

PIOTR GROCHOWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

NA TROPACH POLSKIEJ EPIKI LUDOWEJ**Poszukiwania polskiego Homera**

Pierwsze słowa wstępu do wydanej w 1958 roku antologii *Polska epika ludowa* wprowadzają czytelnika w zdziwienie i zakłopotanie. Stanisław Czernik (2006) stwierdza w nich bowiem, że tytułowa epika w zasadzie nie istnieje:

Polska poezja ludowa nie stworzyła epiki w wyższym stylu, tzn. epiki pełnej, czystej, epiki sensu stricto. Nie mamy pieśni bohaterskich o wielkich czynach wojennych lub społecznych: nie mamy opowieści o przeżyciach narodu, ludu, plemienia, grupy lub klasy społecznej; nie mamy opowiadań fantastycznych, które odtwarzałyby lub zastępowały mitologię. Polska twórczość ludowa nie może wykazać się utworami na miarę *Mahabharaty*, *Ramajany*, *Iliady*, *Odysei*, *Kalewali*, jugosłowiańskich pieśni bohaterskich, wielkoruskich bylin.

Rozczarowanie Czernika wynika w gruncie rzeczy z pewnego zaślepienia. Poszukując rodzimych utworów epickich, przyjmuje on wzorzec epiki właściwy innym tradycjom, dodatkowo ukształtowany w znacznej mierze na gruncie literatury pisanej, a nie twórczości ustnej. Ów wzorzec sprowadza się tu do trzech zasadniczych cech. Po pierwsze, „prawdziwa” epika powinna być wierszowana, po drugie, jej tematem mają być wielkie czyny bohaterskie, po trzecie wreszcie, ma przybierać formę utworów o rozmiarach monumentalnych albo utworów mniejszych, ale dających się ułożyć w obszerne i spójne tematycznie cykle. Takie założenie sprawia, że Czernik, zapatrzony w ów homerycki model, nie potrafi dostrzec bogactwa opowieści, jakie pod różnymi postaciami egzystują w naszej kulturze. Zamiast tego konstruuje on osobliwą teorię „rozkładu i zniszczenia” polskiej epiki ludowej, która miała jakoby ulegać „rozstrojeniu” i zanikać wraz z „rozkładem systemu pańszczyźnianego” (Czernik 2006: IX). Na gruncie tej teorii proponuje on też swoistą metodę „archeologii literackiej”, polegającą na rekonstruowaniu fragmentów dawnej epiki i poszukiwaniu jej śladów w dość odległych i zaskakujących formach poezji ludowej (np. pieśniach obrzędowych), które nie posiadają tu wartości autonomicznej, lecz są traktowane jako „cementarzysko”, „masa wykopaliskowa” czy „mieszanina cząstek, szczątków, zlepków, nawarstwień, zbitków, odpadków, pozostałości różnych okresów, stylów, konwencji” (Czernik 2006: XIV). Stanowisko Czernika i jego próby rekonstrukcyjne spotkały się już dawno z ostrą krytyką (Krzyżanowski 1980), a z punktu widzenia współczesnej metodologii badań folklorystycznych wydają się one wręcz kuriozalne i nie warto się nad nimi rozwodzić. Przywołałem jednak to ujęcie, ponieważ jest ono wyrazistym przykładem ukształtowanej w epoce romantyzmu charakterystycznej, inteligenckiej postawy wobec sztuki słowa mówionego i śpiewanego, a zarazem świadectwem znacznej trwałości romantycznego „mitu” epiki ludowej.

„Mit” ten ukonstytuował sytuację paradoksalną. Nadzieja na odnalezienie wielkiego dzieła literatury oralnej oraz tęsknota za polskim Homerem sąsiadowała tu bowiem z postrzeganiem istniejącej twórczości słownej polskiego ludu jako niedoskonałej, a zarazem kolektywnej i zasadniczo bezimiennej. Paradoks ten miał znaczące konsekwencje. Z jednej strony podejmowano liczne wysiłki zmierzające do zbierania i publikowania ludowych opowieści, z drugiej jednak strony poddawano je często redakcyjnej obróbce, a ich twórcom nie poświęcano nawet najmniejszej uwagi. W ten sposób nie tylko zniekształcano oryginalne właściwości rodzimej tradycji epickiej, ale usuwano w cień tych, których rzekomo poszukiwano – naszych rodzimych „aojdów”. Jest rzeczą niezwykle wymowną, że nawet w zbiorach Oskara Kolberga, który stosował nowatorskie jak na

swoje czasy rozwiązania metodologiczne (Grochowski, Wróblewska 2014), bardzo często nie znajdujemy nawet podstawowych informacji o narratorach czy wykonawcach pieśni, nie mówiąc już o bardziej rozbudowanych opisach ludowych twórców czy charakterystyce indywidualnych stylów wykonawczych. Romantyczni i postromantyczni miłośnicy folkloru nie potrafili dostrzec wśród wiejskich opowiadaczy mistrzów sztuki słowa, których w tamtych czasach bez wątpienia nie brakowało. Niemal wszyscy oni zostali pogrzebani na kartach prac etnograficznych, przeistaczając się w bezimienny lud. Na tle owego „grobu nieznanego opowiadacza” mgliście rysuje się jedynie kilka sylwetek. Najbardziej wyrazistą z nich jest niewątpliwie Jan Krzeptowski Sabała.

Z kilku powodów warto przyjrzeć się bliżej tej postaci. Stosunkowo duża liczba informacji na jego temat, a zwłaszcza opisy okoliczności i sposobów opowiadania przez niego rozmaitych historii, pozwalają zrozumieć zarówno specyficzną formę wyjątkowego zainteresowania tym świetnym gawędziarzem, jak i pewien rodzaj niespełnionych oczekiwań pokładanych w jego talencie narracyjnym. Mamy tu zarazem okazję skonfrontować pewne cechy wspomnianego „mitu” epiki ludowej z jej rzeczywistymi właściwościami.

Wyjątkowy status Sabały wśród ludowych narratorów wynika z niezwyklej popularności, jaką zdobył on pod koniec XIX w. wśród przybywających do Zakopanego artystów i inteligentów. Jak pisał Ferdynand Hoesick (1922: 177), „nie tylko pisali o nim najznakomitsi w Polsce ludzie [...], ale nadto z pewnością nie było sławnego człowieka w naszym kraju, którego by tyle malowano, rysowano i rzeźbiono, co Sabałę”. Popularność tę spotęgowała zapewne publikacja *Sabałowej bajki* Henryka Sienkiewicza, jednak utworem, który przyczynił się w największym stopniu do utrwalenia literackiego wizerunku Krzeptowskiego jako legendarnego zakopiańskiego barda było *Na przełęczy* Stanisława Witkiewicza. Czytamy w nim m.in.:

Sabały opowiadań słucha się tak [...], jak się czyta po wiele razy pieśni Homera – z którymi mają one wiele wspólnego. Odrzuciwszy formę wiersza, której Sabała nie używa, to wszystko, co stanowi treść życia, ten materiał, z którego są zbudowane obrazy, w jednym i drugim wypadku są te same. Przede wszystkim górską naturą prowadzi do tych samych porównań; życie ludzkie, życie pasterzy u Sabały i u Homera jest tak podobne, że jeżeli na miejsce bohaterów *Iliady* lub *Odysei* [...] podstawimy naszych Walczaków, Pitoniów, Gąsieniców i Mardułów nie będziemy potrzebowali dodawać nic więcej prócz »złota i śrybła«, których homerydzi mieli do zbytku, a o których pasterze hal tatrzańskich tylko marzyli. Skala uczuć, poziom etyczny, stosunek do natury są tak dalece te same, że kiedyśmy raz siedząc w zimie u ogniska w Roztoce czytali *Odyseję* góralom, słuchali jej jak opowiadań Sabały i bawili się również dobrze, a nade wszystko sam Sabała niewymownie się cieszył z pomysłów Odysusza (Witkiewicz 1891: 174).

Witkiewicz, kreśląc paralelę między opowieściami Sabały a epiką homerycką, pozostaje w kręgu wskazanego wcześniej modelu „wielkiej” epiki, jednak inaczej niż wiele lat później Czernik, dostrzega jego realizację również w takich opowieściach, które nie mają formy poetyckiej (wierszowanej). Charakterystyczne jest przy tym, że koncentruje się on tylko na pewnym wycinku twórczości Krzeptowskiego i jeśli porównamy narracje utrwalone w *Na przełęczy* z innymi zapisami, np. Andrzeja Stopki czy Bronisława Dembowskiego, to dostrzegamy istotną różnicę. Twórca stylu zakopiańskiego zachwyca się przede wszystkim tymi opowieściami, które mówią o przygodach myśliwskich i o walkach górali podhalańskich z mieszkańcami Liptowa, regionu położonego po drugiej stronie Tatr. W jego ujęciu opowiadania te zostają zarazem osadzone w specyficznym kontekście mitycznych czasów przodków-założycieli:

Lud pasterski musiał stoczyć walkę z właściwymi tubylcami tej dzikiej ziemi górskiej, wyzwolić się z ich przemocy, a potem być ciągle przed nimi na straży. Niedźwiedź, wilk, orzeł były temi pierwszymi nieprzyjaciółmi, które czyhały na stada owczarzy, z którymi należało się przede wszystkim rozprawić. Ponieważ jednak człowiek i względem ludzi bywa wilkiem, więc co się nie dało wystrzyc ze grzbietów owiec, co się nie zdobyło na skórce i mięsie niedźwiedzia i wszystkich innych

zwierząt dzikich, to się dobierało, „pożyczało” z komory liptowskich wolarzy, hrubych gazdów, orawskich panów i bogatych baców. Otóż z tych bitew homerycznych z Liptakami, z tych polowań na niedźwiedzie, z walki z tą całą naturą górską, z dziwnych obrazów pasterskiego życia, z legend i bajek [...] składają się opowieści Sabały (Witkiewicz 1891: 171).

Z bogatego repertuaru Sabały Witkiewicz wybiera więc opowieści spełniające kryterium heroicznego, czyli takie, które opisują przygody mogące być uznane za bohaterskie i kreślą obraz „walk śmiertelnych ludzi z ludźmi i ze zwierzętami” (Witkiewicz 1891: 165). Taka selekcja może wynikać z określonych okoliczności, w jakich pisarz miał okazję słuchać narracji starego górala (wróć do tego jeszcze w dalszej części tekstu), po części jest jednak także niewątpliwie jednym z elementów kreacji „tatrzańskiego Homera”. Jego repertuar był bowiem w rzeczywistości dużo bardziej zróżnicowany. Jak stwierdza Teresa Brzozowska (1969: 23-27), Sabała, będąc pierwszym zakopiańskim przewodnikiem-artystą, „opowiadał przede wszystkim w celu zabawienia towarzystwa, toteż większość jego bajek skłania się w kierunku anegdoty i kawału”, cechując się zarazem realizmem oraz silnym związkiem z lokalnym pejzażem i realiami życia codziennego; w sferze wartości natomiast wysoko stawiane są tu takie przymioty jak spryt, pomysłowość, zaradność i dowcip¹. Estetyczna i aksjologiczna specyfika wielu opowieści Krzeptowskiego w gruncie rzeczy nie bardzo więc przystawała do romantycznego modelu epiki bohaterskiej. Podobnie problematyczne były ich stosunkowo niewielkie rozmiary oraz fragmentaryczność i brak tematycznej jedności. Jak pisze Andrzej Stopka (1897: 41), „nie zawsze jego opowiadania miały ze sobą związek, a to dla różnych epizodów. Zdarzało się często, że początek bajki opowiadał z rana, a potem zeszedł na manowce, zgubił się i zapomniał, co zaczął opowiadać. Później, gdy sobie przypomniał, nawiązywał opowiadanie do poprzedniego i kończył”. Taka epizodyczność, a zarazem pozorny brak spójności tekstów, którą w tym wypadku gwarantują określone okoliczności ich wygłaszania a nie właściwości kompozycyjne, to cechy charakterystyczne dla wielu odmian ludowych pieśni i opowieści (Bartmiński 1990). Dla literatów zapałanych w homerycki wzorzec eposu były one jednak rodzajem defektu czy niedoskonałości. Wszystko to przyczyniło się zapewne do tego, iż mimo powszechnych zachwytów i porównywania Sabały do Homera czy Milтона oraz rozwoju badań folklorystycznych, niewiele z jego opowieści zostało utrwalonych przez etnografów (Brzozowska 1969: 23), a prócz świetnego repertuaru Witkiewicza i skromnego opowiadania Sienkiewicza trudno wskazać poważniejsze próby literackiego „nobiletowania” Sabałowej epiki. Rzecz znamienita, że nie dokonał tego nawet Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zafascynowany Sabałą, wykreował on co prawda postać Sablika w swojej *Legendzie Tatr*, jednak w *Na Skalnych Podhalu*, które uznać należy za dużo ciekawszą i bardziej wartościową próbę stworzenia „tatrzańskiego eposu”, wykorzystał wątki zaczerpnięte od innych informatorów (Kolbuszewski 1998: XLV-LV)².

Poglądy Tetmajera na temat ludowej sztuki opowiadania można by przy tym uznać za niemalże wzorcowe dla literatów poszukujących rodzimych okazów ludowej epiki. Gromadząc i komentując liczne polskie i słowackie przekazy na temat Janosika, stwierdza on ostatecznie:

Legenda o Janosiku jest uboga w ogóle, w szczegóły skąpa, mało zajmująca i nadzwyczaj dziecinna i pierwotna, ma jednak Janosik w sobie wszystkie warunki na bohatera heroicznego eposu [...]. Achilles z ciała, Hektor z duszy. Niezawodnie walczy on bez nadziei zwycięstwa, po prostu dlatego, że nie walczyć nie może – jest na to za szlachetny i za potężny. Tragiczna śmierć, podobnie jak Achillesowi, musi mu stać przed oczyma: tamten idzie ku niej dla chwały, ten dla pełnienia obowiązku. I jakież to słowiański bohater! Słowianie – więc naturalnie jacyś niewolnicy swojej czy obcej tyranii

¹ Podobnie wnioski płyną z rozważań Anny Brzozowskiej -Krajki (1995).

² Trzeba jednak odnotować, że kilka opowieści z repertuaru Sabały Tetmajer przytoczył w książce *Bajeczny świat Tatr* (1905).

– i ten jeden pośród nich, ważący wszystko dla obrony swego ludu i ulegający przemocy. Odwieczna historia Słowian, odwieczna historia słowiańskich bohaterów (Przerwa-Tetmajer 1905: 56-57).

Tak więc „dziecinna” i „uboga” forma ludowych opowieści o Janosiku sprawia, że zdaniem młodopolskiego poety homerycki potencjał tego bohatera może być dopiero zrealizowany w przyszłych dziełach literackich. Tetmajer daje tu nawet pewne ogólne wskazówki dotyczące takiej realizacji, sam jednak nie bardzo potrafi sprostać wyzwaniu stworzenia owej „odwiecznej historii słowiańskich bohaterów”. Próbę podjętą w dwutomowej powieści *Legenda Tatr* trudno bowiem uznać za udaną. Ostatecznie więc wysiłki zmierzające do odnalezienia „polskiego Homera” bądź stworzenia z materiałów ludowych „prawdziwej”, „wielkiej” epiki nie przyniosły rezultatów na miarę *Kalevali* czy *Pieśni Osjana*. Sprawily one zarazem, że w mniejszym stopniu dostrzegano i doceniano zjawiska stanowiące na polskim gruncie jądro żywej tradycji ustnych opowieści.

Epika życia codziennego

Epicka twórczość oralna rozwijała się w Polsce w kilku równoległych, a zarazem przenikających się nurtach. Romantyczna koncepcja ludu i fascynacja „starożytnościami ludowymi” sprawily, że najszerzej znana i najlepiej opisana jest tradycja chłopska. Nie można jednak zapominać, że również w dawnych środowiskach szlacheckich i ziemiańskich, kościelno-klasztornych, robotniczych i rzemieślniczych czy inteligenckich opowiadanie różnego rodzaju historii należało do powszechnie przyjętych praktyk. Wspólnym mianownikiem tych różnych tradycji wydaje się to, że chodzi tu w gruncie rzeczy o praktyki życia codziennego, których kształt był w znacznym stopniu uwarunkowany określonymi warunkami egzystencji. Krótko mówiąc, sztuka opowiadania była zawsze rodzajem sztuki użytkowej, znajdującej konkretne zastosowanie w różnych życiowych sytuacjach. Przywoływany wcześniej biograf Sabały, tak wspomina swoje młodzieńcze doświadczenia:

Starzy pamiętają jeszcze te zimowe wieczory, kiedy schodziliśmy się na tak zwane „prządki”. Kobiecy snuły lniane nici, a my czytaliśmy różne piękne powiastki. Płakaliśmy nad nieszczęśliwym życiem Genowefy i oburzaliśmy się na okrutnego Gola, to znów Jasiek Hotarski, lub inni opowiadali dziwnie na młodą wyobraźnię działające powiastki o zaklętych w granity królewnach, o działulach śpiących w środku turni, czarownicach i czarownikach, o grotach i pieczarach, którymi można było na wylot przejść ziemię i w ten sposób wyemigrować tanim sposobem do Ameryki. Smoki strzegące tej drogi i kości ludzkie, rozrzucone po zjedzeniu ciała na cztery strony świata, ukazywały się nam młodszym we śnie i napawały strachem (Stopka 1897: 2).

Krótki opis Andrzeja Stopki pozwala uchwycić najważniejsze cechy ludowych opowieści funkcjonujących w żywej tradycji.

Pierwszą z nich jest to, iż narracja związana jest tu zawsze z pewnymi czynnikami zewnętrznymi i towarzyszy zawsze innym rodzajom aktywności. Powszechny w wielu rejonach Polski zwyczaj spotykania się w pewnych okresach roku na swoistych „seansach” opowieści, posiadał różne lokalne nazwy (np. „wieczornice”, „prządki”, „skubaczki”), które wskazują na istotną właściwość takiej praktyki. Była ona uwarunkowana dwoma podstawowymi okolicznościami: koniecznością wykonywania żmudnych, monotonnych aczkolwiek nie wymagających wielkiego wysiłku prac gospodarskich oraz brakiem elektryczności i dostępu do mediów innych niż słowo mówione, który sprawiał z kolei, że długie wieczory w okresie jesienno-zimowym dość trudno było wypełnić sensownym rodzajem aktywności. Opowiadanie różnego rodzaju historii miało jednak miejsce nie tylko w czasie „wieczornic”. Dochodziło do niego w wielu innych sytuacjach, związanych przede wszystkim z pacą (np. pasterstwo, lżejsze prace polowe i rzemieślnicze, flisactwo, praca w lesie, świniobicia), ale także podróżowaniem (np. wyprawy na jarmarki, odpusty, pielgrzymki), życiem rodzinnym oraz różnymi okolicznościami towarzyskimi i obrzędowymi (Smolińska 1987: 28-32;

Smolińska 1992: 59-80). Owe czynniki zewnętrzne oraz główna aktywność w znacznym stopniu determinują kształt oraz tematykę opowieści. Świetnych przykładów takich uwarunkowań dostarczają uwagi Karola Daniela Kadłubca na temat sztuki gawędziarskiej Józefa Jeżowicza. Pisze on m.in.: „W roku 1965 stała się rzecz bardzo rzadka. Jeżowicz zachorował i znalazł się po raz pierwszy w szpitalu. Współpacjentom umiłał dłużyć się chwile opowiadaniem. Kawały i anegdoty miały oczywiście przewagę, wiadomo, towarzystwo męskie. Najczęściej jednak opowiadał takie, które w jakiś sposób wiązały się z okolicznościami i otoczeniem. Był to więc wątek o oszuście, który leczył chorych, jak i cała seria opowieści o doktorze Sikorze z Jabłonkowa” (Kadłubiec 1973: 88). W tym kontekście warto przytoczyć jeszcze znamienne słowa wnuka Sabały, który zapytany, czy pamięta gadki opowiadana przez swojego dziadka, odpowiedział: „Gadek to on w domu nie prawił, tylko w kompanii, a najwięcej to gościom” (cyt. za Wójcik 2010: 76-77). Wyowiedź ta potwierdza, że w dawnej kulturze wiejskiej umiejętność opowiadania (podobnie zresztą jak i inne obszary tzw. sztuki ludowej) miała wymiar pragmatyczny, w tym sensie, że wynikała ona ze ściśle określonych sytuacji, które „wymagały” opowieści i poza tymi sytuacjami w zasadzie nie istniała. Stosowany w odniesieniu do niej termin „literatura ludowa” jest więc w gruncie rzeczy mylący, sugeruje on bowiem, jakoby folklor słowny stanowił rodzaj sztuki, mającej charakter autoteliczny, która wykonywana jest w jakichś właściwych tylko dla siebie formach i okolicznościach. W rzeczywistości polska epika ludowa wykonywana była „przy okazji” i pełniła funkcje służebne wobec innych form ludzkiej aktywności.

Drugą z cech ustnych opowieści, którą dobrze ilustruje przytoczone wspomnienie Stopki, jest ich wymiar społeczny. Narracja jest prezentowana w gronie „swoich” i stanowi jeden z ważnych elementów konstytuujących wspólnotę, poprzez przywoływanie i utrwalanie akceptowanego w danej społeczności zespołu norm, wartości, wiedzy o świecie i praktyk interpretacyjnych. W pewnym sensie wszystkie opowieści są tekstami „objaśniającymi świat”. Choć w części z nich na poziomie fabularnym zakłada się fikcyjność prezentowanych zdarzeń, to jednak zawsze wymagają one od odbiorcy zgody na pewien ogólny model ujmowania rzeczywistości, a więc także swego rodzaju wiary w ten model (np. w to, że można przejść ziemię „na wylot”). Jak zauważa Jolanta Ługowska (1999: 27), „spontaniczna akcja wymieniania się przekazami słownymi podjęta może być wszędzie tam, gdzie dochodzi do spotkania się osób dysponujących wspólnym doświadczeniem i typem kulturowej edukacji, skłonnych do wykonywania gestów mających na celu potwierdzenie przynależności do wspólnoty”. Tradycyjna epika funkcjonuje więc po części zgodnie z opisywanym przez Jurija Łotmana (2008: 91-96) modelem autokomunikacji. Z jednej strony chodzi tu o to, że jej repertuar jest „wspólnym dobrem” o ograniczonych rozmiarach, w związku z czym odbiorcy często spotykają się z opowieściami, które już kiedyś słyszeli. Z drugiej strony, na głębszym poziomie (prezentowanego modelu świata, norm i wartości) tego typu narracje w ogóle nie dostarczają nowych informacji czy koncepcji, tylko powielają to, co w danej społeczności jest już znane i powszechnie przyjęte. W takiej sytuacji zarówno opowiadanie, jak i aktywne słuchanie określonych narracji świadczy o akceptacji owego modelu świata, a tym samym jest swoistą deklaracją przynależności do wspólnoty interpretacyjnej³.

Trzecią istotną cechą epiki ludowej jest jej ustność. Wspomnienie Stopki jest ciekawie również dlatego, że dokumentuje ono sytuację, w której narracje opowiadane występują obok tekstów czytanych na głos z książek lub innych publikacji. Sytuacji tej należy postrzegać wyłącznie jako sygnał przemian czy schyłku modelu oralnej twórczości epickiej. Jest ona raczej ilustracją ciągłego procesu przenikania się tradycji ustnej i pisanej (drukowanej), którego efektem było stałe poszerzanie repertuaru wiejskich narratorów o wątki i motywy zaczerpnięte z innych tradycji epickich (np. hagiograficznej,

³ Jedną z form takiej wspólnoty interpretacyjnej jest opisywana przez Kazimierza Żygulskiego (1985) wspólnota śmiechu.

apokryficznej, jarmarczno-odpuściej). Te elementy były jednak zawsze włączane do obiegu ustnego i funkcjonowały w ramach komunikacji bezpośredniej (*face to face*), której podstawową cechą była performatywność wszelkich przekazów. Fakt, że odbiorcy opowieści widzieli i słyszeli jej nadawcę, sprawiał, iż w swoim wystąpieniu mógł on korzystać z różnorodnych pozawerbalnych środków wyrazu. Jak przekonuje Stanisław Witkiewicz (1891: 173), Sabała był mistrzem takiego właśnie narracyjnego performansu:

Samo jednak słowo mu nie wystarcza. [...] Jego nieporównanie wyrazista i ruchliwa twarz mieni się wszystkimi odcieniami uczuć, i tak, jak ton głosu, ilustruje wypadki, podkreśla spokój lub grozę położenia. Sabała w opowiadaniu jest i sobą, i niedźwiedziem, i orłem, i skałą, i Liptakiem, i kozicą. Jego ręce rysują w powietrzu kontury grani, opadają po stromych ścianach skał lub ważą się, jak orle skrzydła, nad przepaściami. Kiedy Sabała mówi: „do wirchu” – wznosząc oczy i palce ku górze – to się widzi szczyt zaoblczony⁴.

Bezpośredni kontakt między słuchaczami a narratorem sprawiał zarazem, że ten ostatni mógł dostosowywać swoją powieść zarówno do ogólnych okoliczności wystąpienia, jak i do charakteru publiczności oraz jej reakcji, obserwowanych na bieżąco w trakcie opowiadania. Zjawisko to dobrze ilustrują następujące uwagi Andrzeja Stopki (1897: 40-41):

Sabale nigdy nie brakło słów do wypowiedzenia swoich myśli. Nawet tę samą powiastkę lub jakiś drobny szczegół umiał w sposób bardzo nieraz zręczny, czasem nawet misterny, a jednak odmienny przedstawić. Inaczej opowiadał, gdy pośród słuchaczy znajdowały się kobiety, inaczej mieszanemu towarzystwu, młodym i starym, a inaczej młodzieży płci męskiej. [...] Elastyczność mowy i wieczna przytomność pozwalała mu zawsze znaleźć dowcipną i stosowną odpowiedź dla tych, co go chcieli zbić z tropu i udowadniał mu nieprawdopodobieństwo faktów, które przytaczał.

W badaniach folklorystycznych wielokrotnie zwracano uwagę na bardzo istotne znaczenie sytuacji wykonawczej. Chodzi tu zwłaszcza o skład i reakcje publiczności, która na zasadzie tzw. sprzężenia zwrotnego istotnie wpływa na ostateczny kształt narracji, w ten sposób będąc nawet po części jej współtwórcą (Dundes 1977: 96-97; Kadłubiec 1973: 87-90). Zjawisko to tłumaczy wariantywność przekazów ustnych funkcjonujących w żywej tradycji. Brak stabilnej i kanonicznej wersji tekstów wynikał bowiem nie tyle z ustno-pamięciowego sposobu ich transmisji (niektórzy narratorzy dysponowali znakomitą pamięcią i potrafili powtarzać swe gawędy w niemalże niezmienionej postaci), co właśnie z faktu, że ludowi gawędziarze każdorazowo dostosowywali je do aktualnych okoliczności i brali pod uwagę obserwowane na gorąco reakcje słuchaczy. Co więcej, można wykazać, że w takim modelu komunikacji publiczność wpływa nie tylko na poziom powierzchniowy opowieści, czyli sposób jej przekazania, styl wypowiedzi narratora, dobór poszczególnych motywów, ale także kształtuje jej głębsze warstwy, warunkując np. zmianę ogólnej wymowy czy pewnych właściwości gatunkowych. Przykładowo, we wspomnianych uwagach Kadłubca na temat twórczości gawędziarskiej Jeżowicza znajdujemy informację, że opowiadając bajki, legendy i podania swoim wnukom zmienia on interpretację poszczególnych historii, „opuszcza słowa wulgarne i stara się je wykorzystać do celów wychowawczych” (Kadłubiec 1973: 89). Innym przykładem może być dobrze opisane zjawisko transformacji gatunkowej wątków bajkowych lub wierzeniowych, które opowiadane w pewnych okolicznościach (np. w męskim gronie lub w obecności „obcych”), przybierały zwykle formę anegdoty (Ługowska 1996).

Charakterystyczny dla bezpośredniej komunikacji ustnej mechanizm sprzężenia zwrotnego można wykorzystać do wyjaśnienia wspomnianej wcześniej problematycznej kwestii epiki bohaterskiej w repertuarze Sabały. Epika ta została utrwalona jedynie w niewielkim fragmencie prawdopodobnie dlatego, że Krzeptowski zazwyczaj nie opowiadał

⁴ Szczegółową analizę niewerbalnych środków przekazu u cieszyńskiego gawędziarza Józefa Jeżowicza, wraz z przykładami fotograficznymi, prezentuje Karol Daniel Kadłubiec (1973: 82-86).

jej „obcym”. Dlaczego? Po pierwsze, mogła być ona przez niego traktowana jako szczególny rodzaj cennych opowieści, zarezerwowany dla wtajemniczonych, którzy w jego mniemaniu są w stanie zrozumieć i zaakceptować obowiązujący w nich obraz świata i system wartości. Byłyby więc one zasobem w jakiś sposób chronionym przed profanacją (np. w postaci ośmieszania, czy podawania w wątpliwość przedstawianych faktów) ze strony odbiorców nie posiadających odpowiednich kompetencji. Po drugie, dostosowywał on swoje narracje do aktualnej sytuacji wykonawczej oraz oczekiwań i reakcji słuchaczy. W tym zakresie istotne jest zaś to, że jego opowieści wykonywane były zwykle w okolicznościach o charakterze turystyczno-ludycznym (konieczność zabawiania turystów oraz podtrzymywania ich na duchu w trakcie trudnych i męczących wycieczek po górach), z kolei preferencje odbiorców warunkowane były w znacznej mierze karnawałowym stereotypem kultury ludowej. Tezę taką potwierdzają liczne informacje o tym, jak doktor Chałubiński, słuchając bajek Sabały „pokładał się ze śmiechu”, a także relacja Bronisława Rajchmana, opowiadającego, jak podczas wycieczki na Łomnicę Krzeptowski „zabawiał towarzystwo” swoimi bajkami. „Każdy ustęp tej bajki – pisze Rajchman – ożywianej nadzwyczaj oryginalnym akcentem i gestykulacją Sabały, wywoływał wielką radość, a gdy opowiadający skończył, wesołość zamieniła się w jakiś frenetyczny śmiech z głupiego wilka, który z tego że spał, wniósł o tem, że jadł, bo nie lubił na czczo zasypiać” (cyt. za Hoesick 1922: 255-256). O wpływie okoliczności na repertuar wykonywanych przez Sabałę opowieści dobitnie świadczą też wspomnienia Witkiewicza (1891: 203-204):

Bardzo wielu spomiędzy bywających tu podróżników, którzy spotykając Sabałę po drogach, zaciągali do siebie, leli w starca wódkę i wyciągali na anegdoty, myśli, że kilka sprośnych konceptów, które usłyszeli są najlepszą stroną Sabały. Jest to bardzo mylne wyobrażenie. Sabała ma tyle i tak różnorodnych rzeczy do opowiadania, że da każdemu, czego on szuka – i mądrému mądre, i głupiemu głupie – wygodzi każdemu. [...] I kto przeleje miarkę, kto zanadto „omaszcza” herbatę, podejmując starca, ten nie usłyszy najlepszych opowiadań. Nie każdemu on zresztą chce opowiadać, nie z każdym chce „ugwarzyć”. Ma on swoich przyjaciół, towarzyszy, jak np. Wojtek Roj, z którym całe noce czasem nie śpiją, jak się zejda w zimie, i wtedy, we wściekłym gorącu kuchni humor i werwa, obrazowość i bogactwo opowiadań jest nieporównane. Kto więc chce znać przeszłość góralską i naczytać się Sabały w najpoprawniejszej edycji, ten niech go słucha „we wirchach kany, przy wtrze” albo w szalasiu, jak on opowiada swoim towarzyszom, dobrym znajomym spomiędzy „panów”, młodzi góralskiej, która się go zasłuchuje lub wspomina ze starymi bacami dawne czasy.

Zarówno sytuacja wycieczki turystycznej, jak i okoliczności wywiadu etnograficznego nie sprzyjały poważnym, bohaterskim opowieściom o „dawnych czasach”. W efekcie na utrwalony i znany obecnie repertuar Sabały składają się głównie bajki, legendy i inne gawędy o wydźwięku humorystycznym.

Swoista sytuacyjność i użytkowość polskiej epiki ludowej pozostaje w ścisłym związku z jej zróżnicowaniem genologicznym. W badaniach folklorystycznych wyróżnia się zwykle kilka gatunków, które były charakterystyczne dla opowieści funkcjonujących w tradycji ustnej. Formę wierszowaną (śpiewaną) reprezentują przede wszystkim ballady realizujące schemat fabularny winy i kary (Jagiello 1975) oraz zróżnicowana pod względem tematycznym i formalnym grupa pieśni dziadowskich, zawierających różnego rodzaju historie o wymowie religijnej (Grochowski 2009). Z kolei w obrębie form prozatorskich (mówionych) wprowadza się zwykle podział na trzy zasadnicze kategorie: bajkę, podanie i anegdotę, które różnią się zarówno pod względem pewnych cech poetyki (np. typ bohaterów, kompozycja fabuły, sposób ujęcia czasu i przestrzeni), jak i stosunku narratora do prezentowanych zdarzeń (wiara lub brak wiary w ich prawdziwość) oraz jego intencji (chęć rozśmieszenia słuchaczy, przekazania im istotnych informacji o świecie albo chwilowego oderwania od trudów codziennego życia) (Simonides 1969; Ługowska 1993). Przywoływane wcześniej uwagi na temat repertuaru Sabały oraz badania nad ludowymi praktykami narracyjnymi pozwalają sformułować dwa zasadnicze wnioski

dotyczące epickich gatunków ustnej twórczości słownej. Z jednej strony poszczególne gatunki były skorelowane z określonymi sytuacjami życiowymi i w jakimś sensie „obsługiwały” te sytuacje, dostarczając ich uczestnikom wygodnych i użytecznych form komunikacji. Bajka czy ballada była więc adekwatna w przypadku „wieczornicy” i wykonywania monotonnych prac, pieśń dziadowska pojawiała się w ramach odpustu lub czuwania przy zmarłym, anegdota dominowała w czasie górskich wycieczek w męskim gronie, a podania czy inne bohaterskie opowieści o „dawnych czasach” przekazywane były najczęściej w kręgu osób wtajemniczonych (lub dopiero wtajemniczanych) w określony system wyobrażeń i wartości. Z drugiej strony folklorystyczne klasyfikacje gatunkowe należy traktować jedynie jako pewien model teoretyczny, który niewątpliwie opisuje istotne właściwości ludowych opowieści, jednak nie znajduje dokładnego odzwierciedlenia na gruncie rzeczywistych praktyk narracyjnych. W istocie bowiem konwencje gatunkowe funkcjonowały raczej jako zestawy „materiałów i narzędzi” (motywów, wątków, tematów, sposobów kreowania bohaterów, czasu, przestrzeni i innych elementów świata, formuł słownych itp.), którymi utalentowani narratorzy mogli się posługiwać stosunkowo swobodnie, kształtując funkcjonujące w ramach danej tradycji opowieści zgodnie z wymaganiami aktualnej sytuacji, oczekiwaniami i reakcjami słuchaczy, własnymi celami i intencjami czy też indywidualnymi preferencjami lub predyspozycjami wykonawczymi. W konsekwencji granice pomiędzy poszczególnymi gatunkami epiki ludowej były dużo bardziej płynne, niż zakłada się to w ramach folklorystycznych systematyk.

Ciekawym przykładem ilustrującym powyższe zjawisko jest choćby twórczość Piotra Borowego, który jako chłopski działacz religijny, społeczny i polityczny przetwarzał tradycyjne wątki narracyjne w alegoryczne bajki polityczne, będące swoistymi przypowieściami o wymowie patriotyczno-moralnej (Pigoń 1946: 188-189; Pigoń 1948: 294-309).

Między estradą a internetem

Działalność Sabały przypada na okres, kiedy w polskiej kulturze ludowej rozpoczyna się proces dynamicznych zmian, których skutkiem jest m.in. to, że warunki, w jakich kształtowała się i funkcjonowała ludowa sztuka opowiadania, ulegają gruntownej transformacji. Chodzi tu przede wszystkim o zmiany w sferze technologicznej i ekonomicznej (np. mechanizacja pracy, zwiększająca się samowystarczalność rodzinnych gospodarstw, zjawisko chłoporobotników), które sprawiają, że z wiejskiego życia znika wiele wspomnianych wcześniej typowych sytuacji sprzyjających opowiadaniu. Dodatkowo powszechne edukacji oraz pojawienie się masowych mediów w postaci prasy, radia i telewizji skutkuje tym, że w innych sytuacjach praktyki takie jak czytanie, słuchanie radia czy oglądanie telewizji w znacznym stopniu wypierają wcześniejsze formy narracyjnej aktywności związanej ze wspólną pracą, spędzaniem czasu czy zdobywaniem wiedzy o świecie. Nie oznacza to jednak, że sztuka opowiadania zupełnie znika z pejzażu życia codziennego. W zmieniających się realiach cały czas bowiem egzystuje część dawnych sytuacji folklorotwórczych (np. wesela, pogrzeby, spotkania rodzinne i towarzyskie), a zarazem pojawiają się także nowe okoliczności sprzyjające opowiadaniu, charakterystyczne dla życia w zindustrializowanym świecie (np. kolejki w sklepach i poczekalniach, podróże pociągiem, pobyty w szpitalu, w sanatorium, na wczasach, spotkania na działkach pracowniczych itp.). Przemiany w sferze technologicznej, obyczajowej i światopoglądowej skutkują zarazem przeobrażeniami tradycyjnego repertuaru ustnych opowieści. Z powszechnego użytku znikają stopniowo gatunki śpiewane oraz bajki i podania, rozwijają się natomiast różne formy anegdot (Simonides 1977). Powstają też nowe gatunki narracji. Odmienne realia społeczne oraz dramatyczne wydarzenia okresu II wojny światowej sprawiają, że coraz większą rolę zaczynają odgrywać opowieści wspomnieniowe i tzw. opowieści z życia (Czubala 1985; Hajduk-Nijakowska 2016). Z kolei postępująca industrializacja, przemiany w sferze politycznej oraz znaczący wzrost liczby mieszkańców ośrodków miejskich warunkują

kształtowanie się wielu innych pokrewnych form narracji, takich jak współczesne legendy miejskie, plotki, pogłoski czy, narracje spiskowe (Czubala 2014; Czech 2015).

Równoległe powstaje i rozwija się jednak jeszcze jeden, zupełnie nowy typ sytuacji, w obrębie których funkcjonuje sztuka opowiadania. Początki tego zjawiska sięgają już czasów Sabały, o czym świadczy wyraźnie przytoczona wcześniej wypowiedź jego wnuka, stwierdzającego, iż dziadek swoje „gadki” opowiadał towarzyszom lub przybywającym w Tatry gościom. W tym kontekście można powiedzieć, że Krzeptowski był nie tylko wybitnym narratorem, ale zarazem też na swój sposób reformatorem ludowego gawędziarstwa, które za jego sprawą zyskało nowy krąg odbiorców poza lokalną społecznością. Jak zauważa Wiesław Wójcik (2010: 76), „od Sabały poczęła się swoista moda na góralskich gawędziarzy, wskutek czego wzrosła – by użyć terminologii ekonomicznej – »podaż« tego rodzaju »usług«, nie zawsze jednak stojących na najwyższym poziomie”.

Idea prezentowania i popularyzowania różnych form sztuki ludowej – w tym także ustnych opowieści – przed „obcą” publicznością rozwijana jest w Polsce systematycznie od początku XX w. (Korduba 2013). Szczególny kształt zyskuje ona jednak w okresie po II wojnie światowej. Wtedy bowiem – po części ze względów ideologicznych – wybrane obszary kultury ludowej zostają objęte regularnym państwowym mecenatem, który sprawia m.in., że dynamicznie rozwija się ruch folklorystycznych przeglądów, festiwali i konkursów oraz różnego rodzaju wystaw, targów i kiermaszy sztuki ludowej. Dochodzi tu do powstania zjawiska określanego zwykle mianem folkloryzmu, które nie może być postrzegane jako prosta kontynuacja dawnych tradycji, jego istota polega bowiem na umieszczeniu wybranych form folkloru w nowej sytuacji, celowo zaaranżowanej na potrzeby pokazu dla publiczności wywodzącej się głównie spoza kręgu jego pierwotnych użytkowników (Burszta 1974: 308-314). W ramach tej formuły zaczyna funkcjonować również sztuka opowiadania. Znamienne jest, że jeden z najstarszych i najważniejszych konkursów tego typu, odbywający się od 1967 roku w Bukowinie Tatrzańskiej, nosi nazwę „Sabałowe Bajania” (Wójcik 2010: 351-354).

Pomijając kwestię oceny samego zjawiska folkloryzmu (Hernas 1987), a także wspomniany przez Wójcika problem jakości świadczonych w jego obrębie „usług” narracyjnych, warto zauważyć, że w tej sytuacji epika ludowa zaczyna funkcjonować w zupełnie odmiennym paradygmacie. Przestaje być formą sztuki użytkowej i elementem praktyk życia codziennego, a staje się takim rodzajem aktywności, w której dominuje funkcja estetyczna, a zarazem konstytuuje ona sytuację szczególną, na swój sposób odświętną i ma służyć w znacznej mierze oderwaniu się od tego, co stanowi treść życia codziennego. Dopiero w takiej sytuacji mamy więc do czynienia z literaturą ustną w ścisłym znaczeniu tego słowa, która ma charakter autoteliczny, a jej głównym zadaniem jest dostarczanie słuchaczom indywidualnej przyjemności z „lektury”.

Prezentowanie opowieści w sytuacji scenicznej radykalnie zmienia układ relacji między wykonawcami a słuchaczami, a tym samym istotnie wpływa na kształt repertuaru i formę poszczególnych narracji. Przede wszystkim znika tu, albo ulega znaczącej redukcji, wspomniany efekt sprzężenia zwrotnego. Jest tak głównie dlatego, że na scenie obowiązuje zasadniczy i „sztywny” podział na artystów i widzów, którym wyznacza się bardzo wąski zakres dopuszczalnych form aktywności (słuchanie, oklaski, ewentualnie śmiech). Gawędziarze z kolei starannie przygotowują swoje opowieści przed występem, nierzadko sporządzając je w formie pisemnej i ucząc się ich na pamięć. W takich warunkach zarówno skład publiczności, jak i jej reakcje mają więc bardzo ograniczony wpływ na sposób opracowania i zaprezentowania poszczególnych wątków, a charakterystyczną dla tradycji ustnej narrację improwizowaną zastępuje narracja recytowana. W konsekwencji teksty wygłaszane są podczas różnych okazji w identycznych bądź niemal identycznych wersjach, a ich wariantywność sprowadza się zwykle do początkowych partii, gdzie pojawiają się elementy specyficzne dla estradowej sytuacji wykonawczej, np. powitania

sluchaczy, zwroty do jurorów, odniesienia do wcześniej występujących gawędziarzy czy informacje o źródłach repertuaru. Wykonawcy starają się raczej dostosowywać do zasad i instrukcji zapisanych w regulaminach konkursów i przeglądów albo też zakładanych wcześniej ogólnych oczekiwań publiczności, ewentualnie pewnych (faktycznych lub domniemanych) sugestii czy wskazówek formułowanych przez jury lub inne podmioty polityki kulturalnej. W tej sytuacji charakterystycznym przemianom ulega nie tylko kształt ale i repertuar opowieści. Dominującą pozycję zyskują w nim anegdoty i inne teksty humorystyczne, redukcji ulegają wątki bajkowe, pojawiają się też zupełnie nowe rodzaje narracji, nierzadko związane z instytucjonalnym zapotrzebowaniem na gawędy podejmujące określoną tematykę, np. dziejów ruchu robotniczego, powstań śląskich czy II wojny światowej (Smolińska 1987: 35-52). Prowadzi to często do osobliwego zjawiska podwójnego repertuaru. Jak zauważa Teresa Smolińska (1986: 42), „narratorzy posiadają inny repertuar, który prezentują wśród znajomych odbiorców we własnym środowisku, natomiast na konkursie opowiadają teksty, które – ich zdaniem – zjedną im powszechny aplauz i uznanie”. Formuła konkursu diametralnie zmienia też społeczny wymiar praktyki opowiadania a zarazem społeczne usytuowanie samych wykonawców. Nie uruchamiają już oni bowiem procesów więziotwórczych w obrębie własnej społeczności, dostarczając jej treści i impulsów służących tworzeniu wspólnoty interpretacyjnej. Co więcej, wiele wskazuje na to, że uczestnictwo w festiwalach i przeglądach folklorystycznych wywołuje liczne napięcia, które w istocie mogą prowadzić do powstawania podziałów i bardziej lub mniej trwałych animozji. Dzieje się tak dlatego, że – jak wskazuje Jolanta Ługowska (1999: 29) – „współpracujący członkowie wspólnoty kulturowej stają się wobec siebie konkurentami, rywalizującymi o nagrody i wyróżnienia”. W tym kontekście istotnego znaczenia nabiera zwłaszcza kwestia autorstwa. Tradycja epicka zasadniczo traktowana dawniej jako będące w powszechnym użytku „dobro wspólne” określonej grupy staje się tu polem zabiegów zmierzających do wykreowania oryginalnego i autorskiego dorobku artystycznego. Wykonawcy zaczynają postrzegać się nie jako nosiciele lecz autorzy ustnej tradycji. Można więc powiedzieć, że w takich okolicznościach narrator przeistacza się z rzemieślnika, który nie dbając o prawa autorskie, pozostaje na usługach swojej społeczności, w artystę, który świadomie dąży do tego, by jego twórczość była nie tylko podziwiana i doceniana, ale także ściśle i jednoznacznie związana z jego osobą i nazwiskiem. Tę różnicę w postawach dobrze ilustrują uwagi Włodzimierza Wnuka na temat Sabały i dwóch innych znanych zakopiańskich gawędziarzy, Andrzeja Tylki Sulei i Tomasza Stopki Gadei: „Suleja tym się przede wszystkim różnił od Sabały i Gadei, że kiedy tamci opowiadali swoje gawędy, nie troszcząc się o ich utrwalenie, on swoje spisywał, przysyłał do czasopism, zabiegał o ich wydanie – słowem miał ambicje autorskie” (Wnuk 1981: 101). Najlepszym świadectwem owego poczucia autorstwa jest oskarżenie o kradzież utworów rzucone przez Suleję pod adresem Kazimierza Przerwy-Termajera, który włączył kilka jego opowiadań do drugiego tomu *Na Skalnym Podhalu*, skądinąd wyraźnie zaznaczając: „Z opowiadań spisanych przez Jędrzeja Suleję z Kościelisk”. Dla zakopiańskiego gawędziarza i poety taka forma uznania najwyraźniej nie była jednak satysfakcjonująca, chciał bowiem, żeby jego teksty publikowane były jako utwory autorskie (Kolbuszewski 1998: LIV-LV).

Nurt folklorystyczny odgrywał ważną rolę w obrębie interesujących nas zagadnień przede wszystkim w drugiej połowie XX w. Obecnie jego znaczenie zdecydowanie zmalało. We współczesnej kulturze dużo ważniejszym czynnikiem wpływającym na funkcjonowanie różnych form twórczości epickiej są bez wątpienia media. W omawianym kontekście różne środki techniczne służące komunikacji zapośredniczonej medialnie (druk, radio, telewizja, telefon, internet) cechuje swoista paradoksalność.

Z jednej strony – jak już wspomniano – prowadzi one do zaniku tradycyjnych sytuacji folklorotwórczych oraz znaczącego ograniczenia komunikacji typu *face to face*, która była jednym z fundamentów tradycyjnej sztuki opowiadania. Czytanie książek

i gazet, słuchanie radia, oglądanie telewizji czy przeglądanie stron internetowych sprawia, że coraz mniej jest czasu i okazji, w których mogą zaistnieć narracje ustne. Odbiorca narracji medialnych staje się zaś – przynajmniej w ujęciu teoretycznym – biernym konsumentem, który ma niewielki wpływ na ich kształt i repertuar. Technologia, która – jak się wydaje – odegrała w ostatnich latach szczególnie istotną rolę w tym procesie, jest mobilny internet. Przeobraził on wiele praktyk życia codziennego w taki sposób, że potrzeba wchodzenia w bezpośrednie kontakty oraz rozmawiania z innymi ludźmi w miejscach publicznych została radykalnie ograniczona. Publiczne środki transportu, poczekalnie, sklepy, szpitale, korytarze i boiska szkolne przestały być miejscami, w których się rozmawia i opowiada różne historie. Instalowane standardowo w smartfonach systemy nawigacji sprawiają, że nawet pytanie o drogę w nieznanym miejscu nie jest już okazją do nawiązywania werbalnych kontaktów. Żartobliwe określenie „YouTube party” świadczy zaś o tym, że nawet w czasie różnego rodzaju spotkań w gronie znajomych i przyjaciół, towarzyskie pogawędki zastępowane są nierzadko wspólnym oglądaniem rozmaitych materiałów udostępnianych w mediach społecznościowych.

Z drugiej strony współczesne media są czynnikiem generującym wiele narracji krążących w obiegu ustnym, a w komunikacji zapośredniczonej przez różne środki techniczne z powodzeniem funkcjonują rozmaite formy opowieści. Zjawisko to było już wielokrotnie analizowane przez folklorystów (Hajduk-Nijakowska 2007, 2009, 2010; Kajfosz 2009), w tym miejscu chciałbym więc jedynie zwrócić uwagę na jego dwa aspekty, które wydają mi się szczególnie interesujące.

Pierwszy polega na publikowaniu w różnego rodzaju mediach narracji o charakterze folklorystycznym. Chodzi tu np. o czasopisma, książki, audycje telewizyjne i radioowe czy serwisy internetowe, gdzie opowiada się, drukuje lub udostępnia dowcipy (Ługowska 1999: 29-31; Brednich 2005). Innym przykładem mogą być tabloidy oraz portale i czasopisma plotkarskie, w których znajdujemy liczne formy narracji, począwszy od przeróbek tradycyjnych podań i legend, przez współczesne legendy miejskie, aż po rozmaite plotki, pogłoski, opowieści z życia czy narracje spiskowe (Grochowski 2016a; Kamińska 2011). Ważne jest, że publikacje tego typu mają po części wymiar użytkowy, to znaczy widzowie, słuchacze i czytelnicy często wykorzystują je, by kształtować własny repertuar opowieści, które tym samym ponownie trafiają do obiegu ustnego. Komercyjny charakter mediów sprawia zarazem, że publikowanie określonych tekstów wynika tu zwykle z wcześniejszego rozpoznania potrzeb konsumentów, a nie z realizowania jakichś odgórných założeń ideologicznych. Tym samym repertuar medialnych opowieści, a po części także ich forma, są odzwierciedleniem oddolnych i nieformalnych „nacisków” płynących ze strony odbiorców, którzy z kolei wykorzystują oferowane im historie w różnych celach i „używają” ich w rozmaitych sytuacjach życia codziennego. Wszystko to sprawia, że pod pewnymi względami zjawisko to jest nawet bliższe tradycyjnym warunkom funkcjonowania ludowych narracji niż organizowane przez różne instytucje gawędziarskie biesiady, przeglądy czy konkursy (Ługowska 1999: 31).

Drugi aspekt istnienia opowieści w obrębie współczesnych mediów elektronicznych związany jest z częściowym powrotem do pierwotnych sytuacji wykonawczych. Rozwój technologii cyfrowych, a zwłaszcza internetu, mediów społecznościowych i tzw. technologii Web 2.0, doprowadził do tego, że powszechny dostęp do prostych i najczęściej darmowych narzędzi umożliwia łatwe tworzenie i udostępnianie szerokiej publiczności rozmaitych narracji w formach zarówno tekstowych, jak i audiowizualnych. W takim otoczeniu medialnym powstaje nowe zjawisko określanego często jako *digital storytelling*, które w moim przekonaniu można rozumieć co najmniej dwojako. Z jednej strony są to świadome i zmierzające zwykle do osiągnięcia jakiegoś stopnia profesjonalizmu praktyki konstruowania i udostępniania opowieści za pomocą narzędzi i platform cyfrowych, np. *fanfiction* czy inne narracje regularnie umieszczane przez twórców na blogach lub

w serwisach typu YouTube (Alexander 2011). Z drugiej strony mamy tu do czynienia ze spontanicznym i zasadniczo pozbawionym większych ambicji artystycznych i autorskich opowiadaniem różnego rodzaju historii na forach internetowych, w mediach społecznościowych czy w systemach komentarzy pod materiałami umieszczanymi przez innych użytkowników albo też „wrzucaniem” na YouTube czy Facebooka amatorskich „filmików” z nagraniami osób opowiadających kawały czy relacjonujących rozmaite wydarzenia (Grochowski 2016b). W obu przypadkach istotną cechą *digital storytelling* jest to, że następuje tu ponowne zbliżenie nadawców i odbiorców, a tym samym przynajmniej częściowy powrót do mechanizmu sprzężenia zwrotnego. Multimedialna forma umożliwia wykorzystanie całego potencjału pozawerbalnych form wyrazu, co zwykle – za Walterem Ongiem (1992: 182-185) – interpretowane jest w kategoriach wtórnej oralności. Jeszcze ważniejsze jest jednak to, że internet i media cyfrowe dają odbiorcom szansę na to, by niemalże na bieżąco oceniać, komentować i przekazywać dalej (udostępniać) prezentowane narracje, a także dyskutować na ich temat lub odpowiadać na nie prezentowaniem własnych wersji i wariantów. W ten sposób opowiadanie historii odzyskuje swój wymiar społeczny, sprzyjając powstawaniu i podtrzymywaniu różnych wspólnot interpretacyjnych, które praktykują narracyjne performanse, gromadząc się przy „cyfrowych ogniskach” (Chess, Newsom 2015: 77-93).

W kontekście podjętych przeze mnie rozważań nasuwa się oczywiście nieco przewrotne pytanie, czy w nurcie *digital storytelling* istnieją wybitni narratorzy na miarę Sabały i czy – idąc tropem romantycznych miłośników „wielkiej” epiki – można mieć nadzieję na odnalezienie polskiego cyber-Homera. Póki co trudno udzielić jakiejś zdecydowanej odpowiedzi na to pytanie. Na polskim gruncie zainteresowanie tego rodzaju narracjami cyfrowymi skupia się bowiem głównie na badaniu pewnych zjawisk o charakterze ogólnym lub poszczególnych gatunków czy tematów opowieści (Górska-Olesińska, Wilk 2011; Górska-Olesińska 2012), mało uwagi poświęca się zaś ich „beziemiennym” twórcom, tym samym teren badań pozostaje cały czas słabo rozpoznany. Jedna rzecz wydaje się jednak pewna. Intuicje Stanisława Lema wyrażone przed laty w *Cyberiadzie* (mam tu na myśli opowiadanie pt. *Wypława pierwsza A, czyli Elektrybał Trurla*) okazują się słuszne i mimo dynamicznego rozwoju informatyki i robotyki trudno liczyć na skonstruowanie współczesnych cyberbardów. Następcami Sabały nie są i raczej nie będą urządzenia czy programy dysponujące zaawansowanymi formami sztucznej inteligencji, nie jest jednak wykluczone że takich następców znajdziemy wśród popularnych blogerów czy youtuberów.

Bibliografia

- ALEXANDER, B. (2011). *The new digital storytelling. Creating narratives with new media*. Santa Barbara: Praeger.
- BARTMIŃSKI, J. (1990). *O spójności pieśni ludowej*. W: J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka* (s. 171-193). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- BREDNICH, R. W. (2005). *www.worldwidewitz.com. Humor im Cyberspace*. Freiburg: Herder.
- BRZOWSKA, T. (red.) (1969). *Sabałowe bajki*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BRZOWSKA-KRAJKA, A. (1995). *Sabała jako humorysta*. W: M. Rokosz (red.), *O Sabałach. W stulecie śmierci 1894-1994*. Zakopane-Kraków: Secesja.
- BURSZTA, J. (1974). *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

- CHESS, S., Newsom, E. (2015). *Folklore, horror stories, and the slender man. The development of an internet mythology*. New York: Palgrave Pivot.
- CZECH, F. (2015). *Spiskowe narracje i metanarracje*. Kraków: Nomos.
- CZERNIK, S. (red.) (2006). *Polska epika ludowa*. Wrocław: Ossolineum.
- CZUBALA, D. (1985). *Opowieści z życia. Z badań nad folklorem współczesnym*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- CZUBALA, D. (2014). *Polskie legendy miejskie. Studium i materiały*. Katowice: Stowarzyszenie Thesaurus Silesiae.
- DUNDES, A. (1977). *Literatura oralna* (przeł. J. Banach). „Literatura Ludowa”, 21(4/5), 93-107.
- GROCHOWSKI, P. (2009). *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- GÓRSKA-OLESIŃSKA, M., Wilk, E. (red.) (2011). *Od liberatury do e-literatury*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- GÓRSKA-OLESIŃSKA, M., (red.) (2012). *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- GROCHOWSKI, P. (2016a). *Folklorystyczny wymiar współczesnych tabloidów*. W: P. Grochowski, *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne* (s. 229-248). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- GROCHOWSKI, P. (2016b). *Zmora w internecie. O statusie współczesnych wyobrażeń demonicznych*. „Literatura Ludowa”, 60(3), 37-52.
- GROCHOWSKI, P., Wróblewska, V. (2014). *Materiały Kolbergowskie a metodologia badań folklorystycznych*. „Lud”, 98, 41-61.
- HAJDUK-NIJAKOWSKA, J. (2007). *Podania kultury masowej*. W: M. Jakitowicz, V. Wróblewska (red.), *Podanie – legenda w tradycji ludowej i literackiej* (s. 99-115). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- HAJDUK-NIJAKOWSKA, J. (2009). *Folklorotwórcza funkcja mediów*. W: P. Grochowski, G. Gańczarczyk (red.), *Folklor w dobie Internetu* (s. 23-40). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- HAJDUK-NIJAKOWSKA, J. (2010). *Medialny kontekst współczesnego folkloru*. „Etnologicke rozprawy”, 17(1-2), 62-77.
- HAJDUK-NIJAKOWSKA, J. (2016). *Doświadczenie pamięci. Folklorystyczny kontekst opowieści wspomnieniowych*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- HERNAS, C. (red.) (1987). *Lubelska rozmowa o folklorystyce*. „Literatura Ludowa”, 31(4-6), 73-103.
- HOESICK, F. (1922). *Legendowe postacie zakopiańskie. Chalubiński, ks. Stolarczyk, Sabala*, Warszawa: Nakładem Księgarni F. Hoesicka.
- JAGIEŁŁO, J. (1975). *Polska ballada ludowa*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- KADŁUBIEC, K. D. (1973). *Gawędziarz cieszyński Józef Jeżowicz*. Ostrava: Profil.
- KAJFOSZ, J. (2009). *Elementy magii w folklorze medialnym*. W: P. Grochowski, G. Gańczarczyk (red.), *Folklor w dobie Internetu* (s. 41-54). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- KAMIŃSKA, M. (2011). *Portal plotkarski jako współczesny model kolektywnej narracji moralistycznej*. W: E. Wilk, M. Górską-Olesińską (red.), *Od liberatury do e-literatury* (s. 99-112). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

- KOLBUSZEWSKI, J. (1998). *Wstęp*. W: K. Tetmajer, *Na Skalnym Podhalu. Wybór*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- KORDUBA, P. (2013). *Ludowość na sprzedaż*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1980). *Na drogach i bezdrożach naszej pieśni ludowej*. W: J. Krzyżanowski, *Szkice folklorystyczne*. T. 2 (s. 37-50). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- ŁOTMAN, J. (2008). *Autokomunikacja: „ja” i „inny” jako adresaci (O dwóch modelach komunikacji w systemie kultury)*. W: J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury* (przeł. B. Żyłko) (s. 79-97). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- ŁUGOWSKA, J. (1993). *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- ŁUGOWSKA, J. (1996). *Humorystyczne transformacje ludowych wątków wierzeniowych*. W: T. Dobrzyńska (red.), *Tekst i jego odmiany* (s. 77-86). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- ŁUGOWSKA, J. (1999). *Współczesne sytuacje wykonawcze tradycyjnych tekstów folkloru narracyjnego*. W: J. Ługowska, *Folklor – tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne* (s. 25-36). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- ONG, W. J. (1992). *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii* (przeł. J. Japola). Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- PIGOŃ, S. (1946). *Zarys nowszej literatury ludowej*. Kraków: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- PIGOŃ, S. (red.) (1948). *Wybór pisarzy ludowych. Cz. II: Poeci i gawędziarze*. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- PRZERWA-TETMAJER, K. (1905). *Bajeczny świat Tatr*. Warszawa: Biblioteka Groszowa.
- RASZEWSKI, Z. (1990). *Wstęp do teorii kawału*. „Polska Sztuka Ludowa”, 44(2), 3-9.
- SIMONIDES, D. (1969). *Współczesna śląska proza ludowa*. Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu.
- SIMONIDES, D. (1977). *Zmiany w gatunkach współczesnych opowieści ludowych*. W: A. Aleksandrowicz, Cz. Hernas, J. Bartmiński (red.), *Literatura ludowa i literatura chłopska* (s. 81-89). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- SMOLIŃSKA, T. (1986). *Jo wóm trocha połosprowiom... Współcześni gawędziarze ludowi na Śląsku*. Opole: Instytut Śląski.
- SMOLIŃSKA, T. (1987). *Z wybranych problemów dawnej i współczesnej sztuki opowiadania*. Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- SMOLIŃSKA, T. (1992). *Rodzina o sobie. Folklorystyczny aspekt rodzinnej tradycji kulturowej*. Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu.
- STOPKA, A. (1897). *Sabała. Portret, życiorys, bajki, powiastki, piosnki, melodye*. Kraków: L. Zwoliński i Spółka.
- WITKIEWICZ, S. (1891). *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*. Warszawa: Gebethner i Wolf.
- WNUK, W. (red.) (1981). *Gawędy Skalnego Podhala*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- WÓJCIK, W. A. (2010). *Sabała*. Zakopane: Tatrzński Park Narodowy.
- ŻYGULSKI, K. (1985). *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

PIOTR GROCHOWSKI

TRACING POLISH FOLK EPIC

The presence of oral epics in Polish tradition is the subject of disputes and controversy. In the times of Romanticism, the image of a „great” heroic epic was created, which to a large extent does not fit in with the everyday real narrative practices in folk culture. The article compares these two epic models and describes the conditions in which folk narratives functioned, taking into account both the original context and later changes caused by technological and socio-political factors.