabińskiego

On the Trail of Folk Reinterpretations.
On *Strzygoń. Klechda Zaduszn*
by Stefan Grabiński

DOI: 10.12775/LL.1.2.2026.006 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article is devoted to the analysis of folk contexts present in Stefan Grabiński's drama *Strzygoń. Klechda Zaduszn*. The text presents a creative reinterpretation of elements of folklore, folk demonology and traditional All Souls' Day rituals in this literary work. The analysis focuses on the character of the "strzygoń" as a figure rooted in Slavic beliefs. Particular attention is paid to the functioning of the folk vision of the world in Grabiński's drama – the presence of rituals, magical practices, religious songs, symbolism and border spaces, as well as the problem of dialect stylisation. The text argues that *Strzygoń. Klechda Zaduszn* is an example of a harmonious contamination of Christian and pagan elements, fitting into the modernist reflection on spirituality, faith and the possibility of redemption.

KEYWORDS: Stefan Grabiński, folklore, folk demonology, strzygoń, horror literature, All Souls' Day

Wprowadzenie

We wsi nasza nadzieja, nasza przyszłość. Skoro wieś budzi się, wkracza w sferę zbiorowego życia narodu na całym niemal obszarze Polski, to dla inteligencji, dla artystów, dla polityków, dla przodowników naro-

du widok niezmiernie interesujący, to – zdawałoby się źródło podniet i bodźców płodne i potężne (Mazanowski 1911: 74).

Powyższe słowa napisał Antoni Mazanowski w 1911 r. na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. Ludowość w dobie modernizmu niewątpliwie stanowiła źródło inspiracji, stała się niejako wielowymiarowym „fenomenem kultury narodowej” (Tatarowski 1988: 279), będąc jednocześnie nośnikiem treści światopoglądowych, symbolicznych oraz tożsamościowych. Zjawisko chłopomanii, rekonstruowanie archaicznych systemów wierzeń oraz poszukiwanie „pierwotnych” źródeł duchowości znalazły wyraz w literaturze, sztukach plastycznych i naukowej refleksji epoki. Archaiczne zasoby kulturowe mogły zaistnieć na nowo dzięki licznym próbom rekonstrukcji przeszłości wiejskiego świata (które może należałoby rozpatrywać bardziej w kategorii swoistych konstrukcji fantazmatów na temat wsi) – w systemie wierzeń ludowych i chłopskiej wiedzy upatrywano bowiem uniwersalnych wartości (Pochłódka, Robotycki 2009: 104). Lesław Tatarowski, przyglądając się ludowości w kulturze modernizmu z perspektywy semiotycznej, wskazywał, że:

ludowość młodopolska jest złożonym systemem ideologicznym, o binarnej strukturze znakowej, realizowanym w różnych materiałach semiotycznych oraz typach tekstów, których znaczenia tworzą nacechowane wartościami modele świata – obrazy wsi, życia chłopskiego, interakcji między inteligencją i ludem, wyrażające ideę poznania, zbliżenia i przenikania ich kultur (Tatarowski 1988: 306–307).

Na płaszczyźnie literackiej owe kreacje ludowej świadomości są zatem rozmaite, mamy bowiem do czynienia ze stylizowaniem, referowaniem czy cytowaniem, wiedzę na temat wiejskiej codzienności zdobywano zaś najczęściej przez doświadczenia, wyjazdy i obserwacje chłopskich społeczności (Pochłódka, Robotycki 2009: 98). Ponadto ujęcie antropologiczne i etnograficzne zyskiwało coraz większe znaczenie w badaniach naukowych – w Krakowie funkcjonowała już wówczas Akademia Umiejętności z sekcją etnograficzną, pod której szyldem wydawano „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” (1877), zaistniały takie czasopisma jak „Wisła” (1887) i „Lud” (1895), a od 1857 r. sukcesywnie ukazywały się tomy dzieła Oskara Kolberga (Pochłódka, Robotycki 2009: 98). Nie powinny zatem dziwić tak częste odwołania do kultury tradycyjnej, folkloru i codzienności życia wsi w literaturze, muzyce czy sztukach plastycznych na przełomie XIX i XX w. Tatarowski zauważył również, że tego typu teksty kultury przedstawiają najczęściej dwa punkty widzenia – zewnętrzny i wewnętrzny, nierzadko też obie perspektywy przenikają się w obrębie jednego dzieła (Tatarowski 1988: 284). Z jednej strony mamy więc do czynienia z takimi formami, które reprezentują etnograficzną czy socjopsychologiczną koncepcję opowiadania, z drugiej strony figurują wszelkie stylizacje (choćby na ludowe gawędy, gwary), które mogą współistnieć w „dwugłosowej strukturze” wraz z narratorem (Tatarowski 1988: 284–285).

Jeśliby uznać „ludowość modernistyczną” za swoisty system znaczeń organizujący wyobraźnię epoki, zasadna zdaje się refleksja nad sposobami jej funkcjonowania w mniej oczywistych realizacjach literackich – takich jak twórczość Stefana Grabińskiego¹. Jego dorobek kojarzy się przede wszystkim z literaturą grozy i fantastyką, zdecydowanie rzadziej dzieła autora *Demona ruchu* stają się przedmiotem analiz w perspektywie badań nad folklorem. Mimo że obecność motywów ludowych nie stanowi dominanty jego twórczości, to trylogia dramatyczna *Zaduszek*² jawi się jako wyjątkowy przykład świadomego i pogłębionego dialogu z kulturą tradycyjną. Szczególną rolę odgrywa w niej dramat *Strzygoń. Klechda zadusznia*, w którym świat przedstawiony zostaje niemal całkowicie zanurzony w wiejskiej obrzędowości, demonologii oraz ludowej wizji świata.

Celem niniejszego artykułu jest analiza sposobów literackiej reinterpretacji wierzeń ludowych w przywołanym dramacie ze zwróceniem szczególnej uwagi na motyw strzygonia jako figury zakorzenionej w słowiańskim kompleksie wierzeniowym. Do realizacji tego celu wykorzystano metodę filologiczną oraz instrumentarium badań kulturowych z uwzględnieniem analizy tekstów folkloru. Refleksji została także poddana zgodność obrzędowości zadusznej, praktyk magiczno-religijnych, symboliki przestrzeni granicznych oraz ludowego modelu relacji między światem żywych i umarłych w odniesieniu do tekstu dramatu. Analiza zmierza do ukazania, że ludowe komponenty tekstu pełnią funkcję strukturalną i semantyczną, współtworząc sensy dzieła oraz warunkując jego estetykę grozy.

Dualizm duszy – aspekt upioryzmu

Refleksję nad ludowym obrazowaniem świata w dramacie *Strzygoń. Klechda zadusznia* Stefana Grabińskiego warto rozpocząć od zarysowania kulturowego kontekstu wokół postaci demonicznych, tak silnie zakorzenionych w świadomości chłopskiej społeczności. „Nie ulega wątpliwości, że powrót zmarłych, którzy łakną krwi i przychodzą po nią na ziemię, był i pozostanie ideą uniwersalną” (Roux 1994: 245) – stwierdził Jean-Paul Roux, pochylając się nad jednym z najpopularniejszych i wciąż pobudzających wyobraźnię mitów o krwiożerczych, demonicznych postaciach. Uznaje się, że ballada *Narieczona z Koryntu* Johan-

1 Mimo że dojrzała twórczość Grabińskiego przypada na okres międzywojnia, to jego pisarstwo wyrasta z modernistycznych konwencji i fascynacji romantycznych (szczególnie ze specyficznej odmiany czarnego romantyzmu), ponadto podobieństwo programowych tez do estetyki symbolizmu zdaje się oczywiste (Hutnikiewicz 1959: 119).

2 W skład trylogii wchodzi następujące jednoaktówki: *Sen Krysty. Misterium zadusznia*, *Strzygoń. Klechda zadusznia* oraz *W dzień zaduszny*. Sztukę wystawiono na przełomie października i listopada 1921 r. na deskach krakowskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego kierowanego przez Teofila Trzcńskiego. Warto zauważyć, że przytoczona kolejność poszczególnych części została zmieniona na potrzeby teatru, za każdą z nich był odpowiedzialny inny reżyser; tak też jako pierwszą, w reżyserii Teofila Trzcńskiego, zagrano *Strzygonia*, następnie przedstawiono *W dzień zaduszny* (reż. Marian Jednowski), jako ostatnią zaprezentowano zaś *Sen Krysty* w inscenizacji Józefa Sosnowskiego (Majewska 2019: 107–111). Odwróconemu porządkowi inscenizacji przyświecał cel wyeksponowania bardziej ludycznego charakteru spektaklu, co tym samym odebrało mu wymiar misteryjny (Majewska 2018: 198).

na Wolfganga Goethego z 1797 r. stanowi pierwsze literackie wykorzystanie koncepcji wampiryzmu, które na stałe wprowadziło ów motyw do literatury światowej, inspirując następnych twórców (Janion 2023: 14). Bez wątpienia najbardziej poczytnym dziełem z tej kategorii okazała się XIX-wieczna powieść gotycka irlandzkiego pisarza grozy Brama Stokera – *Drakula* (1897). Równie intrygujących utworów nie brakuje na gruncie polskiej poezji i prozy³. Wątki wampiryczne znajdziemy także u Grabińskiego, w nowelach *Dziedzina* i *W domu Sary*. Wampir jednak niejedno nosił imię, jak zaznacza Maria Janion:

Starosłowiański *qpyr* wziął się od bohatera [greckiego Amphiararosa – F. B.], pod którym ziemia rozstała się i żywcem go pochłonięła. [...] Serbski *wampir*, bułgarski *wampir*, rosyjski *upyr*, czeski *upir*, polski *wąpierz*⁴, *upiór*, północnogrecki *wampiras*, potem z zapożyczonego z serbskiego niemieckiego słowa *Vampir* upowszechnia się w rosyjskim, czeskim, polskim i nowogreckim w formie do dziś używanej: *wampir*, *vampire* (Janion 2023: 17).

Wampir i upiór stały się zatem pojęciami synonimicznymi, z czego pierwszy na terenach Słowiańszczyzny stanowi pierwotną nazwę postaci demonicznej, drugi został zaś w języku polskim przejęty z Rusi (Strzelczyk 1998: 220). Jarosław Kolczyński wskazywał, że „upiór (wampir) i strzygoń (strzyga) jeszcze w XIX wieku były jednymi z najaktywniejszych demonów w świecie archaicznej wyobraźni »ludu wiejskiego« na naszych ziemiach” (Kolczyński 2003: 211). Wampir, upiór, strzygoń, strzyga – jak widać, nomenklatura demonologiczna wykazuje się dużą elastycznością i wariantywnością; nie oznacza to jednak, że wszystkie przywołane terminy określają to samo. Warto więc przyjrzeć się nieco bliżej szczególnie strzygoniowi, gdyż to tę postać Grabiński umieścił na kartach dramatu *Strzygoń. Klechda zaduszna*. Nierzadko w podaniach można napotkać obrazy strzygonia, który po śmierci w dalszym ciągu wykonuje prace porządkowe wokół domu, takie jak rąbanie drewna, rżnięcie siewki itp., strasząc przy tym pozostałych domowników, najczęściej wdowę (Ciszewski 1887: 161; Gonet 1897: 155). Szymon Gonet podawał, że: „człowiek, który nie ma zarostu pod pachami rąk, będzie po śmierci strzygoniem, również każdy samobójca, dlatego, kto samobójstwem życie zakończy, tego układają w trumnie twarzą do dna, by ludzi po śmierci nie prześladował” (Gonet 1897: 155). Oskar Kolberg zanotował zaś:

3 Warto przywołać choćby wampiryczne realizacje w twórczości Juliusza Słowackiego (*Arab*), Adama Mickiewicza (*Upiór*), Narcyzy Żmichowskiej (*Bajka o wampirze*), Władysława Stanisława Reymonta (*Wampir*), Władysława Broniewskiego (*Ballada o placu Teatralnym*) czy Czesława Miłosza (*Dolina Issy*).

4 Wokół słowa „wąpierz” narosło jednak wiele spekulacji odnośnie do jego etymologii. Łukasz Kozak podaje, że: „wąpierz jest słowem najpewniej zmyślnym lub ukutym od literackiego wampira dopiero w XX wieku, nie odnotowują go żadne wcześniejsze prace etnograficzne” (Kozak 2021: 19).

Strzygoń (czasami Upiorem, mianowicie w wyższych towarzystwach nazywany) z wejrzenia jest to człowiek bladego lica, mało się zresztą od innych różniący ludzi, a tóć się najczęściej zdradzający, że chodzi śpiący wśród nocy księżycowej, lubo z tem się przed ludźmi taji (Kolberg 1874: 63).

Etnograf podaje najbardziej rozpowszechniony wariant postrzegania strzygonia – jest to człowiek o dwóch duszach, jednej dobrej, drugiej złej (Kolberg 1874: 63). Znanie są także opisy upiора mającego dwa serca – po śmierci człowieka drugie serce wciąż biło, chroniąc ciało przed rozkładem i umożliwiając pozagrobowe wędrówki (Kolczyński 2003: 214). Strzygonia z dwoma sercami dość łatwo było rozpoznać już za jego życia, jak czytamy w *Słowniku polskiej bajki ludowej*, ma on: „podwójne rzędy zębów, zrośnięte brwi, nie posiada włosów pod pachami, w kroczu lub nad oczami, rodzi się w tzw. czepku, z zębami lub ze znamieniem na plecach” (Sitniewska 2018: 207). Efektywnym zapobieganiem przemian w opisywaną postać nadnaturalną okazywało się przystąpienie do sakramentu bierzmowania, gdyż: „bierzmowanie święte jest postanowione od kościoła na to, aby strzygoni nie bywało” (Kolberg 1874: 64) – wspomniana druga dusza, niepoświęcona podczas chrztu świętego, zyskiwała okazję odkupienia właśnie przy bierzmowaniu. Urszula Lehr, opisując wierzenia w istoty nadmysłowe na terenach Słowiańszczyzny, przytacza sposób na zgładzenie błakającej się upiornej duszy: „Po wysondowaniu, gdzie znajduje się grób strzygonia, odkopywano zwłoki, odcinano ręce, nogi i głowę. Odcięte członki umieszczano w odwrotnej kolejności, a więc ręce kładziono tam, gdzie miały być nogi, nogi tam, gdzie ręce, a głowę przy tylnej części ciała. Inna wersja tego wątku podaje, że nie okaleczano zwłok, tylko wiązano członki, a nieboszczyka kładziono na brzuchu” (Lehr 1984: 231). Podobny zapis zgładzenia strzygonia odnajdujemy m.in. w *Dolinie Issy* Czesława Miłosza – tam jednak ciało upioryczy Magdaleny przebito ponadto osinowym kołkiem (Miłosz 2000: 61–64).

Jak natomiast motyw ten realizuje Grabiński w swoim dramacie? Akcja drugiej części trylogii dramatycznej *Zaduszki – Strzygoń. Klechda zaduszna* – rozgrywa się w dwóch przestrzeniach: we wnętrzu izby, gdzie jedna z bohaterów opowiada straszną historię, oraz „we wsi polskiej w dawnych leciech” (Grabiński 2016: 152), która stanowi tło klechdy. Obie te przestrzenie (jak i całą trylogię) łączy wspólny czas – Dzień Zaduszny. W didaskalium wprowadzającym do klechdy autor, podobnie jak w *Śnie Krysty*, zwraca uwagę na kilka aspektów, które można odczytywać w symbolicznym ujęciu. Mianowicie skupia się na „otwartości” przejść – furka do plebanii oraz ta prowadząca na cmentarz są otwarte, ponadto mur cmentarza odznacza się niskością (Grabiński 2016: 159). Niewysokie ogrodzenie i niezamknięte bramki nie stanowią żadnej bariery w przemieszczaniu się między tymi przestrzeniami – ułatwiają natomiast wzajemne przenikanie się sfer świata żywych i umarłych (granica między tymi światami sama w sobie w Dzień Zaduszny jest już niezwykle cienka). We wprowadzeniu do sceny pierwszej widzimy Plebana „przechadzającego się przed domem z książką, z której odmawia półgłosem pacierze” (Grabiński

ski 2016: 160). Obecność książki już od początku sygnalizuje, że ksiądz będzie reprezentował postawę racjonalistycznego podejścia do zjawisk paranormalnych⁵. Przypuszczenie to okazuje się słuszne, kiedy na plebańskim podwórku zjawia się Jagna z osobliwą prośbą do duchownego – oznajmia mu bowiem, że zeszłego wieczora zmarł jej mąż Jędrzej, i prosi, by ksiądz poświęcił jej chatę, gdyż coś od tygodnia w niej straszy. Agresywny upiór najbardziej daje o sobie znać w domu Kuby Chowańca, brutalnie zamordowanego przed czterema laty mieszkańca wsi. Eskalacja lęku i gniewu wiejskiej gromady narasta w scenie piątej, kiedy fala przerażonego tłumu napływa ku posesji Plebana. Dopiero wówczas wychodzi na jaw, że wieś nawiedza straszna mara dokładnie od dnia śmierci Wawrzona Gruceli, czyli od zeszłego roku. Nikt jednak nie zgłaszał nadnaturalnych incydentów z obawy przed reakcją księdza, który nie dopuściłby do siebie myśli o grasującym we wsi demonie. Przełomowy moment klechdy nastaje, kiedy z tłumu przedziera się wdowa po Wawronie – Makryna Grucelowa – oznajmiająca zebranim, że jej zmarły mąż miał za życia dwie dusze. Motyw wdowy po zmarłym, który przybrał postać upiora, wpisuje się w schemat ludowych podań, gdzie to właśnie postawa wdowy staje się przyczynkiem do unicestwienia zła (Kibort 1897: 276). W *Słowniku polskiej bajki ludowej* czytamy bowiem, że:

Wdowa utrzymuje kontakty ze zmarłym mężem do czasu, aż tajemnica nie wychodzi na jaw bądź dopóki sama nie zwróci się o poradę i pomoc do innych mieszkańców wsi. Kres nocnym wizytom męża-strzygonia kładzie zwykle interwencja osób trzecich, najczęściej księdza, co wiąże się z ekshumacją nieboszczyka i praktykami religijno-magicznymi mającymi na celu jego trwale unieruchomienie w trumnie (Sitniewska 2018: 209).

Nie bez znaczenia pozostaje także imię kobiety – postać Makryny występuje również w dramacie *Śnieg* Stanisława Przybyszewskiego (1903), gdzie jawi się jako symboliczne widmo przeszłości, wokół którego nieustannie rozpościera się aura śmierci. Makryna Grabińskiego jest natomiast pośredniczką między światem żywych i umarłych – jako senne objawienie podpowiada rozwiązanie problemu poprzez ochrzczenie drugiej duszy zmarłego Wawrzona. Imię bohaterki zdaje się również istotne w kontekście romantycznych legend związanych z postacią matki Makryny Mieczysławskiej (właśc. Ireny Wińczowej), która dopuściła się mistyfikacji i stworzyła sobie nową tożsamość, podając się za przełożoną bazyliankę mińskich. Jej męczeńskie świadectwa odegrały istotną

5 Podobną sylwetkę racjonalnego duchownego przedstawił Adam Mickiewicz w IV części *Dziadów*, gdzie zdroworozsądkowe i konformistyczne podejście przedstawiciela Kościoła zostało skontrastowane z romantycznym spirytualizmem Gustawa (Mickiewicz 1823: 135–214). W przypadku księdza ze *Strzygonia* zarysowuje się wyraźna sprzeczność między funkcją a postawą bohatera – odrzucenie nadprzyrodzonych zjawisk sytuuje go w sferze „wiary rozumnej”, pozbawionej metafizyczności. Jego światopogląd szybko zostanie jednak poddany przewartościowaniu, kiedy sam będzie musiał stanąć twarzą w twarz z materializującymi się „zabobonami”.

rolę w życiu społeczno-kulturowym tamtego okresu, w którym nurt mesjaniczny przeżywał największy rozkwit; wywarła ona również niemały wpływ na romantycznych wieszczów oraz środowisko emigracyjne (Bağlajewski 2025: 81). Można więc przypuszczać, że zarówno postać z dramatu Przybyszewskiego silnie powiązana ze śmiercią, jak i matka Makryna stanowiły dla Grabińskiego inspirację do stworzenia bohaterki skrywającej mroczną tajemnicę.

Scena szósta dramatu to moment, kiedy po raz pierwszy pada nazwa „strzygoń” na określenie nękającej wieś istoty. Wcześniej była ona nazywana w różnoraki sposób, m.in. demonem, upierem, upiorem, wilkołakiem, przyłożnikiem, diabłem, zapłotnikiem, marą, zmorą czy duchem potępionego. Pleban nieprzychylnie patrzy na prośbę ochrzczenia zmarłego, gdyż jak mówi: „Nie wolno chrzczyć na cmentarzu. Nie godzi się istota obrzędu ze śmiercią i grobem [...]” (Grabiński 2016: 178). Przystaje jednak na poświęcenie mogiły i odmówienie pacierzy, po czym rusza z całą gromadą na cmentarz, okrążając go po trzykroć w uroczystej procesji, której towarzyszą modły i pieśni. Cyfra trzy niesie za sobą niezwykle silny ładunek symboliczny – reprezentuje m.in. boskość, świętość, światłość, niebiańskość, w przeciwieństwie do czwórki, która stanowi odzwierciedlenie tego, co ziemskie, ludzkie (Kopaliński 1990: 433). Trójka jest także jedną z najważniejszych liczb wykorzystywanych w praktykach magicznych i religijnych (reaktualizuje mityczną rzeczywistość, jest związana z obrzędami przejścia, odrodzenia, pełni również funkcję apotropeiczną; Wójtowicz 2012: 113). Wytaczanie kręgu w magicznych praktykach ma zapewnić zabezpieczenie zamkniętej w nim energii i ochronić od tego, co na zewnątrz (Wójtowicz 2012: 116). Kiedy procesja zawraca do grobu Gruceli właśnie po raz trzeci, gromada dostrzega przy mogile stojące ciało zmarłego Jędrzeja, męża Jagny. Okazuje się jednak, że ciało to przybrał Wawrzon, który ponownie prosi Plebana o chrzest i przyznaje się do zamordowania Kuby Chowańca. Ksiądz zgadza się w końcu na udzielenie chrztu drugiej duszy Wawrzona, kiedy zmarły wyznaje swój grzech śmiertelny. Wraz z zakończeniem sakramentu strzygoń zostaje zgładzony. W scenie tej następuje jednak pewna niejasność – Pleban bowiem zwraca się do Wawrzona: „Józefie – ja ciebie chrzczę [...]” (Grabiński 2016: 187). Użycie tego imienia nie zostaje w żaden sposób wyjaśnione; można przypuszczać, że skoro mężczyzna miał dwie dusze, z czego tylko jedna była ochrzczona i nazwana, ta druga musiała zyskać własne imię, by dopełnić świętego sakramentu – ochrzczenie dziecka dwójgiem imion bądź też nadanie nowego podczas bierzmowania miało bowiem zapobiegać pośmiertnym przemianom w demoniczne byty (Ciszewski 1887: 161; Biegeleisen 1930: 30). W ludowym światopoglądzie wyraźnie ujawniała się potrzeba nazywania elementów rzeczywistości, co miało służyć integracji człowieka z tym, co go otacza (Tomicki 1981: 31) – koncepcja taka ujawnia się choćby w ludowej zagadce: „Bez czego się P[an] Bóg, woda, człowiek, w ogóle wszystko nie obejdzie? Bez imienia” (Gonet 1896: 230).

Motyw strzygonia w dramacie Grabińskiego stanowi twórczą reinterpretację słowiańskich wierzeń o istotach zawieszonych między światem żywych a umarłych. Autor, czerpiąc inspiracje z ludowej demonologii, konstruuje opo-

wieść, w której strzygoń nie jest jedynie mrocznym, półdemonicznym bytem, lecz staje się także symbolem dualizmu duszy, winy i konieczności odkupienia. Grabiński umiejętnie wykorzystuje nastrojowość Dnia Zadusznego, by ukazać cienką granicę między rzeczywistością a zaświatami. Postać Wawrzona Gruceli, który po śmierci powraca jako strzygoń, może symbolizować swoiste rozdarcie między doczesnością a wiecznością, jego los podkreśla natomiast wagę chrztu i duchowego oczyszczenia. Ostateczne unicestwienie demona przez sakrament chrztu ukazuje walkę sacrum z profanum, a także siłę wiary i rytuału jako sposobu na przywrócenie ładu w świecie, w którym chrześcijańskie i pogańskie aspekty wzajemnie się przenikają.

W kręgu ludowych fascynacji

W trylogii dramatycznej *Zaduszki* Grabińskiego, a szczególnie w dwóch pierwszych jej częściach, ludowe fascynacje są niezwykle wyraźne. Tak jak w *Śnie Krysty* pojawiały się motywy zaczerpnięte z folkloru, tak *Strzygoń* jest już całkowicie zanurzony w wiejskim świecie i światopoglądzie. Podtytuł utworu – *Klechda zaduszna* – już na samym początku konkretyzuje i sytuuje opowieść w ramach gatunkowych, które w tym przypadku są jednak dość płynne. „Klechda” to bowiem niejednoznaczny termin kojarzony z ludową bajką, niegdyś oznaczający opowieści, które miały zachowywać historie o przodkach oraz ich bohaterских poczynaniach (Wróblewska 2018: 148). Zawarte w podtytule określenie zawęża natomiast znaczenie owej klechdy – już na wstępie sugeruje czytelnikowi nastrój tajemniczości, grozy oraz tematykę związaną ze śmiercią, a także osadza opowieść w określonym czasie – Dniu Zadusznym.

Tytułową klechdę opowiada Magda, najstarsza z osób pojawiających się w prologu dramatu. Zanim to jednak następuje, Grabiński w didaskalium wprowadza odbiorcę do wnętrza wiejskiej izby. Z tego krótkiego opisu można dowiedzieć się już kilku interesujących rzeczy. Zaprezentowana chata stanowi przykład typowej wiejskiej zabudowy z końca XIX w.⁶, w jednej izbie znajdują się bowiem stół, ławy, malowana skrzynia, łóżko i duży piec piekarski (Grabiński 2016: 153). Ponadto gdzieś tam zwisają pęki suszonych ziół i wianków. Z opisu wynika także, że mieszkańców tego domostwa cechuje wyjątkowa pobożność, o czym świadczą wiszące na ścianach „obrazy świętych Pańskich i Bogurodzicy” oraz znajdująca się przy wejściu „mała kropielnica z wodą święconą”, w której Magda zanurza rękę i żegna się, wchodząc do pomieszczenia (Grabiński 2016: 153). Mimo wyraźnych przejawów chrześcijańskiej wiary, Magda i pozostałe osoby prologu wykazują jednocześnie silne przywiązanie do ludowej obrzędowości, w której nie brakuje praktyk o charakterze magicznym, surowo zakazanych i potępianych przez Kościół katolicki⁷. Mowa o przedchrześcijańskich zwyczajach zadusznich, takich jak chociażby dzielenie się pokar-

6 Zob. opis wystroju galicyjskiej chaty chłopskiej pióra Jana Słomki (1929: 26–33).

7 Podobny motyw kontaminacji praktyk i wierzeń chrześcijańskich z przedchrześcijańskimi pojawia się też w innym dramacie doby modernizmu – *Kłatwie* Stanisława Wyspiańskiego (1899).

mem z duchami czy wyszywanie koszul dla umarłych⁸. Na początku prologu Magda mówi bowiem:

Magda
do zamiatających dziewcząt
Ostawcie mietliska. Tak ci już cysty – śmiecia też nikaj ani krusyny po-
marli w izbie nie zocom. Dyć na kołace pora (Grabiński 2016: 154).

Po czym jej wnuczka Maryś oznajmia:

Maryś
A pono już galantnie dostały w czeluści.
wyjmują z Józką przy pomocy Jewusi kołace z pieca i rozkładają na stole
Ten rumiany – to dla nieboscki matuli. Hej, uraduje się dusa niebodze
(Grabiński 2016: 155).

Według mieszkańców wsi występujących w dramacie duchy jawią się więc niemal pod postacią materialnych, namacalnych bytów. Zwyczaj „karmienia” zmarłych był powszechnym zjawiskiem szczególnie na Słowiańszczyźnie Wschodniej (Fisher 1921: 195–202); do dziś podobne praktyki można zaobserwować chociażby wśród ludności prawosławnej.

„Skoro zima głęboko zapadnie na świecie, podczas długich wieczorów, spędzanych przy kądzieli, stare babki roztaczają przed gronem słuchaczek całą skarbnicę starożytnych przypowieści, prawiąc nieraz daleko za północą z nieznanym już teraz darem złotopłynnej wymowy” (Federowski 1889: 333) – pisał Michał Federowski na podstawie badań życia ludu południowej Polski. To przy kądzieli właśnie zasiadła Magda z dziewczętami, wyjmując uprzednio kołace z pieca. Prządki, nazywane też wieczornicami, należą do bardzo starych zwyczajów wiejskich, podczas których kobiety i dziewczęta spotykały się w jesienne i zimowe wieczory, by wykonywać różne gospodarskie czynności, takie jak przędzenie wełny lub lnu czy darcie pierza (Federowski 1888: 171). Jak podawał dalej Federowski: „Prządki najwięcej z tego powodu zasługują na uwagę, że podczas nich roztacza się bogaty splot przypowieści, klechd i dziwnych baśni, okrytych pleśnią zamierzchłych wieków, gadek (gadulek) oraz starożytnych dum i pieśni” (Federowski 1888: 172). Zwyczaj ten łączył więc pożyteczną pracę z okazją do gromadnego spędzania czasu w rozrywkowej atmosferze; spełniał także funkcję wprowadzania w świat wierzeń.

W badaniach wskazuje się na symboliczne aspekty przędzenia, które m.in. stanowi część schematu tworzenia w mitycznym obrazowaniu świata związanym z koncepcją „Kosmogonii-Tkania” (Gołębiowska-Suchorska 2011: 33). Ponadto sama konstrukcja przeszłości w kosmogonicznym ujęciu tkactwa miała od-

8 Koszula uszyta z białego płótna, jak wskazywała Agnieszka Gołębiowska-Suchorska, miała określać status zmarłego człowieka (Gołębiowska-Suchorska 2011: 202).

powiadać wyobrażeniom na temat *axis mundi* – osi świata łączącej sferę boską, ziemską i podziemną (Gołębiowska-Suchorska 2011: 90). Podobnie w *Strzygoniu* przedzenie ma wyrażnie symboliczny i wielowymiarowy charakter – zacierają się wówczas granice rzeczywistości, którą przenika metafizyczny porządek, a proces tworzenia nierozzerwalnie wiąże się ze śmiercią. Ponadto same postaci prądek można rozpatrywać w kategorii sił nadprzyrodzonych – przypominają bowiem archetypiczne figury znane z mitologii (np. greckie mojry czy rzymskie parki) decydujące o długości życia, mające władzę nad człowieczym losem i działające niejako poza ludzkim światem. Po uzgodnieniu, na co zostanie przeznaczone snute przedziwo („Na kosule białe dla pomarłych dzieci” i „Na giezlecka dla dusycek czyśćcowych”; Grabiński 2016: 156), prądkie w dramacie zaczynają śpiewać swą pieśń. Jak zauważyła Joanna Majewska, Grabiński zaczerpnął jej treść z najpopularniejszej pieśni Stanisława Moniuszki do słów Jana Czeczota – *Prząśniczki*⁹ (Majewska 2019: 112). W dramacie zyskuje ona charakter symboliczno-kreacyjny oraz tworzy mroczny nastrój.

Motyw pieśni pojawi się jeszcze dwukrotnie – już w samej klechdzie, w scenie szóstej dramatu, podczas uroczystej procesji na cmentarz. W pierwszym przypadku Grabiński wprowadził do dramatu pieśń liturgiczną za zmarłych, będącą hymnem do Najświętszej Maryi Panny, publikowaną w wielu śpiewnikach kościelnych, m.in. ks. Michała Marcina Mioduszeńskiego (1838: 284–285), skąd najpewniej pochodzi przywołany tekst. W didaskalium autor zaznacza, że muzyka do tego utworu została załączona osobno, edytorzy lubelskiego zbioru *Dramatów* twierdzą zaś, że do maszynopisu teatralnego egzemplarza nut nie dołączono (Grabiński 2016: 180). Owa pieśń do Matki Boskiej zakorzenia dramat w chrześcijańskiej tradycji, a przez swą błagalną formę eksponuje wspólnotową wiarę ludu we wstawiennictwo Maryi za dusze czyśćcowe. Nieco dalej w tej samej scenie wierni śpiewają z kolei fragment hymnu *Dies irae* (Grabiński 2016: 182) w przekładzie ks. Stanisława Grochowskiego (1598: 41–42), co wprowadza do dramatu perspektywę eschatologiczną. Śpiew przy (i za) zmarłych stanowił niezwykle istotny element praktyk funeralnych w kulturze tradycyjnej – począwszy od czuwania przy nieboszczyku (tzw. puste noce), poprzez wyprowadzanie zwłok z domu, orszak pogrzebowy, aż po złożenie ciała do grobu – każdemu z tych etapów towarzyszyły pieśni nieprzypadkowo dobrane do kontekstu sytuacyjnego i danej osoby (Fisher 1921: 214–217; Kolbuszewski 1986: 49–56; Szymańska 1997–1998: 211–251; Makowska 2015: 155–166). Fisher notował: „Zwyczaj śpiewów choć w formie swej dzisiejszej zupełnie nowożytny [...], to jednak w swych zasadniczych podstawach ma pewne elementy pierwotne, a mianowicie chronienie ciała przed złym duchem” (Fisher 1921: 214). Pieśni pogrzebowe były zarazem swoistym głosem zmarłego, który przez ich treść mógł pożegnać się z bliskimi, udzielić im pewnych pouczeń, przeprosić za grzechy, podziękować za życie oraz poprosić o odpuszczenie win, wstawiennictwo i pomoc w drodze na tamten świat.

9 Tekst oryginalnej pieśni – zob. Moniuszko 1858: 44–46.

Podczas analizy *Strzygonia* nie można zapomnieć również o tym, że został on niemal w całości wystylizowany na gwara. Jedyne osoby mówiące ogólnopolską odmianą polszczyzny to Pleban i Pątnik, reprezentujący wyższy stan społeczny i wiedzę naukową – między nimi a wypowiedziami wiejskiego ludu zarysowuje się wyraźna opozycja.

Analiza językowa dialogów chłopskiej gromady¹⁰ pozwala na skonkretyzowanie i sprecyzowanie odmiany gwary, którą posługują się bohaterowie utworu – Grabiński próbował wystylizować kwestie chłopów na gwara podhalańską (Kąs b.d.). Pierwszy trop stanowi słownictwo typowe dla tego regionu, jak choćby określenie gospodarzy gazdami i gazdzinami („Jegomościu miłościwy i wy, gazdowie i gazdzine”; Grabiński 2016: 174) czy typowe dla Podhala słowo *haw* („Późdzcież, dziewuchy, usiądźta haw na ławach”; Grabiński 2016: 154) oznaczające „tu” szczególnie w korelacji z czasownikiem ruchu. Już w jednej z pierwszych wypowiedzi na samym początku prologu, kiedy Jontek i Wojtuś mówią do Magdy: „Babusiu – kazeście tyła casu bawili?” (Grabiński 2016: 154), można zauważyć co najmniej dwa interesujące zjawiska gwarowe. Pierwszym z nich jest wykorzystanie formy *pluralis maiestaticus*, polegającej na zastosowaniu męskoosobowej formy czasownika, zaimka i przymiotnika w liczbie mnogiej w stosunku do jednej osoby; zabieg ten ma na celu wyrażenie szacunku szczególnie do osób starszych (Karaś b.d.). Drugim natomiast jest mazurzenie, którego przejawy można odnaleźć w całym dramacie. Innym przykładem zastosowania podhalańskiej gwary w utworze może być spółgłoskowe przejście „ch” w „k” – tutaj autor nie jest jednak konsekwentny, mamy bowiem w tekście takie formy, jak *kciałam*, *kcecie* (Grabiński 2016: 162, 169), ale pojawiają się też „Chrystus” czy „chrzciny” (Grabiński 2016: 160, 177). W nielicznych momentach obserwujemy także brak przegłosu „e” w „o” przed spółgłoskami zębowymi twardymi (*mietliska*; Grabiński 2016: 154), częste wymiany samogłosek nosowych na formę „om” (*parościom*, *dadzom*, *zadusnom*; Grabiński 2016: 153, 155, 158) czy charakterystyczne dla Podhala wykrzyknienie „hej!” stosowane na początku wypowiedzi („Hej, uraduje sie dusa niebo-dze”, „Hej – nie kcecie wiary dać [...]”; Grabiński 2016: 155, 169). Przywołane przykłady użycia form gwarowych pokazują, że Grabiński starał się stworzyć widowisko osadzone w konkretnej przestrzeni i nawiązujące do specyfiki wymowy ludności podhalańskiej, co pozwala na uwiarygodnienie świata przedstawionego oraz nadanie postaciom autentyczności i kolorytu. Niemniej trzeba stwierdzić, że jest to próba luźnej stylizacji, gdyż obserwujemy w tekście także odchylenia od tradycyjnej gwary Podhala. Stylizacja gwarowa służy więc przede wszystkim do wyeksponowania różnic społecznych między Plebanem i Pątnikiem a ludem.

Ciekawym przykładem symbolicznego użycia nazwiska jest z kolei Wrotycz, w którego ciało – jak zostało już powiedziane – wstąpiła druga dusza strzygo-

10 Do sprecyzowania pochodzenia gwary autor wykorzystał informacje ze strony internetowej www.dialektologia.uw.edu.pl i porównał je z tekstem dramatu.

nia Wawrzona Gruceli. W *Słowniku stereotypów i symboli ludowych* czytamy, że: „nazwa wrotycz została utworzona od dawnego rzeczownika wrot »powrót« za pomocą przyrostka -ycz; wskazuje na roślinę, która sprawia, że coś dobrego wraca lub coś złego odwraca się” (Hrycina 2019: 427). Ponadto w tradycji ludowej zioło to, obok macierzanki, piołunu czy słonecznika, wkładano (ułożone na krzyż) zmarłym do trumny, gdyż uważano, że w ten sposób uchroni się ciało od szybkiego rozkładu (Hrycina 2019: 429). Motyw ten wyjątkowo trafnie oddaje kontekst sytuacyjny dramatu – ciało Jędrzeja Wrotycza ma bowiem „posłużyć” Wawrzonowi do unicestwienia drzemiącego w nim zła, dlatego należy jak najdłużej zachować jego świeżość.

Podsumowanie

Strzygoń. Klechda zadusza jest opowieścią, w której ludowa obrzędowość, zanurzona w przedchrześcijańskiej przeszłości, przeplata się z równie silnie zakorzenioną w kulturze tradycyjnej wiarą chrześcijańską. Sfera religijnych doświadczeń i kultu niewątpliwie inspirowała Grabińskiego; zainteresowanie to ujawniło się na wielu poziomach, łącząc elementy mistyki z refleksją nad światem. Autor wyeksponował zatem specyfikę ludowej religijności (tzw. system naturalistyczno-religijny)¹¹, w której zespół zasad i wymogów Kościoła oraz praktyki magiczne, dalekie od chrześcijańskiej doktryny, tworzyły spójny światopogląd chłopskiego społeczeństwa (Tomicki 1981: 47). Takie ujęcie pozwoliło Grabińskiemu na stworzenie widowiska, w którym spotykają się strach przed upiorami, katolickie przekonanie o nieśmiertelności ludzkiej duszy i niewyobrażalnej sile chrztu świętego oraz mistyczna wiara w możliwość obcowania żywych i umarłych (Hutnikiewicz 1988: 329). Analiza dramatu pozwala dostrzec, że obecność motywów ludowych w tekście nie ogranicza się do poziomu stylizacji czy ornamentacyjnego wykorzystania folkloru. Przeciwnie, elementy te pełnią funkcję konstytutywną dla struktury świata przedstawionego, determinując zarówno logikę zdarzeń, jak i ideowy sens utworu. Ukazanie strzygonia jako figury liminalnej, zawieszanej między życiem a śmiercią, pozwala odczytać dramat w kategoriach opowieści o duchowym rozdarciu i potrzebie symbolicznego „domknięcia” własnej egzystencji. Artystyczna reinterpretacja ludowych motywów wyjątkowo dobrze koresponduje z konwencją tworzonej przez Grabińskiego literatury grozy, wpływając pozytywnie na jej ostateczną jakość. Jak bowiem stwierdził Adrian Mianeki:

Trylogia dramatyczna zatytułowana *Zaduszki* [...] wykazuje dość wyraźne pęknięcie jakościowe: tam, gdzie czerpie z motywiki ludowej, jest wyraźnie lepsza, artystycznie bardziej przekonująca i pełniejsza niż

11 Ryszard Tomicki termin ten wyjaśniał następująco: „Charakteryzował się on wiarą w ożywienie całej natury, pozbawioną jednak animizmu [...], przekonaniem o solidarności życia w przyrodzie oraz brakiem rozróżnienia religii od magii. [...] Główną ideę systemu naturalistyczno-religijnego stanowiło przekonanie, że kosmos jest silnie zintegrowanym »żywym organizmem«, którego naturalną częścią są ludzie” (Tomicki 1981: 30–31).

w miejscach, gdzie poszczególne elementy konstrukcji światów przedstawionych jednoaktówek są wyłączną i oryginalną „igraszką wyobraźni” samego autora (Miancki 2009: 153).

Trudno nie zgodzić się ze słowami badacza. Owe „wyraźne pęknięcia jakościowe” będzie można dostrzec w ostatniej, trzeciej części *Zaduszek*, gdzie autor w najmniejszym stopniu czerpie inspiracje z folkloru i kultury tradycyjnej, co jeszcze wyraźniej pokazuje, że ludowość stanowi żywy kod kulturowy organizujący system wartości. Nie bez znaczenia pozostaje także to, że Grabiński był twórcą głęboko ukształtowanym przez modernistyczne postrzeganie świata. Jego zainteresowanie ludowością wpisuje się w charakterystyczne dla tejże formacji poszukiwania „pierwotnych” źródeł duchowości – nie ogranicza się on jednak do prostego odtwarzania zasobów folkloru, lecz zaczerpnięte z niego motywy poddaje artystycznej reinterpretacji, osadzając je w symbolistycznej wrażliwości i metafizycznej refleksji, gdyż jak stwierdził Aleksander Głowczewski: „rzeczywistość nie zamyka się w swych fizycznych granicach, przenika ją »duch innego świata«, a sprawy ludzkie mają swe determinanty poza tym, co widzialne i namacalne” (Głowczewski 2006: 232–233).

BIBLIOGRAFIA

- Baglajewski, A. (2025). Demaskacja i empatia. Matka Makryna Jacka Dehnela (w kontekście legendy romantycznej o męczennicy). *Pamiętnik Literacki*, 116(1), 81–101.
- Biegeleisen, H. (1930). *Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego*. Dom Książki Polskiej S-ka Akc.
- Ciszewski, S. B. (1887). *Lud rolniczo-górniczy z okolic Sławkowa w powiecie olkuskim*. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Federowski, M. (1888). *Lud okolic Żarek, Siewierza, Pilicy. Jego zwyczaje, sposób życia, obrzędy, podania, gusła, zabobony, pieśni, zabawy, przysłowia, zagadki i właściwości mowy* (t. 1). Druk Emila Skińskiego.
- Federowski, M. (1889). *Lud okolic Żarek, Siewierza, Pilicy. Jego zwyczaje, sposób życia, obrzędy, podania, gusła, zabobony, pieśni, zabawy, przysłowia, zagadki i właściwości mowy* (t. 2). Druk Emila Skińskiego.
- Fisher, A. (1921). *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Głowczewski, A. (2006). Twory dramatyczne Stefana Grabińskiego. W: J. Kryszak, H. Ratuszna (red.), *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz* (s. 225–241). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Gołębiowska-Suchorska, A. (2011). „Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje”. O spójności ludowej wizji świata. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.
- Gonet, S. (1896). Kilka szczegółów z wierzeń ludu. (Z okolicy Andrychowa). *Lud. Kwartalnik etnograficzny. Organ Towarzystwa Ludoznawczego*, 2, 221–235.
- Gonet, S. (1897). Strzygonie. *Lud. Kwartalnik Etnograficzny. Organ Towarzystwa Ludoznawczego*, 3, 154–155.
- Grabiński, S. (2016). Strzygoń. Klechda zadusznia. W: S. Grabiński, *Dramaty* (red. M. Byrska, M. Skrok, D. Kryj). Wydawnictwo Norbertinum.
- Hrycina, E. (2019). Wrotycz. W: J. Bartmiński (red.), *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (t. 2: Rośliny, cz. 4: Ziola, s. 427–430). Wydawnictwo UMCS.

- Hutnikiewicz, A. (1959). *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*. PWN.
- Hutnikiewicz, A. (1988). „Strzygoń” Stefana Grabińskiego. Karta z dziejów upiора w literaturze polskiej. W: M. Graszewicz, J. Kolbuszewski (red.), *Kultura, literatura, folklor* (s. 325–331). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Hymny kościelne, cokolwiek sie ich w breuiarzach terazniejszych znajduie y niektore insze (1598) (przeł. S. Grochowski). Drukarnia Jakuba Siebeneichera.
- Janion, M. (2023). *Wampir. Biografia symboliczna*. Słowo/obraz terytoria.
- Karaś, H. (b.d.). Pluralis maiestaticus. W: *Dialekty i gwary polskie*. Pobrano 31 stycznia 2026 z <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=opis-dialektow&l2=dialekt-malopolski&l3=podhale&l4=podhale-gwara-regionu>
- Kąś, J. (b.d.). Gwara regionu. Podhale. W: *Dialekty i gwary polskie*. Pobrano 31 stycznia 2026 z <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=opis-dialektow&l2=dialekt-malopolski&l3=podhale&l4=podhale-gwara-regionu>
- Kibort, J. (1897). Szlachcic łapciowy na Wołyniu. *Wiśła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny*, 11(2), 270–286.
- Kolberg, O. (1874). *Dzieła wszystkie* (t. 7: Krakowskie, cz. 3). Polskie Towarzystwo Ludozawcze.
- Kolbuszewski, J. (1986). Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena. *Polska Sztuka Ludowa – Konteksty*, 40(1–2), 49–56.
- Kolczyński, J. (2003). Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoniu (strzydze). *Etnografia Polska*, 47(1–2), 211–246.
- Kopaliński, W. (red.) (1990). *Słownik symboli*. Wiedza Powszechna.
- Kozak, L. (2021). *Upiór. Historia naturalna*. Fundacja Evviva L’arte.
- Lehr, U. (1984). Wierzenia w istoty nadmysłowe. *Etnografia Polska*, 28(1), 223–250.
- Majewska, J. (2018). *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat*. Wydawnictwo Ossolineum.
- Majewska, J. (2019). Zapomniana trylogia dramatyczna Stefana Grabińskiego. *Nauka*, 2, 107–123.
- Makowska, K. (2015). Pieśń pogrzebowa jako przekaz kultury w społeczności tradycyjnej na materiale tekstów z zeszytów śpiewaczych mieszkańców parafii Sokoły. *Studia Łomżyńskie*, 25, 155–166.
- Mazanowski, A. (1911). Nasza najnowsza powieść i jej wzory. *Biblioteka Warszawska*, 4(850), 55–78.
- Mianecki, A. (2009). Folklor a fantastyka w trylogii dramatycznej „Zaduszki” Stefana Grabińskiego. W: I. Rzepnikowska (red.), *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI–XXI wieku* (s. 149–153). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Mickiewicz, A. (1823), *Dziady część IV*. W: A. Mickiewicz, *Poezye* (t. 2). Druk Józefa Zawadzkiego.
- Miłosz, C. (2000). *Dolina Issy*. Wydawnictwo Literackie.
- Moniuszko, S. (1858). *Trzeci śpiewnik domowy*. Gebethner i Wolff.
- Pochłódka, A., Robotycki, C. (2009). Kultura ludowa w dramatach Wyspiańskiego w kontekście współczesnej wiedzy antropologicznej. W: A. Czabanowska-Wróbel (red.), *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki* (s. 95–105). Wydawnictwo UJ.
- Przybyszewski, S. (1903). *Śnieg. Dramat w 4-ch aktach*. Druk Piotra Laskauera i S-ki.
- Reymont, W. S. (1904). *Chłopi. Powieść współczesna* (cz. 2: Zima). Gebethner i Wolff.
- Roux, J.-P. (1994). *Krew Mity, symbole, rzeczywistość* (przeł. M. Perek). Wydawnictwo Znak.
- Sitniewska, R. (2018). Strzygoń/strzyga. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (s. 206–210). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Słomka, J. (1929). *Pamiętniki włościanina. Od pańszczyzny do dni dzisiejszych*. Towarzystwo Szkoły Ludowej.
- Strzelczyk, J. (1998). *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Dom Wydawniczy „Rebis”.
- Szymańska, J. (1997–1998). Pieśni pustych nocy. *Etnolingwistyka*, 9/10, 211–252.
- Mioduszeński, M. M. (red.) (1838). *Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane [...]*. Drukarnia Stanisława Cieszkowskiego.

- Tatarowski, L. (1988). Ludowość w kulturze Młodej Polski. Teksty, znaczenia, wartości. W: M. Graszewicz, J. Kolbuszewski (red.), *Kultura, literatura, folklor* (s. 279–311). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Tomicki, R. (1981). Religijność ludowa. W: M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej* (t. 2, s. 29–70). Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Wójtowicz, M. (2012). Magiczne funkcje liczby trzy w medycynie ludowej. *Acta Humana*, 3, 111–122.
- Wróblewska, V. (2018). Klechda. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 148–150). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wyspiański, S. (1899). *Kłątwa. Tragedya*. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.