

# literatura ludowa

$\frac{1}{2017}$

DWUMIESIĘCZNIK NAUKOWO-LITERACKI  
PL ISSN 0024-4708

STYCZEŃ – LUTY



Na okładce zdjęcie pochodzące ze strony: <https://pixabay.com/pl/twarz-ch%C5%82opak-%C5%9Bmier%C4%87-gr%C3%B3b-cmentarz-1724117/>  
Licencja CC0 Public Domain

# **literatura ludowa**

**DWUMIESIĘCZNIK  
NAUKOWO-LITERACKI**

**POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE  
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ  
UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO**

**NR 1 (61)  
STYCZEŃ – LUTY**

---

**WROCŁAW 2017**

#### **RADA NAUKOWA**

CRISTINA BACCHILEGA (UNIVERSITY OF HAWAII)  
JERZY BARTMIŃSKI (UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE)  
PAULINE GREENHILL (UNIVERSITY OF WINNIPEG)  
MARIA JAKITOWICZ (UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU)  
JERZY JASTRZĘBSKI (UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE)  
ANTONI KUCZYŃSKI (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)  
KATIA MICHAJŁOWA (BUŁGARSKA AKADEMIA NAUK)  
SADHANA NAITHANI (JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY, NEW DELHI)  
MAREK OZIEWICZ (UNIVERSITY OF MINNESOTA)  
DOROTA SIMONIDES (UNIWERSYTET OPOLSKI)  
JOHN STEPHENS (MACQUARIE UNIVERSITY)  
ROCH SULIMA (UNIWERSYTET HUMANISTYCZNOSPÓŁECZNY SWPS)  
LARISA WACHNINA (NARODOWA AKADEMIA NAUK UKRAINY)  
RYSZARD WAKSMUND (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)  
KATARZYNA WILLIAMS (AUSTRALIAN NATIONAL UNIVERSITY)  
JACK ZIPES (UNIVERSITY OF MINNESOTA)

#### **KOMITET REDAKCYJNY**

VIOLETTA WRÓBLEWSKA  
KATARZYNA SMYK  
JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK

#### **REDAKTOR NACZELNY**

JOLANTA ŁUGOWSKA

#### **REDAKTOR TEMATYCZNY (KULTURA POPULARNA)**

ANNA GEMRA

#### **REDAKTOR JĘZYKOWY**

EWA SERAFIN

#### **SEKRETARZ REDAKCJI I REDAKCJA TECHNICZNA CZASOPISMA**

SABINA WALERIA ŚWITAŁA

#### **TŁUMACZENIE STRESZCZEŃ**

JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK I AUTORZY

#### **Adres redakcji:**

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze  
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław  
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84  
e-mail: ptl@ptl.info.pl; www.ptl.info.pl

ISSN 0024-4708

KATARZYNA ŚLANY

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

---

## KARNAWALIZACJA GROZY W FOLKLORZE DZIECIĘCYM

Go to sleep, may you die in your sleep,  
That the priest come to take you keep!  
Ninna...oh Ninna...oh!  
To whom shall I give this little girl?  
...to the bogeyman I'll give her.  
For a whole day he will keep her...

ludowa kołysanka (Warner 2000: 162)

### Wprowadzenie

Jerzy Cieślukowski, znawca folkloru dla dzieci i folkloru dziecięcego, twierdzi, że strach jest jednym z pierwszych przejawów życia emocjonalnego człowieka, a folklorystyczne utwory z elementami grozy obecne są w życiu dziecka od narodzin, czego znakomitym przykładem mogą być śpiewane niemowlętom kołysanki, których nastrojowość bywa ambiwalentna, niepokojąca, a obrazowanie mroczne, czasami wręcz katastroficzne i przejmująco smutne (Cieślukowski 1985: 111)<sup>1</sup>. Badacz podkreśla, że dzieci od zawsze istniały w ścisłym zespoleniu z grozą – straszone przez dorosłych lub straszące siebie nawzajem podczas zabawy:

Dzieci straszy się na pewno nie tylko z naiwnej i nierozsądnej intencji pedagogicznej – aby były grzeczne. Straszy się je z własnej, głęboko ukrywanej lub ledwie uświadamianej przyjemności sadystycznej. Dzieci straszą też same siebie, robiąc to z dreszczem masochistycznej rozkoszy (tamże).

Cieślukowski, pisząc o straszaniu dzieci przez dorosłych, ma na myśli monsterologię pedagogiki ludowej oraz zbudowaną na niej XIX-wieczną „czarną pedagogikę” – system wychowawczy, który polegał na straszaniu dzieci figurami demonicznych monstrów, pełniących funkcję „strażników” norm i zasad obowiązujących najmłodszych (Rudolf 2001: 3). Folklor ludowy oraz „czarna pedagogika” generowały zatem obrazy straszycieli używanych przez dorosłych do wymuszania na dzieciach swoistego „gorsetu” zachowań społecznych (Ślany 2016a: 65). Marina Warner uważa, że dla dzieci najmłodszych groza sprowadza się do demonicznych straszycieli właśnie, o których istnieniu przekonani jesteśmy w dzieciństwie (Warner 2000: 44). Cieślukowski mówi z kolei o istnieniu grozy

---

<sup>1</sup> Marina Warner przeprowadza analizę mrocznych kołysanek i twierdzi, że celowo przywołują one nocne lęki, katastroficzne obrazy, sceny makabryczne, sytuacje graniczne oraz transgresyjne, gdyż nie mają na celu uspokajać i koić odbiorcy, ale budzić jego niepokój (Warner 2000: 12). Na temat mrocznej strony kołysanek przeczytać można w pracach Katarzyny Wądołny-Tatar (2014). *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*. Kraków: Wyd. Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego oraz Magdaleny Joncy (2005). *Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

archetypicznej, która w dzieciństwie wiąże się z lękiem przed nocą, ciemnością i istotami je personifikującymi, w różnych kulturach mającymi wiele wcieleń (Cieślakowski 1985: 112). W Polsce dzieci długo bały się dziada z worem, kominiarza, Cygana, diabła, Baby Jagi, Baby Jagodowej, Baby Grochowej, Baby Cmentarnej, Cichej (demon morowego powietrza), jędzy, czarownicy – kumy diabelskiej, Strzygi, Mrucka, bobaka (inne nazwy: bobo, bebok, bobok) – odpowiednika fauna – maleńkiego, kosmatego straszyla o starej twarzy wyłazącego z pieca, piwnicy i strychu, ale też spersonifikowanej śmierci oraz monstrów wywiedzionych z podań wierzeniowych – m.in. wampira, upiora, wilkołaka, wisielca, utopca czy zmory (Zych, Vargas 2015: 32–96). Popularny był również Gniotek, zmór nocny, przedstawiany jako „mały, gruby chłopiec, z wielkim brzuchem (...). Dusi on we śnie śpiących, że spać nie mogą, ale najpierw wyjmuje ze swego brzucha kiszki, boby tego, co dusi, zgniół ciężarem” (Cieślakowski 1985: 113). Polskie dzieci straszono także wiedźmami, mamunami, boginkami, dziwożonami, marudami, nocnicami, południcami, które porywały ludzkie niemowlęta i podrzucały własne brzydkie i poczarowane, ale też torturowały, a nawet bestialsko grzebały dzieci żywcem (Jonca 2005: 148, 165). Postrachami niegrzecznych dzieci byli też Strala „diabeł w wietrze, zasraniec”, którego słysząc w pojękiwaniach wiatru, Didko, zwany Dydkiem, Bucem lub kurzym płuckiem i zły dziad, który czał się w ciemnościach chałup (Cieślakowski 1985: 117–118).

Prześladowcy dzieci w pedagogice ludowej mają różnorodną postać, oprócz wymienionych wyżej wskazać można uniwersalne sylwetki olbrzymów, ogrow, trolli, ożywionych trupów oraz wszelkich innych straszylek – poczarowanych, obleśnych, parszywych, które według Magdaleny Joncy stanowią „panoptikum zmór – kidnapców i dzieciżerców” (Jonca 2005: 165)<sup>2</sup>. Określenie Joncy bliskie jest terminologii zastosowanej przez Warner w pracy *No Go the Bogeyman. Scaring, Lulling and Making Mock*, w której w stosunku do wszystkich straszylek i dzieciżerców, wywiedzionych z demonologii ludowej różnych kultur, stosuje synonimiczne i uniwersalizujące nazwy: *Bogeyman*, *Bugbears*, *Boo-baggers* (Warner 2000: 31). Badaczka twierdzi, że „wzbudzający strach maruderzy z kołysanek oraz baśni i gotyckich fantazji, zamieszkują świat cieni: to coś, co przychodzi nocą, a towarzyszy im lęk przed ciemnością” (tamże, 334)<sup>3</sup>. Najbliższe dzieciom są straszyla (*boo-baggers*), pożeracze dzieci (*child-guzzlers*) i „przerażacze dzieci” (*child-frighteners*), którzy dźwigają torby, do których pakują złapane ofiary (tamże, 27). W literaturze fantastycznej, dzięki opowiadaniu Ernsta T. A. Hoffmanna, rozpoznawalny jest szczególnie Piaskun (Hoffmann 1999: 98–129) – (*sandman*) – zmór nocny zakradający się do pokoju dzieciennego, który wkłada dzieci do torby i porywa je na księżyc jako jedzenie dla własnych pociec, wcześniej jednak wydłubuje ofiarom oczy (Warner 2000: 31). Zdaniem Warner straszyla i dzieciżercy do dziś stanowią narzędzie służące do wymuszania na dzieciach właściwego zachowania oraz sankcjonowania ustalonego przez opiekunów porządku (tamże, 11). Badaczka omawia wcielenia *Bogeymana* w demonologiach, mitach, baśniach, kołysankach, w folklorze dla dzieci, w folklorze dziecięcym, a nawet w kierowanych do różnych adresatów mrocznych tekstach

<sup>2</sup> W wierszykach dziecięcych często pojawia się słynna piosenka baśniowych olbrzymów: „Fee-fi-fo-fum! I smell the blood of an Englishman/ Be he alive, or be he dead/ I’ll grind his bones to make my bread” – odnaleźć ją można w klasycznych zbiorach baśni literackich oraz w angielskim folklorze dziecięcym (Evers 2014: 161).

<sup>3</sup> Przekład własny za: „The feared marauders of lullabies and fairy tales and Gothic fantasies inhabit a world of shadows: they are things that come in the night, and they approach with fear of the dark”.

literackich i filmowych. Osobno prezentuje dawne i współczesne zabawy karnawałowe, festyny, parady, procesje, maskarady, przedstawienia teatru kukielkowego, świeckie rytuały i ceremonie, popularne praktyki magii, czarów i zabobonu, które *Bogeymana* reprezentują i rytualnie go wyśmiewają lub uśmiercają (tamże, 14).

Należy zwrócić uwagę, że obok rytualnego straszenia dzieci pojawia się kwestia osobna – zafascynowanie dziecka grozą, które objawia się grozotwórczymi wyobrażeniami na podstawie zasłyszanych baśni lub oglądniętych bajek animowanych oraz włączaniem poetyki grozy do zabaw gestycznych, słownych i ruchowych typowych dla najmłodszych. Antoni Kępiński twierdzi, że dzieciom łatwiej niż dorosłym przychodzi uwierzyć w istnienie grozy, gdyż „wyobrażenia dziecka jest żywsza niż człowieka dorosłego (...)”, łatwiej im też wkraczać w świat ufundowany na mrocznej baśniowości czy poetyce strachu, mimo że w odbiorze dziecięcym „baśń ta bywa nieraz przerażająca” (Kępiński 1979: 88–89). Uczony dodaje, że „dzieci lubią słuchać strasznych baśni, chłopcy chętnie narażają się na niebezpieczeństwa nie tylko dlatego, by zaimponować rówieśnikom, lecz także, by w sobie zwalczyć uczucie lęku” (tamże, 137). W przypadku dzieci młodszych – zdaniem Kępińskiego – konfrontacja z lękami ma miejsce głównie podczas zabawy, kiedy zauważyć można

zjawisko swoistego igrania z lękiem. Dzieci jakby dla zabawy wystawiają się na sytuacje lękowe, [...], słuchają strasznych baśni, bawią się w duchy, zbójców, wybierają się w nocy na cmentarz. Fascynację tego typu zabawami stanowi zwycięstwo nad własnym lękiem. Z punktu widzenia indywidualnej ewolucji jest to zabawa ze wszech miar pożyteczna, uczy bowiem walki z własnym lękiem, a przezwyciężanie lęku jest warunkiem ekspansji w świat otaczający (tamże, 158–159).

Śmiało można stwierdzić, że dzieci znają podstawowy repertuar strachu i potrafią go zarówno demonizować, choćby w sferze wyobrażeń, jak i oswajać podczas zabawy (Slany 2016a: 12). Stefania Wortman zaznacza, że dzieci młodsze uwielbiają inscenizować zabawy, w których pojawiają się straszdyła, takie jak śmierć, duch, olbrzym, wiedźma, upiór i inne, zaprezentowane zawsze w formie gargantuicznej, budującej napięcie, które pod koniec zabawy zostają zneutralizowane poprzez przedrzeźnienie i ośmieszenie oraz wykpienie makabrycznej scenerii czy poważnego nastroju (Wortman 1958: 176). Badaczka, która często opowiadała dzieciom baśnie podczas spotkań biblioteczkowych, mówiła, że najbardziej lubiły one repertuar frenetyczny, makabryczny oraz finałowe okrutne zemsty na oprawcach (tamże, 177). Zdaniem Wortman „większość dzieci (...) słucha [strasznych opowieści – K.S.] z rozkoszą, zaliczając (...) przestraszyć do uczuć, które mogą dostarczyć wielu silnych, lecz bynajmniej nie przykrych wrażeń” (tamże, 178). Wspomina, że dzieci z fascynacją słuchały opowieści grozy i były bardzo rozczarowane, gdy celowo pomijała sceny okrucieństwa, makabry, zbrodni (tamże, 179). Przerzywały wówczas opowiadanie i prosiły o uzupełnienia lub same dodawały pominięte fragmenty (tamże, 180). Warto nadmienić, że Wortman była zwolenniczką usuwania grozy z opowieści kierowanych do dzieci, postrzegała ją bowiem jako szkodliwą dla psychiki dziecięcej, dlatego w książce *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?* pisała: „mamy prawo usunąć rozżarzone pantofelki, w których musi tańczyć aż do śmierci zła macocha królowny Śnieżki, opuszczać beczki nabijane gwoździami, włóczenie końmi i tym podobne tortury” (tamże, 177). Tymczasem dzieci – co dobitnie podkreśla Bruno Bettelheim w dziele *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* – im bardziej „odziera” się przeznaczone dla nich utwory z topiki makabry, okrucieństwa i grozy, tym bardziej się jej domagają lub bronią jej zawzięcie (Bettelheim 2010: 55).

Dzieci są zafascynowane właśnie scenami tortur, strasznymi karami na oprawcach, estetyką obrzydliwości, które wzbudzają w nich strach, ale jednocześnie pozwalają im odczuć ulgę, kiedy w finale zbrodniczy bohater zostaje w okrutny sposób zamordowany. Znakomitym przykładem jest opis Warner, która wspomina zachowanie dzieci w teatrze podczas spektaklu o Jasiu i Małgosi:

Pamiętam, jak widownia teatru zapełniła się piskiem i krzykiem sześciolatków ogarniętych zachwytem i przerażeniem, gdy Małgosia wepchnęła czarownicę do pieca, a ta nadal wyrwała się i rzucała ku dziewczynce, aby ją złapać i pochwycić swymi długimi szponami i żółtymi kłami. W końcu, gdy Małgosi udało się zatrzaskać za nią drzwiczki od pieca, czarownica nadal wydobywała się spod desek podłogi, wymachując jedną, szponiastą ręką jak w filmie grozy – widownia wpadła wówczas w ten specyficzny stan historycznej radości pomieszanej ze strachem, która daje w efekcie śmiech określany jako szczególnie dziecienny, a który same dzieci nieustannie w sobie wywołują i rozniecają (Warner 2000: 17–18)<sup>4</sup>.

Ponadto, nie tylko o poczucie sprawiedliwości dzieciom chodzi, Joanna Papuzińska zauważa bowiem, że sceny makabryczne, obrzydliwe, upiorne, skatologiczne, straszne są według najmłodszych po prostu bardzo śmieszne i pozwalają im na konfrontację z wyobraźniowymi lękami:

[...] zmierzenie się z własnym strachem pełni dla dzieci funkcję ludyczną, jest formą zabawy, że rzeczy makabrycznych nie biorą one na serio, ale raczej traktują jako żart, element symbolicznego „świata na opak” i że na przykład „człowiek, któremu odpadła głowa i który jej szuka, wydaje im się bardzo śmieszny” [...]. Dzieci właśnie dlatego uwielbiają grę ze strachem, że nie mają poczucia zagrożenia, a rzeczy przerażające wydają im się absurdalne (Papuzińska 1996: 81).

Przywołani znawcy folkloru dla dzieci i folkloru dziecięcego twierdzą, że właściwego stosunku dzieci do grozy poszukiwać trzeba bezpośrednio w ich twórczości, czyli w folklorze dziecięcym. Artykuł ten poświęcony jest zatem nie grozie w literaturze dziecięcej, lecz specyficznemu obliczu grozy, które odnaleźć można w rymowankach improwizowanych podczas zabawy przez dzieci w wieku przedszkolnym, oraz w krótkich opowiastkach strachu (*ghoulish stories*) wymyślanych przez dzieci w młodszym wieku szkolnym (Goldstein, Grider, Banks 2007: 111). Według Warner wierszowane makabreski i straszne historyjki posługują się śmiechem rewolucyjnym, obrazoburczym, buntowniczym i patronuje im funkcja ludyczna (Warner 2000: 328). Dzieci uwielbiają wymyślać okropne wierszyki i opowiastki, czerpią też satysfakcję z ich wspólnego opowiadania, słuchania i przekładania na sytuację zabawy. Repertuar ten żyje w ludycznym świecie zabaw dziecięcych, przechowywany i modyfikowany przez kolejne generacje, jednak, co trzeba podkreślić, rdzeń tych utworów pozostaje niezmienny (Goldstein i in. 2007: 138).

Dzieci młodsze mają ogólną wiedzę na temat nastrojowości tekstów grozy czy charakterystycznych dla nich motywów i tematów, ale znakomicie orientują się w kwestii przypisanych grozie straszdeł. We własnych utworach odwracają standardowy sposób postrzegania ich jako źródeł lęku i egzorcyzmują je humorem,

---

<sup>4</sup> Przekład własny za: „I have heard a theatre full of six-year-olds shriek with delighted terror when Gretel pushed the witch into the oven and she kept coming back to grab the little girl with her long nails and yellow fangs. Eventually, even after Gretel had managed to slam the oven door on her, the witch still emerged from under the floorboards, waving one clawed hand as in a horror film – to the ethat special state of heebie-jeebies, the response of mixed joy and terror that produces laughter have been identified as peculiarly childish and are constantly being provoke and reinforced in children themselves”.



przedrzeźniając i ośmieszając (według Warner kluczowymi terminami są tu: *mocking*, *ridiculing*, *clowning*) (Warner 2000: 117). Dzieci cieszy przede wszystkim ośmieszanie atrybutów i zachowań przypisanych monstrom, bestiom, potworom i straszylom, które poprzez rytualne ośmieszenie zostają „odarte” z wpisanej w ich naturę krwiożerczości (*mocking their original natures*) (tamże, 18). Strachy spod łóżka czy te ukryte w szafie pozostają pod kontrolą dziecka<sup>5</sup>, które ma świadomość dokonywania pewnego rytuału – odczyniania grozy poprzez zaprezentowanie jej z perspektywy ludycznej, absurdałnej, groteskowej, czego konsekwencją jest przekształcenie pierwotnych niepokojów w przyjemność. „Metamorficzny humor, który potrafi zawładnąć stworami wywołującymi strach i zamienić je w coś innego, coś uspakajającego, a nawet pożądanego, stanowił od zawsze szeroko przyjęty i powszechnie stosowany fortel w konfrontacji ze strachem” (tamże, 19)<sup>6</sup>.

Rymowanki i opowiadania strachu to utwory bardzo proste w swej formie i poetyce, najbliższe estetyce karnawału, stąd liczne hiperbole, degradacje, profanacje, absurdy językowe, obscena, wątki skatologiczne, wulgaryzmy, powtarzalność mocnych (refrenowych) fraz oraz ludyczna puenta. Dominująca reguła karnawału polegająca na hiperbolizacji fantomów strachu i ich groteskowej decentralizacji, zwieńczona jest głośnym, chóralnym śmiechem dzieci, jaki towarzyszy sytuacji, gdy mały przechytrza bowiem satysfakcję z łamania tematów tabu i wprowadzania w konsternację starszych od siebie, którzy uważają, że nie powinny one interesować się grozą ze względu na domniemaną niewinną naturę i wrażliwą psychikę. Nie dostrzegają, że w utworach dziecięcych sfera zaświatów, niesamowitości i symboli strachu zostaje silnie uplastyczniona, skarnawalizowana – oswojona. Karnawałowe oblicze grozy jest zaś manifestacją „radości, aktywności, pełni i substancjalności prawdziwego życia” (Sznajderman 1994: 20).

### Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym

Folklor dziecięcy rozumiany jest tutaj za Cieślukowskim jako słowna aktywność dziecka towarzysząca zabawie,

w której akt twórczy jest świadomy; pojawia się spontanicznie lub jako wynik przemyślenia, wyboru i naginania środków wypowiedzi do określonej koncepcji. [...] najczęściej mamy do czynienia z kreacyjnością, która dokonuje się równoległe z pojawieniem się tematu czy idei. Tworzenie ma charakter krótkich improwizacji, zarówno semantycznych, jak i czysto dźwiękowych, cieszących urodą brzmieniową. I tu, jak we wszystkich innych wypadkach, jest zabawą; dziecko bowiem bawi się nie tylko kamykami, klockami, ale i myślami (Cieślukowski 1985: 235).

Cieślukowski zauważa, że rymowanki dziecięce, niezależnie od przemian historycznych i społecznych, zachowują tę samą strukturę formalną i językową, dlatego stanowią „żywy materiał twórczy funkcjonalnie i językowo” (tamże, 187). Szczególnie

---

<sup>5</sup> Ksenia Olkusz twierdzi że „lęk dziecięcy to motyw stwarzający niemałe możliwości interpretacyjne. Może zostać wyjaśniony w kategoriach nadnaturalnych, lecz może zyskiwać także racjonalny wykładnik, tłumacząc się jako niejasny dla dziecka element rzeczywistości. Strach przed ciemnością i „potworem spod łóżka” (lub szafy) są integralnym składnikiem wyobraźni dziecięcej i lęków wczesnego wieku” (Olkusz 2010: 153).

<sup>6</sup> Przekład własny za: „Metamorphic humour, which seizes the objects of fear, like beasts, and turns them into something different, something reassuring and even desirable, has been the most widely and successfully adopted stratagem in the confrontation of fear”.

ważne są wyliczanki, których genezy poszukują badacze w druidzkich sposobach losowania ofiar lub późniejszym dziesiątkowaniu żołnierzy (Pisarkowa 2013: 45), co w kontekście zabaw dzieci w następujący sposób konkluduje Cieślowski: „I w tym wypadku skazujący wyrok w obdzieleniu kogoś rolą „nieprzyjemną” byłby w zabawie uzasadniony” (Cieślowski 1985: 187). Zabawa bowiem – pisze dalej uczyony – „stanowi swoistą nadbudowę w stosunku do życia „normalnego”; akt bawienia się jest świadomym wyjściem z życia oficjalnego, na serio, w prowizoryczną sferę aktywności, jest formą „czystą”, uwolnioną od norm krytycznych postępowania realistycznego” (tamże).

Według Doroty Simonides mikroformy wierszowane, obecne w obiegu ustnym dzieci, pokazują wyraźnie, jakie tematy są najważniejsze dla dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym wieku szkolnym (Simonides 1986: 7). Badaczka twierdzi, że wierszyki te odzwierciedlają prawdziwe fascynacje dzieci, którym nadają one specyficzną formę (tamże). Zdaniem Cieślowskiego już trzyletnie dziecko jest świadome zabawności językowych wywracaneł, zaś dziecko w starszym wieku przedszkolnym ma naturalną zdolność i skłonność do tworzenia wierszy o charakterze rewolucyjnym, degradujących porządek świata i prezentujących go jako „świat na opak” (Cieślowski 1985: 236). Uczony dowodzi, że utwory dziecięce są przykładem wyrafinowanego poczucia humoru, typowego dla dzieci młodszych, które symplifikują tematy trudne, straszne, makabryczne, smutne i „odczyniają je humorem” (tamże, 320).

Prostym przykładem jest, omawiana przez Kępińskiego, hierarchiczna relacja między dzieckiem a dorosłym, w której dziecko „dosłownie i symbolicznie patrzy w górę” (Kępiński 1979: 218). Władza rodzicielska wydaje mu się monstualna, „jest wyrazem tajemniczego świata społecznego, jest w niej wszechmoc, niepoznawalność i nieodwołalność” (tamże). Dlatego w zabawie i towarzyszących jej improwizowanych wierszach dzieci odwracają społeczną hierarchię, sięgają po władzę absolutną i redukują monstualność dorosłych do miniatury. Stosują zabieg infantyilizowania i profanowania arbitralnie narzuconych im autorytetów. Znakomitym przykładem jest tutaj rymowanka o Panu Pierdołce:

Pan Pierdołka spadł ze stołka  
Złamał nogę o podłogę  
Przyszedł lew, wypił krew  
Pan Pierdołka zdechł  
(Pisarkowa 2013: 113).

Bohater nosi obscenicznie przezwisko (zgodnie z charakterystycznymi dla folkloru dziecięcego wyzwiskami i przezwiskami), przydarza mu się kompromitująca przygoda, finał zaś typowy jest dla makabresk dziecięcych, w których poniżeni dorośli giną w drastycznych okolicznościach. Zjawiska te egzemplifikują kolejne trzy makabreski, którym patronuje estetyka turpizmu i obrzydliwości:

Czy kotlecik to mielony,  
Czy pomidor to czerwony?  
Nie, to tatko nasz kochany  
Przez tramwaik przejechany.  
Raz, dwa, trzy  
Wychodzisz ty  
(Simonides 1986: 73).

Mój dziadek nieboszczyk  
Na glacę się ostrzygł

I był z tego dumny,  
Gdy wchodził do trumny (tamże, 99).

Po wodzie pływa  
Babcia nieżywa.  
I robaczki też pływają,  
Babci pięty podgryzają.  
Ropka z nosa babci leci,  
Śmierdzi, cuchnie, moje dzieci  
(*Nowe Fikołki Pana Pierdziolki* 2013: 40).

Bohaterami są tatko, dziadek i babcia. W rymowance „Czy kotlecik to mielony...” głowa rodziny – ojciec – porównany zostaje do zmielonego mięsa, rozmemłanego pomidora, finał zaś eksponuje jego zmasakrowane ciało przejechane przez tramwaj. Dzieci kpią też ostentacyjnie ze śmierci i profanują uznane przez dorosłych świętości. Żartobliwą reakcją na śmierć jest wizja dziadka – ożywionego trupa – który z kompromitującą go łysą „głacą” odwraca reguły rytuału pogrzebowego i z typowym dla clowna zadowoleniem wchodzi do trumny. W ostatniej z makabresk pojawia się babcia-topielica, której ciało potraktowane zostaje groteskowo jako strawa dla robaczek i rybek podgryzających zwłoki. Estetykę obrzydliwości i szpetotę pogryzionego truchła podkreśla dwuwersowa puenta: „Ropka z nosa babci leci/ Śmierdzi, cuchnie, moje dzieci” (tamże). We wszystkich makabreskach pojawiają się złośliwe zdrobnienia (Pierdołka, „tatko nasz kochany przez tramwaik przejechany”, „ropka z nosa”), które służą obrazowaniu opartemu na rozkładzie, porównaniu ciała do surowego mięsa, wyolbrzymieniu smrodu zwłok, zaprezentowaniu nie śmierci – a zdychania, błazeństwu maszkar i trupów, czyli typowej dla groteski makabry ludzmem podszytej.

Słowna, gestyczna i ruchowa zabawa dzieci ukierunkowana jest na rozładowanie napięć, niepokoju i lęków poprzez śmiech, który według Michaiła Bachtina ma naturę ambiwalentną, gdyż „wyśmiewa, neguje i zarazem radośnie akceptuje, oswaja świat” (Bachtin 1975: 45). Kultura śmiechu i karnawału, którą omawia Bachtin w dziele *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, daje się przenieść na grunt kultury dziecięcej, jako że śmiech w naturalny sposób przeciwstawia się systemom oficjalnym, a jego celem jest przypominanie o sztuczności wszelkich hierarchii społecznych i stabilnych wizji świata (tamże). Bachtin czyni śmiech dominantą struktury karnawału, którego „ideologia wyraża się przez sytuacje realne, których (człowiek – K.S.) jest współtwórcą i uczestnikiem” (tamże, 15). Cechy poetyki karnawału według Bachtina to ahierarchiczność, familiarność, parodiowanie usankcjonowanych społecznie wartości, profanacje, mezalianse, ambiwalencje znaczeń, nastawienie na moment zmiany, sytuacje kryzysowe i graniczne, które składają się na uniwersalny i ponadczasowy „język karnawałowych gestów i symboli” (tamże). Język karnawału staje się więc medium specyficznego widzenia świata i polega na uwalnianiu „świadomości spod władzy oficjalnego światopoglądu” (tamże, 387).

Maria Nikolajewa, dokonując transpozycji Bachtinowskiej teorii śmiechu i karnawału na grunt kultury oraz literatury dziecięcej, zauważa, że językowe i ruchowe zabawy dzieci młodszych mieszczą się właśnie w porządku karnawału, który oferuje im możliwość ludycznego dekonstruowania świata poprzez odwrócenie zasad, norm i wartości (Nikolajewa 2000: 7). Badaczka pisze, że chwilowe odejście od ładu i harmonii w stronę chaosu i degradacji w zabawie dzieci objawia się poprzez zmanifestowanie typowego dla struktury karnawału, zasadniczego gestu, jakim jest

wzniesienie na piedestał najłabszego lub najmniejszego w hierarchii społecznej (w średniowiecznym karnawale błazna/głupca) w zabawie – dziecka, które staje się ważne jak król lub dorosły, dzięki czemu może dokonywać spektakularnych zmian i w drastyczny sposób pokazywać władzę (tamże, 8). Nikolajewa zaznacza, że karnawał jest zjawiskiem przejściowym w życiu człowieka – podobnie jak dzieciństwo – dlatego dziecko w roli karnawałowego władcy może tylko na chwilę kreować groteskową wizję świata (tamże, 137). Na mocy myślenia magicznego o świecie, posługując się wyobraźnią, odtwarza ono obronne formuły znane ludzkości od początku jej istnienia – które w zabawie czynią je silnym i służą do neutralizowania lęków, obalania niechcianych reguł, przedrzeźniania tego, co straszne, wrogie i narzucone arbitralnie społeczności dziecięcej. Nikolajewa powołuje się bezpośrednio na teorię Bachtina, który za centralny motyw karnawału uznaje błazeńskie koronacje i detronizacje – ideowe sedno „świata na opak” (Bachtin 1975: 297).

Dziecko w roli władcy pozwala sobie nadać archetypicznym postaciom grozy „gębę” – rozumianą po Bachtinowsku – jako maska głupca. W takim systemie obrazowym strach ma twarz błazeńską, a dzieci działają na wzór Bachtinowskiego ludu zgromadzonego na placu, który wybierał błazna, a następnie „łzył go, bił, tak jak jeszcze gdzieś tam dziś ośmiesza się, bije, rozrywa na części, pali lub topi zapustową kukłę zimy czy starego roku” (tamże). W karnawale „wszystko dzieje się na odwrót niż w górnym świecie. Wielcy są detronizowani, mali – interioryzowani” (tamże, 519). Dlatego każda postać grozy zaprezentowana jest w duchu „folklorystycznego głupka, robiącego wszystko na odwrót, wbrew wszystkim normom” (tamże, 571). Nadawanie „gęby clowna” straszidłom oraz przypisanie im cech infantylnych (obfitych rytualnych „upupień”) prezentują następujące rymowanki: „Bum-cy-ry-ku/ Bum-cy-ry-ku/ Siedzi diabeł na nocniku!” (Simonides 1986: 42), „Gonił diabeł diablicę/ Oberwał jej spódnice/ Wybił zęby trzy/ Teraz wychodź ty!” (Usenko, Wawiłow 2011: 32), „Na śmietniku wielkie krzyki/ Tam się biją nieboszczyki” (Simonides 1986: 100) lub „Zuzia kocha Drakulaka/ A Drakulak jest pokraka/ A Drakulak szczerzy kły/ raz, dwa, trzy/ Wychodź ty!” (Usenko, Wawiłow 2011: 33). W „upupiających” straszidłach wyliczankach widać także ostentacyjne wyzwiska i wulgarne odzywki: „Baba jędza, czarownica/ Sekutnica i złoźnica/ Wąż gadzina, żmija wściekła/ Stara małpa rodem z piekła/ A tą małpą jesteś ty!” (Simonides 1986: 66). Popularne jest też wyśmiewanie głupoty i zachowań absurdalnych istot demonicznych: „Wyszła świnka na drabinę/ Upuściła apluzynę/ Diabeł myślał, że to dusza/ Wsadził ją do kapelusza” (*Nowe fikołki Pana Pierdziolki* 2013: 43) lub „Strzyga strzyże uchem/ A jak się nie strzyże/ To się liże” (Simonides 1986: 226). Dzieci prezentują także wywrotki wynikające z podważania koordynacji ruchowej strachów: „Miała baba Lucypera/ Dała mu się najeść sera/ A Lucyper po tym serze/ Zrobił wyścig na rowerze/ A że jechał tak fatalnie/ To się rozbił o latarnię/ A latarnia się wygięła/ Lucypera w łeb trzasnęła” (tamże, 98) oraz degradacje straszideł zgodne z zasadą „mały przechytrza silnego”: „Leci zombie nocnikotem/ A ja w niego kulomiotem/ Ręka noga mózg na ścianie/ Będzie zombie na śniadanie” (*Nowe fikołki Pana Pierdziolki* 2013: 45), „Fiku-miku na patyku/ Siedzi wampir na nocniku/ Daj mu kość albo dwie/ Bo jak nie, to cię zje!” (*Pałka, zapalka, dwa kije* 2014: 38).

Groza w wierszach dzieci ma również charakter rubasznie fizjologiczny. Najmłodszy ostentacyjnie sprowadzają na straszidła straszne klęski i groteskowo deformują je do „mięsa”: „Poszła baba po popiół/ Diabeł babę utopił/ Ni popiołu, ni baby/ Tylko z baby dwa schaby” (*Nowe fikołki Pana Pierdziolki* 2013: 44). Sztycherce metamorfozy ciała, związane z gwałtowną i nieestetyczną śmiercią, podkreślane są też

przez wyzwiska: „Dziadek Zorra jest kucharzem/ Bije wszystkich kałamarzem/ Ludzie myślą, że to zupa/ A on kładzie gęsto trupa/ Raz, dwa, trzy/ Trupem będziesz ty” (Simonides 1986: 76). Dzieci korzystają także z anonimowego zbioru przesądów i wierzeń, uludyczniając je. Przykładowo kleczenie masła przez czarownicę nawiązuje do rytuałów magicznych, konkretnie do rzucania uroków (Zych, Vargas 2015: 10). Tymczasem w wizji dziecięcej czynność ta sprowadzona zostaje do rangi banalnego psikusa, który w finale tradycyjnie wiąże się z groteskową sytuacją „dostawania po łbie”: „Deszcz pada, światło świeci/ Baba-jaga masło kleci/ Nakręciła pół funcika/ Postawiła do kącika/ Przyszedł mąż, masło wziął/ Micha ściep, dostał w łeb” (Simonides 1986: 70)<sup>7</sup>. Dzieci doprowadzają też do konfrontacji dwóch postaci grozy i przewrotnego ich unicestwienia poprzez degradujące uderzenie w brzuch: „Siedzi baba na cmentarzu/ Trzyma nogi w kałamarzu/ Przyszedł duch/ Babę w brzuch/ Baba fik/ A duch znikł” (tamże, 117). Bachtin pisze, że „sam ów tradycyjny gest uderzenia głową w brzuch (lub w zad) jest zasadniczo topograficzny: kieruje nim ta sama logika odwrotności, styczności „dołu” z „górami” (...)” (Bachtin 1975: 428). W obu wierszach występuje farsowy gest detronizujący: mąż „dostał w łeb”, duch uderzył „babę w brzuch” – te małe sceny są kwintesencją groteski. Podobna farsowa sytuacja ma miejsce w wierszyku: „Był ciemny las/ A w tym ciemnym lesie/ Bardzo czorno chałupa/ A w tej czarnej chałupie/ Bardzo czorno trumna/ A w tej czarnej trumnie/ Leżał czorny duch/ Raz, dwa trzy/ Łaps cię za brzuch!” (Simonides 1986: 70). Widzimy tu budowanie nastroju grozy za pomocą uniwersalnych atrybutów strachu – czarny las, czarna trumna, czorny duch – połączone z dobrze znaną dzieciom zabawą w „czarną łapę”. W trakcie zabawy „czarna łapa” jest bardzo aktywna, co wymusza na dzieciach ucieczkę przed nią. W rymowance pojawia się groźba złapania przez ducha, dlatego ważne są wyliczenia będące ostrzeżeniem dla uczestników zabawy, aby nie dali się nikomu złapać za brzuch. Oznaczałoby to bowiem zwycięstwo straszdyła i narażenie się na dotyk napiętnowanego – symboliczne naznaczenie „czarną łapą”. W zabawie dziecięcej werbalne i gestyczne przedstawianie straszdyła pełni funkcję perforacyjną: słowa i gesty sprawiają, że rzeczy stają się realne, że rzeczy dzieją się (Warner 2000: 17).

Oprócz zaprezentowanych wyżej postaci grozy w dziecięcych rymowankach wykpięte są też inne i co warto podkreślić dzieci nie dokonują żadnej ich systematyki nawet w oparciu o podstawowe kryterium: autentyczne/fikcyjne. I tak obok diabła, nieboszczyka, Baby Jagi, Lucypera, wampira, strzygi, zombie, Drakulaka, ducha, Gargamela pojawia się Hitler. Zostają oni silnie zinfantylizowani, ukazani w sytuacjach obscenicznych i mocno poniżających. Wynika to z faktu, że dzieci lubują się w degradowaniu tego, co wysokie i straszne poprzez nadanie temu groteskowej cielesności. W zabawie dziecięcej przewodnim motywem stają się „groteskowe poniżenia” (Bachtin 1975: 238) oraz prezentowanie nieoficjalnych aspektów grozy, co rozumiem jako dostrzeganie przez dzieci jej podwójnej natury: powagi i monolityczności oraz śmieszności i groteskowości. Warte przywołania są tu wierszyki o Hitlerze, z których najłagodniejszy prezentuje nazistowskiego dyktatora o północy w pociągu pełnym wariatów: „O dwunastej z minutami/ Jedzie pociąg z wariatami/ A w ostatnim wagoniku/ Siedział Hitler na nocniku/ Raz, dwa, trzy/ Wychodzisz Ty!” (Simonides 1986: 105). Złowrogi antybohater zostaje skompromitowany – osadzony

<sup>7</sup> Uspółcześniona wersja tej rymowanki brzmi: „Księżyc jasno świeci/ Baba-Jaga szybko leci/ Wsadza dzieci w worki/ Robi z nich potworki/ Raz, dwa, trzy/ Tym potworkiem będziesz ty!” (*Pałka, zapalka, dwa kije* 2014: 58).

w ostatnim wagonie jako osobnik społeczny – ukazany w sytuacji załatwiania potrzeby fizjologicznej na dziecinym nocniku. Ta łagodna degradacja wygląda o wiele rubaszniej w kolejnej obscenicznej rymowance, w której widzimy groteskową wywrotkę, wulgaryzm i dosadną puentę: „Szumi dookoła las/ Hitler na motor włącz/ Pędzi jak szalony, zgubił kalesony/ Pierdnął i motor zgast”<sup>8</sup>.

W celu wzmocnienia przedrzeźniania strachu dzieci aranżują bitki żywych trupów, zmuszają straszdyła do wypinania zadu, siedzenia na nocniku, opluwania się, obrzucania cebulami, uwypuklania groteskowych części ciała (brzucha, zadu, gęby) jak w rymowance, w której diabeł kręci zadkiem przed świętymi: „Siedzi diabeł na stodole/ A słoma go w zadek kole/ I popatrzcie wszyscy święci/ Jak ten diaboł zadkiem kręci” (tamże, 120). Ciekawym przykładem jest też dziecięcy śmiech z otwartych ust straszdeł, których zatkanie jest sposobem na okiełznanie lęku przed byciem pożartym. Taka sytuacja ma miejsce w innym wierszu o diable, którego „gęba” zostaje błazeńsko wypoczwarzona: „Szły diabły przez piekło/ O holender, jakie ciepło/ Wszystkie diabły pozdychały/ A pozostał jeden mały/ A ten mały co pozostał, to cebulą w gębę dostał” (tamże). Bachtin powiedziałby, że pojawia się tu zasada sprowadzenia strachu do „dołu materialno-cieleśnego” (Bachtin 1975: 47). „Dół materialno-cieleśny” dla badacza oznacza wprowadzenie do karnawałowej zabawy – oprócz rytuałów degradacji, profanacji, apoteozy błaznów i głupców – obrazów skatologicznych, które symbolizują „poniżenie topograficzne” (tamże, 234). Skatologiczna logika obrazowa karnawału – przykładowo popularne oblewanie moczem, wypróżnienia, porównanie brzucha do mogiły czy zadu do gęby (tamże, 47) – służą uczestnikom zabawy (tutaj dzieciom) odreagowaniu obsesyjnego zainteresowania fizjologią. Za przykład niech posłużą dwie rymowanki, w których wulgarne słownictwo współgra z rubasznymi sytuacjami skatologicznymi. W pierwszej Gargamel skonfrontowany zostaje ze smurfem Lalusiem. Lalusowi udaje się przechrzyć czarownika, którego spotyka obsceniczna przygoda: „Jedzie lalusz na rowerze/ A Gargamel na Klakierze/ Lalus wjechał w ciemny las/ A Gargamel w gówno włącz” (Janus-Sitarz 1997: 96). Druga bazuje na znanej z gotycyzmu scenarii cmentarnej i grasujących nocą duchach, z których jeden („mały duszek”) dopuszcza się profanacji grobu ducha od siebie znacznie starszego:

O dwunastej z minutami wszystkie duchy poszły spać  
Tylko jeden mały duszek wziął papierek, poszedł srać  
Wtem mogiła się otwiera i wychodzi łysy trup  
Na małego się wydziera, czemuś nasrał na mój grób  
Mam cię w dupie, łysy trupie... (Simonides 1986: 60).

Dzieci próbują w ten sposób ośmieszyć hierarchię narzucaną im przez dorosłych. Finał jest jednoznaczny – mały nie tylko profanuje grób dorosłego ducha, ale bojkotuje go w sferze języka: „mam cię w dupie łysy trupie...” śpiewa. Kurtuazja językowa zastąpiona zostaje przekleństwami i obelgami. Dzieje się tak bowiem, podczas karnawałowej zabawy, dzieci stają się grupą wtajemniczonych w rytuał egzorcyzmowania strachu i celowo nie stosują grzeczności słownej, przemilczeń i eufemizmów, gdyż „użycie takich słów i wyrażeń stwarza atmosferę jarmarcznej szczerości, naprowadza na określoną tematykę i na nieoficjalność samego punktu widzenia rzeczywistości” (Bachtin 1975: 284). Sprowadzanie grozy do „dołu cieleśnego” oraz zastosowanie bardzo wulgarnych puent Bachtin wyjaśnia następująco:

<sup>8</sup> [http://forum.gazeta.pl/forum/f,384,Forum\\_Humor.html](http://forum.gazeta.pl/forum/f,384,Forum_Humor.html) [dostęp: styczeń 2017].

W sferze twórczości obrazowej kosmiczny strach (jak i każdy strach) był zwyciężany śmiechem. Dlatego kał i mocz, będące śmieszną i cielesnie zrozumiałą materią, odgrywają tu aż tak wielką rolę. Dlatego występują one w hiperbolicznych ilościach i w kosmicznych rozmiarach. Kosmiczna katastrofa, przedstawiana przy pomocy obrazów dołu materialno-cielesnego, zostaje zdegradowana, uczłowieczona i przekształca się w śmieszne straszdyło (tamże, 461).

Obrazy skatologiczne są głównym powodem, dla którego większość dorosłych nie zna tych rymowanek. Dzieci dobrze wiedzą, że jest to repertuar tajemny, który powinno się przekazywać tylko innym dzieciom. Przez dorosłych uważany jest za bulwersujący i kontrowersyjny. Warto dodać, że dzieci rezygnują z wyśpiewywania skatologicznych rymów koło dwunastego roku życia, kiedy zaczynają postrzegać je z perspektywy dorosłych i wstydzą się bliskiego im wcześniej „cielesnego” repertuaru (Goldstein i in. 2007: 135).

W omówionych rymowankach zdezonizowane straszdyła stają się nosicielami nieoficjalnego porządku i światopoglądu, reprezentantami Bachtinowskiego „dołu materialno-cielesnego”. Nabijanie się (*making mock*) pokazuje rolę, jaką odgrywa żart w łagodzeniu strachu wywoływanego przez straszdyła. Ich komiczna metamorfoza sprowokowana przez dzieci czyni je niskimi, wesołkowatymi i głupimi (Warner 2000: 18). Dziecięcy śmiech ze strachu jest zatem ambiwalentny: wesoły, rubaszny, ale i szyderczy. W „ambiwalentnym śmiechu wyraża się punkt widzenia całości stającego się świata, którego częścią jest również ten, kto się śmieje” (Bachtin 1975: 69). Monika Sznajderman rozwija Bachtinowską refleksję o śmiechu ambiwalentnym i pisze, że w karnawale mieszczą się różne rodzaje śmiechu, czasami jest to śmiech drwiący, ironiczny, bluźnierczy (Sznajderman 1994: 57). Dzieciom bliski jest „sardoniczny śmiech, wisielczy humor, diabelski rechot” kwestionujący wartości (tamże, 58). Groza w takim ujęciu zyskuje naturę jarmarczną, posiada odrębne obrazowanie, co Bachtin komentuje następująco: „Bez uwzględnienia tego momentu pokonanego strachu – w ogóle nie można zrozumieć obrazu groteskowego. To, co straszne, bierze oto udział w zabawie, jest wyśmiewane – staje się wesołym straszdyłem” (Bachtin 1975: 167).

Nieoficjalny punkt widzenia rzeczywistości, w który wpisany jest rubaszny śmiech, przypisywanie straszdyłom zachowań dziecińczych, oprawa fizjologiczna, poetyka absurdu i groteski oraz potoczny i wulgaryzmy, pojawiają się nie tylko w zaprezentowanych wierszach dziecięcych, ale także w wymyślanych przez nie strasznych historyjkach – repertuarze typowym dla dzieci w młodszym wieku szkolnym. Starsze dzieci, które postrzegają rymowanki jako infantylne, wymyślają krótkie opowiadania, do konstruowania których wykorzystują oprawę ludyczno-groteskową zapożyczoną z rymowanek. Poetyka ta jest sprawdzona przez dzieci, które w tym wieku nadal potrzebują grozę kontrolować. Funkcją strasznych opowiadań podobnie jak rymowanek jest parodiowanie strachów. Dzieci kpią ze straszdeł, szczególnie duchów, upiórów, zombie i wampirów, ukazując ich braki, słabe strony, przypisując im głupotę i niezdarność, odzierając je z klasycznych atrybutów. W opowiadaniach tych wyróżniają się szczególnie: profanacje, hiperbole, cięte riposty i ludyczne puenty wyzwalające w słuchaczach żywiołowy, spontaniczny śmiech. Straszne opowiadania z zaskakującymi finałami inspirowane są topiką grozy znaną starszym dzieciom z folkloru ludowego, miejskiego, pedagogiki straszenia, ale także z kierowanego do dorosłych horroru literackiego i filmowego. Uludycznienie tej topiki w repertuarze dziecięcym pozwala dzieciom mediować między fascynacją grozą a potrzebą jej finałowego ośmieszenia. Jest to ważne szczególnie wówczas, gdy słuchaczami są młodsze i wrażliwe dzieci. One zdecydowanie muszą nacieszyć się

puentą, poczuć, że to tylko zabawa w straszenie, że strachy są „na niby” (Goldstein i in. 2007: 136). Warto dodać, że oprócz recytowania rymowanek i opowiadania strasznych opowieści dzieci często stosują dodatkowy sposób na neutralizowanie strachu, jakim są spontaniczne rysunki, na których przedstawiają straszdyła. W przekładzie interesemiotycznym istotne jest nadawanie cielesności monstrowi, duchom i potworom, celowe karykaturyzowanie ich, wymyślanie słów, jakie mogą wypowiadać – innymi słowy, podporządkowanie ich regułom własnej wyobraźni.

Przykład opowieści grozy zaczerpnęłam z angielskiego folkloru dziecięcego, w którym topika grozy jest bardzo popularna, szczególnie motyw żywego trupa lub ducha jest silnie eksploatowany przez dzieci. Przytoczona niżej historyjka opowiedziana została przez sześciolatka, którego poproszono o zaprezentowanie narracji o strachach:

This boy's mom told him to go to the store and get her some, get her some liver. But by the time he got to the store the store was closed. So there was a graveyard beside the store and so he went over there and dug up a person and got the liver out of him and took it home and they ate it that night. And that night he heard something. He heard a voice: "Johnny, I'm on the first step. Johnny, I'm at the second step. Johnny, I'm at the third step. Johnny, I'm in the hall. Johnny, I'm by your door. Johnny, I'm opening your door. Johnny, I'm in your room. Johnny, I'm by your dresser. Johnny, I'm by your posters. Johnny, I'm by your bed. Johnny, I GOTCHA!" (tamże, 198–199).

Ten rodzaj strasznej opowieści zawiera wiele tematów tabu, które interesują dzieci: okradanie grobów, kanibalizm, okłamywanie rodzica, pojawienie się upiora (tamże, 119). Wyolbrzymiona puenta jest charakterystyczna dla tego typu opowieści<sup>9</sup>. Opowiadający musi przerazić słuchaczy, dlatego finałowy okrzyk: „I GOTCHA!” jest punktem kulminacyjnym takiej narracji. Podczas opowiadania strasznych opowieści w grupie dziecięcej opowiadacze ryczą w ekstazie w momencie wygłaszania puenty, grupa zaś krzyczy w podekscytowaniu z przerażenia. Mimo iż dzieci znają daną opowieść bardzo dobrze, zawsze odczuwają przyjemność z ponownego słuchania i przeżywania jej (tamże, 127). Szczególnie kiedy zmieniają się narratorzy, co pozwala dzieciom modulować głos, wcielać się w różne role, ćwiczyć gesty, stopniować napięcie, budować finał. Dla dzieci największe znaczenie ma finał właśnie, który Sylvia Ann Grider określa jako „an essential structural feature of children's scary stories” (Grider i in. 2007: 121). Finałowy żart rozładowuje napięcie, szczególnie gdy opowiadaniu towarzyszy zabawa w straszenie się. W takiej sytuacji ludyczna puenta pomaga dzieciom zachować dystans do nastroju grozy i figur strachu, zaś krzyki i wrzaski zastępują chichoty, znaczące poszturchiwania, ataki śmiechu. Przykładowo duch, który straszyl wszystkich słowami: „I'm the Ghost of the White Eye” musiał skonfrontować się z najmłodszym dzieckiem w rodzinie, które zeszło do piwnicy i wyegzorcyzmowało zjawę następującym zdaniem: „You better shut up or you're going to be the Ghost of the Black Eye!” (tamże, 212–213). Podobnie w opowieści o nawiedzonym hotelu duch miał zwyczaj straszyć gości hasłem: „Bloody Fingers!”, do czasu kiedy jeden z nich zlekceważył go i odpowiedział: „Band-aids in the bathroom” (tamże, 217–218).

Wytworzenie ludyczno-groteskowego finału udaje się przede wszystkim bardzo zaangażowanym dziecięcym narratorom, którzy pragną mistrzowsko opowiedzieć historyjkę, by pozostałe dzieci słuchały jej z napięciem (tamże, 121). Warto podkreślić, że jest to repertuar ponownie nieprzeznaczony dla dorosłych, przekazywany w grupie



rówieśniczej przed pójściem spać, podczas zabaw w straszenie się na koloniach czy podczas obchodzenia Halloween<sup>10</sup>. Teksty te są łatwo zapamiętywane przez młodsze dzieci. Już pierwsza fraza pozwala im poczuć się komfortowo w takim repertuarze, w którym strach jest bezpieczny, bo wyśmiany. Najmłodszy lubią też powtarzalność tego repertuaru, niezbyt częste wprowadzanie zmian, raczej cieszenie się tą samą opowieścią niż reinterpretowanie jej lub tworzenie nowych. Warto zauważyć, że ten sam stosunek mają młodsze dzieci do baśni czytanych im regularnie. Lubią, aby czytano im ciągle tę samą opowieść, zawsze w taki sam sposób – bez improwizacji, zmian i opuszczania ulubionych fraz lub fragmentów (szczególnie dotyczących grozy i makabry). Zwłaszcza dzieci, które boją się ciemności, straszyleł i potworów, słuchając regularnie podszytych ludycznością opowieści strachu, uczą się dystansu do grozy poprzez „uwięzienie” straszyleł w strukturze opowieści, dostrzeżenie jego figuratywności i machinalnej powtarzalności wykonywanych przez niego czynności np. powolnego wspinania się po schodach do pokoju dzieciennego. Opowieść daje dzieciom szansę postrzegania repertuaru straszenia jako materiału przewidywalnego, skonwencjonalizowanego, któremu nawet najmłodszy łatwo może nadać po Bachtinowsku rozumianą „gębę”.

### Podsumowanie

Świat grozy w oczach dziecka często bywa straszny – konstatacja ta dotyczy szczególnie dzieci w starszym wieku przedszkolnym i młodszym wieku szkolnym, których wyobraźnia rodzi mroczne obrazy i monstrualne straszyleł, zaś magiczny i animistyczny sposób myślenia o zjawiskach niesamowitych i nadnaturalnych oraz swobodne fantazjowanie o nich sprawiają, że stają się one nazbyt realne w życiu dziecka a tym samym bardzo groźne. Mroczna wyobraźniowość może być zatem wrogiem dziecka, które na szczęście potrafi znaleźć samodzielnie sposób na jej katalizowanie. Dla dzieci katalizatorem strachu są wymyślone przez nie mikroformy wierszowane oraz krótkie opowieści strach przedrzeźniające, towarzyszące zabawom w grupie rówieśniczej. Wiersze i opowieści tego rodzaju powstają w przestrzeni zabawy, podczas której dzieci straszą się wzajemnie i regulują ów strach katartycznym śmiechem. Rytuał obśmiewania grozy przez dzieci dowodzi, że repertuar strachu jest im znany podobnie jak magiczno-wierzeniowe, archetypiczne obrazy grozy, których proporcje dziecko zmienia, nadając im w miniaturowych formach oblicza *à rebours*.

Ośmieszona straszyleł, jak przekonuje Bachtin, są dominantą kompozycyjną karnawału, który odwraca zwyczajowe normy, odrzuca oficjalną hierarchię – w przypadku dzieci narzuconą przez dorosłych – i wprowadza repertuar ludyczno-groteskowy. Poetyka karnawału, tak bliska dzieciom, sankcjonuje chaos, brak umiaru i reguły „świata na opak” (Sznajderman 1994: 41). Karnawał dziecięcy jest sferą

---

<sup>10</sup> W opracowaniu *Halloween and Other Festivals of Death and Life* autorzy opisują inicjację małych dzieci w Halloweenowy karnawał, podczas którego w groteskowych maskach i strojach wędrują one od domu do domu, licząc na możliwość recytowania frenetycznych rymowanek i robienia żartów i psikusów. Dziecięce żarty postrzegane są jako karnawałowe akty buntu (*rituals of rebellion*) służące oswojeniu śmierci oraz życia pozagrobowego. Dzieci najbardziej lubią kostiumy duchów, szkieletów, zombie, mumii, korpusów ciał, wampirów, wilkołaków, wiedźm, monstrów nawiązujących do tradycji strachu, ale też filmowych psychopatów. Oprawa karnawałowa pozwala najmłodszym wyzwolić się od norm egzekwowanych od nich na co dzień przez dorosłych i dać jawnie upust fascynacji straszylełami oraz ich życiem nocnym z jednoznacznym nastawieniem na ośmieszanie ich, czyli odreagowywanie strachu (Russell 1994: 109, 119).

gestów przesadzonych, rymowanek turpistycznych, skatologicznych, makabrycznych, kompromitujących monolityczność estetyki grozy. Deformacja, wyolbrzymienie, deprecjacja tabu i szykana powagi stają się wyznacznikami wierszy i strasznych opowiadań kreowanych przez dzieci. Wyznaczniki te sprawiają, że groza w folklorze dziecięcym zdecydowanie różni się od grozy przeznaczonej dla dorosłego odbiorcy. Duchy, upiory, dzieciociercy, straszdyła, mroczna nastrojowość traktowane są w językowych zabawach najmłodszych prześmiewczo, utwory te cechuje zawsze ludyczna puenta. Mamy tu do czynienia z grozą skarnawalizowaną, repertuarem istniejącym w ustnym obiegu dzieci, nieprzeznaczonym dla dorosłych, nazywanym „podziemiem dziecięcym” (*children's underground*) (Goldstein i in. 2007: 111).

Jeżeli groza ma charakter nieprzenikniony i destrukcyjny zostaje przez dzieci natychmiast egzorcyzmowana śmiechem. Ów pierwiastek śmieszności nadaje jej status silnie groteskowy, co jest naturalne w kulturze dziecięcej. Przeistaczanie grozy w groteskę jest bowiem celem karnawału, o czym następująco pisze Tomasz Gryglewicz:

[...] istota obrazu groteskowego, jego rdzeń, uporczywie pozostaje niezmienna niezależnie od przestrzeni i czasu powstawania poszczególnego dzieła. Utwierdza nas w tym przekonaniu obecny we wszystkich kulturach [...] ten sam wizualny schemat monstrum o cechach zarazem demonicznych i śmiesznych (Gryglewicz 1984: 125).

Zabawy dziecięce są przejawem rytualnego wyszydzenia grozy, mają funkcję przemiany jej znaczeń, gdyż odbijają ją w krzywym zwierciadle (Sznajderman 1994: 69). Dzieci dają upust rubaszości, sprośności, śmiechowi sardonicznemu i w ostentacyjny sposób „tykają” symbolicznych reprezentantów strachu, pastwią się nad nimi, nawet ich uśmiercają. Topika grozy jako repertuar peryferyjny zostaje w karnawale dziecięcym wzniesiona na piedestał – co Gryglewicz przedstawia jako przejście marginesu do sfery centralnej – następnie z tego piedestału zrzucana, trywialnie zdegradowana, brutalnie pozbawiona pierwotnej, złowieszczej wartości i mocy (Gryglewicz 1984: 23). Dzieci w zabawie cechuje profaniczna postawa wobec strachu. Rymowanki odmieniają sens i znaczenie tego, co niesamowite, lękowe i demoniczne. Najmłodzi dostrzegają dziwaczno-komiczne oblicze grozy, kwestionują jej powagę i majestat, znajdując w niej to, co niskie i cielesne.

Warto na koniec zauważyć, choć nie ma tu miejsca na szczegółowe omawianie tego tematu, że karnawalizacja grozy, wywiedziona z poetyki rymowanek dziecięcych, staje się dominantą kompozycyjną wielu książek obrazkowych dla dzieci szczególnie zagranicznych (Slany 2016b: 23–36). Twórcy literatury dla dzieci odnajdują w rymowankach preferowany przez nie ludyczny i groteskowy sposób traktowania grozy i prezentują karnawałowo topikę strachu. Wiele współczesnych książek obrazkowych bawi się repertuarem Halloweenowych psikusów, prezentuje monstruarium ludyczne i grozotwórcze portrety dzieci oraz łagodzi lęki przed ciemnością, straszdyłami wywiedzionymi z baśni, pedagogiki ludowej oraz literacko-filmowego horroru (Kostecka 2016). Warner pisze, że uniwersalną metodą poskramiania koszmarów w książce dziecięcej stało się nadawanie im groteskowego wyrazu, a następnie deklarowanie ich fikcyjności i pozwolenie dziecku na samodzielną konstatację, że straszdyła są żenująco infantylne, potwornie śmieszne oraz „uwięzione w książce” (Warner 2000: 325). Badaczka twierdzi, że używanie ludycznych hiperbol i groteskowych ekscesów pozwala dzieciom zdystansować się do strachów, pośmiać jowialnie z ich karykaturalnych wizerunków i uznać je za twory zmyślone, pozbawione realnych odpowiedników, istniejące jedynie w sferze wyobraźni (tamże). Dodaje, że autorów cieszy traktowanie dziecka jako partnera zabawy, bycie

z nim w relacji koleżeńskej, oraz fakt, że potrafią sprostać jego emocjonalnym oczekiwaniom:

Opowieści z elementami makabry i grozy wywołują różnego rodzaju reakcje – od przestrawienia do śmiechu, od przerażenia do uczucia przyjemności, gdyż przez moment [dla dzieci – K.S.] nie ma w nich nic lepszego od pożerającego wszy olbrzyma, który idzie po swą zdobycz, czym doprowadza dziecko do euforii i chichotu [...] (tamże, 7)<sup>11</sup>.

Karnawałowe podejście do grozy, preferowane przez dzieci młodsze, wystarczająco długo należało do podziemia kultury dziecięcej. Współcześnie stało się elementem kultury oficjalnej, a drażliwy repertuar strachu został świadomie połączony z dzieckiem przez pisarzy, literaturoznawców, psychologów i pedagogów, których coraz mniej przeraża wizja dziecka zafascynowanego grozą, bawiącego się i cieszącego się nią.

### Bibliografia

- BACHTIN, M. (1975). *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (przeł. A., A., Goreniewie). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BETTELHEIM, B. (2010). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (przeł. D. Danek). Warszawa: W.A.B.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1985). *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- EVERS, L. (2014). *Here Comes a Chopper to Chop Off Your Head. The Dark Side of Childhood, Rhymes and Stories*. London: Metro.
- GOLDSTEIN, D., Grider, S. A., Thomas, B. J. (2007). *Haunting Experiences. Ghosts in Contemporary Folklore*. Logan-Utah: Utah State University Press.
- GRYGLEWICZ, T. (1984). *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JANUS-SITARZ, A. (1997). *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków: Universitas.
- JONCA, M. (2005). *Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- KEPIŃSKI, A. (1979). *Lęk*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- KOSTECKA, W. (2016). *Śmiech bladeński w literaturze i kulturze popularnej dla dzieci*. W: G. Leszczyński (red.), *Do śmiechu. Komizm w sztuce dziecka* (s. 200–215). Poznań: Centrum Sztuki Dziecka.
- NIKOLAJEVA, M. (2000). *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- Nowe fikolki Pana Pierdziolki. Powtarzanki i Śpiewanki* (2013). Poznań: Zysk i S-ka.

---

<sup>11</sup> Przekład własny za: „Gruesome and violent tales range in their effect from awe to laughter, from terror to pleasure, but for the moment there is nothing like a lesh-eating giant coming for his prey to make a child thrill and giggle [...]”.

- OLKUSZ, K. (2010). *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*. Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu.
- Pałka, zapalka, dwa kije. Niegrzeczne rymowanki* (2014). Toruń: Literat.
- PAPUZINSKA, J. (1996). *Dziecko w świecie emocji literackich*. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich.
- PISARKOWA, K. (2013). *Wyliczanki polskie. Ene, due, rabe*. Kraków: Petrus.
- RUDOLF, E. (2001). *Świat istot fantastycznych we współczesnej literaturze popularnej*. Wałbrzych: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Wałbrzychu.
- RUSSEL, W. B. (1994). *Carnival, Control, and Corporate Culture in Contemporary Halloween Celebrations*. W: J. Santino (red.), *Halloween and Other Festivals of Death and Life* (s. 109–119). Knoxville: University of Tennessee Press.
- SIMONIDES, D. (1986). *Ele, mele, dudki. Rymowanki dzieci śląskich*. Katowice: Śląski Instytut Naukowy.
- SLANY, K. (2016). *Monstruarium ludyczne w anglojęzycznych książkach obrazkowych dla dzieci*. „Guliwer”, nr 2, 23–36.
- SLANY, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- SZNAJDERMAN, M. (1994). *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i Aids*. Warszawa: Semper.
- USENKO, N., Wawiłow, D. (2011). *Stare i nowe wyliczanki. Tere-fere kuku*. Poznań: Papiilon.
- WARNER, M. (2000). *No Go the Bogyman. Scaring, Lulling and Making Mock*. London: Vintage.
- WĄDOLNY-TATAR, K. (2014). *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- WORTMAN, S. (1958). *Baśń w literaturze i życiu dziecka. Co i jak opowiadać?* Warszawa: Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- ZYCH, P., VARGAS, W. (2015). *Bestiariusz słowiański. Rzecz o skrzatach, wodnikach i rusalkach*. Olszanica: BOSZ.

#### Strony internetowe

[http://forum.gazeta.pl/forum/f,384,Forum\\_Humor.html](http://forum.gazeta.pl/forum/f,384,Forum_Humor.html) [dostęp: styczeń 2017].

**KATARZYNA SLANY**

## **CARNIVALIZATION OF FEAR IN CHILDREN'S FOLKLORE**

The article tackles the topic of creative language developed by children in the kindergarten- and early-primary-school-age. This language is marked by composition dominants of absurdity, grotesque, macabre, impropriety, obscenity, scatological humor, childishness, profanity, hyperboles, and ludic punch lines. The main subject of the analysis is children's folklore, which is a spontaneous verbal rhymed activity and expression accompanying children's play. This type of improvised poetic micro-forms is common for children's culture and is engendered in peer-group environments. They thus occur outside of the official language culture and serve as a verbal form of rebellion, effectuated by children against the imposition of the adults' language. The latter is conversely characterized by properness, formality, instrumental nature, and its aim to mirror reality. Children gain satisfaction from breaking language taboos and introducing consternation among their elders. In their verbal productions, one can observe a typically carnivalized gesture, which is the elevation of the weakest subject of the social hierarchy. In this sense, a child can instill a different and carnivalized version of the world through play. The analysis encompasses the rhymed and narrative short forms present in the verbal realm of children's lives and depicting a carnivalized fear. Adopting a carnival lens for looking at children's use of being afraid is a symptom of rejecting the monolithic nature of fear. Children appear to perform an exorcism on fear through laughter, try to neutralize it and ascribe the fears with that Bakhtin could see as building a ludic and grotesque version of a world upside-down.



GRAŻYNA EWA KARPIŃSKA

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

## CMENTARZ. ANTROPOLOGICZNA LEKTURA PRZESTRZENI I PAMIĘCI NA PRZYKŁADZIE WIEJSKIEGO CMENTARZA W ŻŁOTYM POTOKU

### Cmentarz jako tekst kultury

Cmentarz jest to przestrzeń grzebalna rządzona przez dyrektywy kulturowe, których przejawem są naziemne obiekty i znaki „jawnie dostrzegalne, widome i celowo eksponowane” – pisał Jacek Kolbuszewski. Tworzą one architekturę i infrastrukturę cmentarza; to za ich sprawą dokonuje się identyfikacja danej przestrzeni właśnie jako cmentarza i bliższe jego określenie w kategoriach kulturowych, społecznych czy chronologiczno-historycznych (zob. Kolbuszewski 1994: 290–293). Z kulturowego punktu widzenia przestrzeń cmentarza jest tworem niedokończonym. Jawi się jako „swoisty tekst kultury” (Kolbuszewski 1994: 298) odzwierciedlający ideologię i estetykę swej epoki, obrazujący „znamienny dla danego czasu stosunek do śmierci, a zatem również i stosunek do życia” (Kolbuszewski 1996: 30) dający zarazem świadectwo ludzkich losów. To czas uzgadnia i kreuje jego przestrzeń, stale nadpisuje nowe znaczenia i tożsamości. Nie zapominajmy też, że to człowiek, poruszając się po jakiegokolwiek przestrzeni, również po przestrzeni cmentarza, odbiera ją indywidualnie – „czyta” ją i „pisze”. Tym sposobem każda przestrzeń, jako konstrukt materialny i niematerialny, jest nieustannie „przeobrażana”. Funkcjonuje jako palimpsest, czyli jest konfiguracją tropów – jak powiedziałby Hayden White stosujący ten termin do obszaru historii (White 2000: 171–210) lub konfiguracją śladów – jak pisze Ewa Rewers o palimpseście miasta (Rewers 2005: 22). Z tego powodu cmentarz zobowiązuje, jak wiele innych tekstów kultury, do stałych zabiegów re-konstrukcyjnych.

Justyna Starczuk pisze, że wiejskie cmentarze są

odzwierciedleniem społeczności, do których należą, są wskazaniem na wartości kultywowane przez te społeczności, czytelnym zapisem zjawisk społecznych i kulturowych. Ich wygląd, sposób organizacji jest przejawem charakteru i treści pamięci, jaka w intencji ich użytkowników ma być tam utrwalona. Pokazuje też zmiany, jakie dokonały się w tym zakresie [...] (Starczuk 2006: 143).

Cmentarz wiejski zatem, jako „swoisty tekst kultury”, powinien dawać możliwość odczytania jego sensu antropologicznego. Niewielki cmentarz w Żłotym Potoku<sup>1</sup>, jak każdy inny cmentarz, jest

instytucjonalnie ukształtowanym wycinkiem przestrzeni o programowo założonym grzebalnym przeznaczeniu, zorganizowanym [...] wedle pewnych dyrektyw – reguł kulturowych, związanych

---

<sup>1</sup> Zainteresowałam się nim przy okazji realizacji w 2016 roku prac badawczych w gminie Janów w ramach projektu finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki – moduł 1.1: Miejsca pamięci i zapomnienia. Badania interdyscyplinarne terenów Jury Krakowsko-Częstochowskiej, nr 0055/NPRH3/H11/82/2014. W grantcie tym jestem jednym z wykonawców.

tak ze zrytualizowaniem form grzebania zmarłych, jak z istnieniem pewnej tradycji sposobu utrwalania pamięci o nich (Kolbuszewski 1996: 33).

Traktuję go jako pewnego rodzaju tekst pisany i wizualny komunikujący określoną kulturową rzeczywistość, którą rządzą zwyczaj i tradycja. Jego fragmenty poddaję procedurom kilku antropologicznych lektur, by pokazać, że pierwsza lektura „jawnie dostrzegalnych” obiektów oraz znaków nie pozwala dogłębnie rekonstruować jego kulturowych sensów, co umożliwi dopiero podjęcie lektur dalszych.

### Lektura i jej reguły

Aby czytać złotopotocki cmentarz, posługuję się inspiracjami płynącymi z literaturoznawstwa, które wprowadziło do nauk humanistycznych pojęcie lektury (Burzyńska 2006: 175–228), podkreślające znaczący udział czytelnika w odbiorze dzieła (nie eliminując ani autora, ani reguł tworzenia dzieła), który to odbiór nie polega na prostej projekcji (Burzyńska 2006: 180). Jacques Derrida pisał, że choć nie ma absolutnych i uniwersalnych reguł lektury, przeciwnie – jest to przecież jednostkowe doświadczenie, to sposób czytania nie polega na „wolnej interpretacji, opartej na fantazjach czytelnika”. Podkreślał, że

czytelnik prócz własnej inwencji powinien mieć na uwadze również określony kontekst historyczny czy uwarunkowania kulturowe, a także [...] wszystko to, co utwór [...] dzieli jednak ze wszystkimi innymi utworami przynależnymi do danego gatunku, konwencji literackiej czy tradycji (Burzyńska 2006: 214).

Co w takim razie decydować ma o wartościowości danej lektury? – pytał Derrida. I odpowiadał: wartości nie mogą określać jakiegokolwiek wcześniej ustalone kryteria w rodzaju prawda czy fałsz, lecz „samoczynna selekcja odczytań i wypierania słabszych przez silniejsze, bez odgórných zasad regulacji” (Burzyńska 2006: 214). Lektura nieść może takie konotacje, jak spontaniczność, swoboda, przygodność czy potoczność, również subiektywizm i relatywizm w odczytywaniu znaczeń. Anna Burzyńska przypomina, że Barthes, zwracając również uwagę na taką okoliczność, nazwał ją „paradoksem czytelnika”:

Czytelnik tym się – jak sądził autor *Krytyki i prawdy* – różnił od tradycyjnie pojętego interpretatora czy krytyka, że odszyfrowując przekaz zawarty w tekście literackim, mógł jednocześnie <zwalniać hamulce sensu>, <włączać jałowy bieg czytania> – a więc dowolnie tworzyć znaczenia, mnożyć je bez żadnych określonych reguł, dać się całkowicie pochłonąć lekturze, złączyć się w jedno z czytanyim dziełem (Burzyńska 2006: 182–183).

Natura czytania polega zatem na tym, że sens – powiada Anna Burzyńska – nie jest „zawartą w dziele <prawdą>, którą należy odkryć”, jest natomiast

ciągami zainicjowanych przez owo dzieło różnorodnych i zmiennych historycznie, a także kontekstowo, procesów wytwarzania (nie zaś odtwarzania) sensu. [...] Żaden z możliwych sensów nie będzie ostateczny i raz na zawsze określony (Burzyńska 2006: 220).

Janusz Sławiński podkreślał, że należy mówić o pierwszej lekturze i lekturach następnych. Pierwsza lektura jest „pełnym ryzykiem spotkaniem z utworem nieznanym” (Sławiński 2006: 47) i może okazać się niewystarczająca i niejednokrotnie myląca. Christian Vandendorpe podkreślał, że wzrok, będący zmysłem całkowicie oddanym procesowi pojmowania, jest zasadniczym narzędziem lektury, co nie znaczy, zastrzegając, że świat widzialny ogranicza się tylko do tego, co da się przeczytać. „Jest znacznie obszerniejszy i to w różnych aspektach. Nie wszystko, co <widzialne>, jest jednocześnie <czytelne>” – pisał (Vandendorpe 2008: 122–123). Znaczy to, zgodnie



z tym co pisał Sławiński, że dopiero przezwyciężenie pierwszej lektury „potwierdza dzieło w jego maksymalnej nieprzewidywalności” (Sławiński 2006: 23).

W artykule pokazuję, że każdy tekst kultury (nawet jeśli wyróżnia się znanymi tylko dla niego obiektami, znakami i napisami), sam „jako taki”, nie jest wystarczającym nośnikiem informacji możliwych do odczytania z pozycji badacza w trakcie pierwszej lektury. Aby go od-czytać prawidłowo, należy przejść na poziomy wyznaczone przez lektury dalsze. Po pierwszej lekturze, która towarzyszyła spacerowi po cmentarzu w Złotym Potoku, podjęłam więc próbę lektury drugiej, a następnie trzeciej, w których treści kultury (znaki) czytałam, zgodnie ze specyfiką i tradycją antropologii, wspierana relacjami moich rozmówców. Stali się oni moimi przewodnikami nie tylko po cmentarzu złotopotockim, ale i po historii wsi oraz gminy. Pierwszy z nich, to Ireneusz Bartkowiak – mieszkaniec Złotego Potoku oraz pasjonat i ekspert od jego przeszłości a zarazem pełnomocnik ds. promocji gminy, komunikacji społecznej i turystyki w gminie Janów, współautor publikacji *Rozwój cywilizacji na terenie północno-wschodniej Jury, w miejscowości Złoty Potok* (Bartkowiak, Bartkowiak 2014). Drugim moim przewodnikiem był dziewięćdziesięcioletni Władysław Lampa, urodzony i mieszkający w Złotym Potoku, którego dziadkowie i rodzice mieszkali i pracowali w potockim majątku. Moi przewodnicy pozwolili mi domyślić się nowych znaczeń, zważyć prawdziwość hipotez, sformułować odpowiednie wyjaśnienie. Interpretacja przestrzeni cmentarza w Złotym Potoku, którą dalej przedstawiam, jest – zgodnie z tym, co napisał Janusz Sławiński – „odgrywaniem pierwszej lektury już na poziomie wyznaczonym przez drugą i następną. Żywi się wszak nie pierwotną nieprzejrzystością tekstu, lecz tekstem rozebrany, rozjaśnionym i skategoryzowanym” (Sławiński 2006: 47).

### Antropologiczna lektura przestrzeni

Cmentarz w Złotym Potoku znajduje się przy ul. Kościuszki wiodącej z Janowa do Myszkowa. Główne wejście jest ulokowane na wprost drogi prowadzącej do kościoła parafialnego św. Jana Chrzciciela – w ten sposób podkreślona została jedność cmentarza i kościoła. Tę drogę przemierza kondukt pogrzebowy, jak w wielu innych parafiach w Polsce idzie nią procesja na Wszystkich Świętych (por. Sikora 1986: 59). W kościele złotopotockim są pochowani najbliżsi kolejnych właścicieli majątku: córka Zygmunta Krasińskiego oraz syn Edwarda i Marii Raczyńskich, a w 1946 roku złożono ciało ostatniego właściciela Złotego Potoku – hrabiego Karola Raczyńskiego (Bartkowiak, Bartkowiak 2014). Przy kościele św. Jana Chrzciciela znajdował się pierwszy cmentarz w parafii. Następny cmentarz – jak wynika z opisu znajdującego się w wykazie obiektów wpisanych do rejestru zabytków zamieszczonego na stronie www Śląskiego Konserwatora Zabytków – założono w połowie XIX wieku pod wapiennym wzniesieniem porośniętym zagajnikiem, który miejscowi nazywają Wilczą Górą<sup>2</sup>. Ireneusz Bartkowiak przypuszcza, że przez jakiś czas oba cmentarze funkcjonowały równolegle.

Na przykład – mówi Bartkowiak – w 1914 roku na cmentarzu przykościelnym została pochowana Franciszka z Duchowiczów Leśniak. Być może była to kobieta zasłużona, dlatego tam leży.

---

<sup>2</sup>[http://www.wkz.katowice.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=101&Itemid=98](http://www.wkz.katowice.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=101&Itemid=98) [dostęp: październik 2016].

I nazwisko Duchowicz, i nazwisko Leśniak jest tu, w Potoku. Ten pomnik znajduje się jeszcze na cmentarzu tamtejszym. Nie został zlikwidowany<sup>3</sup>.

Każdy większy cmentarz posiada ustawioną w pobliżu wejścia tablicę informacyjną z planami podziału cmentarnej przestrzeni. Wyrysowana regularność wytyczonych rzędów ustanawia porządek rozmieszczenia grobów oraz, jak pisał Karl Schlögel, „wytwarza matryce równości w obliczu śmierci” (Schlögel 2009: 440). Badacz ten podkreśla, że cmentarz ma także aksjologicznie nacechowane miejsca centralne i peryferyjne<sup>4</sup>, co oznacza, że wartościowanie miejsca jest cechą stałą kulturowych poczynań człowieka i dotyczy również przestrzeni cmentarza: cmentarnej kwatery, sąsiedztwa grobów, a nawet całego cmentarza (Sikora 1986: 57). Cmentarz zatem stanowi przestrzeń niejednorodną, na każdym cmentarzu jest środek (centrum), granice (peryferie) i przestrzeń między nimi (por. Czarnowski 1956).

Na umieszczonym przy głównej bramie planie cmentarza w Złotym Potoku, widać wyraźnie oddzielony od reszty kwater sektor oznaczony literą „W”. W sektorze tym odnajduję zbiorową mogiłę żołnierzy Wojska Polskiego z dywizji piechoty Armii Kraków, którzy polegli w pierwszych dniach września 1939 roku w walce stoczonej z Niemcami w Złotym Potoku oraz groby mjr. Jana Wrzoska, por. Zygmunta Choroby, Kazimierza Ochmana i Władysława Wolskiego. Już podczas studiowania tego planu dostrzegam, że jest to miejsce wyróżnione w przestrzeni i stanowi – jakby powiedział Jan St. Bystron – „ośrodek cmentarza” (Bystron 1980: 233), miejsce szczególne, ponieważ pochowano tu żołnierzy, którzy poświęcili życie dla ojczyzny, przelali krew w walce z wrogiem.

Kilkadziesiąt metrów dalej na zachód znajduje się obrzeże cmentarza. Tu, gdzie rozpoczyna się pochyłość wzgórza, na linii wyznaczającej obszar zalesiony, wygospodarowano miejsce na duże pojemniki na cmentarne śmieci, obok nich leżą porozrzucone cegły i kamienie, a o pnie drzew oparto metalowe i drewniane nagrobne krzyże. Wyglądają jakby zostały zdjęte z nieopłaconych grobów lub z takich, o które nikt nie dbał, a trzeba było zrobić miejsce następnym pochówkom. Krzyże pokryte rdzą, objawiające oznaki zniszczenia, ogołocone z tabliczek identyfikujących konkretne osoby przestały być konwencjonalnymi oznaczeniami grobów, wyjęte zaś z mogilnej ziemi nie są już, jak w tradycyjnej kulturze ludowej, „amuletami czy pewnym środkiem ochronnym przed światem zmarłych” (Fischer 1921: 343).

Krzyż nagrobny utożsamiany z Krzyżem Pańskim jest symbolem zbawienia, ale jest też zarazem osią kosmiczną łączącą oraz podtrzymującą niebo i ziemię, której podstawa zanurzona jest w świecie podziemnym. Krzyż wyznacza centrum, w którym jedynie, jak pisał Mircea Eliade, dokonać się może przejście między tymi trzema poziomami bytu (zob. Eliade 1993: 65–66). Cmentarz, jako miejsce święte, otwarty jest w kierunku pionowym, zorientowany na niebo: dlatego krzyż musi stać na grobie (por. Sikora 1986: 64; Spiss 2002: 221). Przepisy prawa kościelnego, a zwłaszcza niepisane prawo tradycji, sprzyjają trwałości całego założenia cmentarnego. Zgodnie z tradycją ludową utrwalającą przeświadczenie o szczególnych, niebezpiecznych dla żywych

---

<sup>3</sup>Nagrania rozmów, które przeprowadziłam z Ireneuszem Bartkowiakiem i Władysławem Lampą, znajdują się w zbiorach archiwum naukowego Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ.

<sup>4</sup>Pisał: „Już panteon, jako główna forma pośmiertnej prominencji mężów stanu, generałów pisarzy, aktorów poetów, reżyserów czy śpiewaków pokazuje, że walka o najlepsze miejsce trwa także po śmierci, tylko odrobinę złagodzona względami petyzmu” (Schlögel 2009: 440).

właściwościach przestrzeni cmentarza, wszystkie elementy na nim się znajdujące należą do zmarłych, dlatego podlegają ochronie i wymagają zachowania w niezmienionej postaci; nie można też ich wynosić poza mury (Brencz 2000: 304). Przepisy prawa kościelnego mówią, że nie wolno krzyży, nawet zniszczonych, wyrzucać ani w sposób zamierzony niszczyć; mogą one zostać spalone lub zakopane w obecności księdza (Minksztym 2015: 112). Krzyże zdeponowane na obrzeżach złotopotockiego cmentarza zatem cierpliwie czekają na swój dalszy los.

Na wprost głównego wejścia usytuowana jest „przednia” część cmentarza w Złotym Potoku: znajdują się tu groby z końca XIX i z pierwszych dekad XX wieku. Jak na wielu innych cmentarzach są przemieszane z mogiłami usypanymi po drugiej wojnie światowej, a nawet z grobami niedawnymi, z początków XXI wieku. Współczesne groby mają pomniki, które są zestandaryzowanymi wytworami masowej produkcji o „zunifikowanej bezstylowości” (Kolbuszewski 1996: 237). Większość starych grobów oznaczono jedynie krzyżem, kilka mogił posiada nagrobki kamienne, wyszukane architektonicznie, przybierające formy zindywidualizowane, które wymagały koncepcji i ręki artysty.

Etnografowie podają, że moda na nagrobki kute w kamieniu pojawiła się wśród zamożnych kmieci w połowie XIX wieku (Reinfuss 1989: 247). Podczas lektury cmentarza należy mieć na uwadze, że Złoty Potok był wsią i gminą „hrabiowską”. Od połowy XIX wieku wieś była w posiadaniu rodziny Krasińskich. W 1851 roku dobra nabywa hrabia Wincenty Krasiński, a po jego śmierci przejmuje je jego syn, Zygmunt. Kolejną sukcesorką jest hrabina Maria Raczyńska, córka Zygmunta Krasińskiego, następnie jej syn – Karol. Ostatni właściciele majątku prowadzili rozległą i nowoczesną, jak na tamte czasy, gospodarkę. Hrabia Edward Raczyński sprowadza do Złotego Potoku inżyniera Michała Girdwojnia z Litwy, by założył hodowlę pstrągów. Na uroczyste otwarcie pierwszej pstrągarni w Europie i jedynej w Królestwie Polskim, hrabia sprowadził z USA ikrę pstrąga tęczowego. Handlował nimi później z rodami królewskimi w Europie. Po pierwszej wojnie światowej działalność gospodarza majątku Złoty Potok obejmuje gospodarstwa rolne, rybne, leśne, ogrodnicze, młyny, tartaki i fabrykę sprzętu rolniczego. W majątku działa elektrownia wodna – pałac, budynek administracji i budynki przyległe mają oświetlenie elektryczne, założono linię telefoniczną, jest apteka, ochroną objęto wydzielone obszary lasów. Hrabia utrzymuje liczną służbę leśną i służbę pałacową oraz ludzi pracujących w gospodarstwie rolnym, z których część mieszka w dworskich czworakach. Według spisu przeprowadzonego w 1887 roku w Potoku Złotym były 62 domy i 574 mieszkańców. W 1889 roku we wsi są 4 szkoły podstawowe i uczy się w nich 219 uczniów. W 1906 roku na terenie czworaków dworskich działała ochronka, w której dzieci codziennie otrzymywały bułkę i kakao, uczyły się czytać, pisać, katechizmu. W 1912 roku, z inicjatywy hrabiego Karola Raczyńskiego, powstaje w Potoku Ochotnicza Straż Pożarna, a przy niej orkiestra dęta i kółko teatralne. W dobrach złotopotockich mieszkają ludzie zamożni i stojący wysoko w hierarchii społecznej (Bartkowiak, Bartkowiak 2014: 20–22). Pomniki kamienne na złotopotockim cmentarzu parafialnym są zatem formalnym wykładnikiem sytuacji życiowej osób pracujących w majątku Raczyńskich, są materialnym znakiem ich sytuacji ekonomicznej.

Ireneusz Bartkowiak zwraca uwagę na najstarszy pomnik na cmentarzu (z 1883 roku). Jest tam pochowana dziesiętnastoletnia Jadwiga z Rychterów Kotlarewicz. Według Bartkowiaka prawdopodobnie był to pierwszy pochówek na złotopotockim cmentarzu. Inskrypcja na pomniku głosi, że „Mąż wraz z synem i Rodzicami zmarłej tę pamiątkę poświęcają”. Bartkowiak wyjaśnia to, czego nie

znajdziemy na pomniku, a co sytuuje zmarłą i jej rodzinę na wysokim poziomie zamożności:

Ona była żoną ogrodnika hrabiny Raczyńskiej. Ogrodnik był wysokiej klasy ogrodnikiem kształconym w Paryżu, także był z wyższym wykształceniem ogrodnikiem. Nie wykonywał przecież swych obowiązków sam, lecz nadzorował prace innych ludzi dbających o przylegające do pałacu ogrody warzywne i sady owocowe, szparagarnię, oranżerię, gdzie hodowano owoce egzotyczne: figi i cytryny, kamelie i storczyki, oraz olbrzymi park ze starymi drzewami. W ogrodzie warzywnym była spora powierzchnia pod kalafiory i spora powierzchnia pod pomidory, które hrabina sprzedawała na zewnątrz, nie tylko miała na swoje potrzeby

– mówi Bartkowiak.

Cmentarz jest tekstem, w którym odzwierciedla się społeczna struktura i hierarchia prestiżu – twierdzą badacze kultury (Sulima 1992: 92). Pisał Karl Schlögel, że

Pomniki to skamieniałe wspomnienia, a cmentarzy dotyczy to w dwojnasób. To reliefy społeczeństwa stanowego i klasowego, inkrustacje umiejętności rzemieślników i kamieniarzy, biografie, po których można stąpać. Łatwo dostrzec kto był ważny, kto także po śmierci mógł sobie pozwolić na podkreślanie różnicy dzielącej go od współobywateli. Łatwo dostrzec, komu świat również po śmierci okazywał szacunek i poważanie, kogo zaś skazał na zapomnienie (Schlögel 2009: 441).

Informują o tym również napisy na nagrobkach, które są przecież jednym z wykładników zamożności. W kulturze tradycyjnej groby usypywane z ziemi rzadko oznaczano napisami pozwalającymi zatrzymać pamięć o człowieku, którego szczątki umieszczono na cmentarzu. Nie czyniono tego, bo umarli znajdowali się w miejscu poświęconym. Ich tożsamość wydawała się nieistotna wobec wiedzy, iż przebywają w obszarze, do którego i tak nie stosują się żadne zwyczajne ludzkie doświadczenia (Kowalski 1994: 105). Poza tym, nawet jeśli tabliczek nie było, to miejscowi i tak wiedzieli, czyj to jest grób. Z czasem zaczęto na grobach umieszczać tabliczki ze stereotypowymi tekstami, które – jak pisał Roch Sulima – pełniły „funkcję <utożsamiania> z ludźmi podobnej kondycji społecznej”. Do dziś – podkreśla Sulima – na wiejskich i małomiasteczkowych cmentarzach dominują nagrobki „zawierające przede wszystkim teksty informacyjne: imię, nazwisko, data urodzenia, żył lat..., zmarł... itp.” (Sulima 1992: 92).

Na cmentarzu w Złotym Potoku zwracają jednak uwagę inskrypcje na kilku starych pomnikach, które nie tylko indywidualizują zmarłego, nie tylko są „wskazaniem na człowieka, wskazaniem konkretnej osoby” (Sulima 1992: 90), ale mówią o jej wyjątkowości. Hrabia Karol Raczyński wraz z żoną wyróżnili Michała Rydzewskiego (zmarł w 1912 roku), „długoletniego kasyera dobr Złoty Potok”, pomnikiem i inskrypcją: „W dowód uznania 37. letniej niezkazitelnej pracy w dobrach hr. Raczyńskich proszą o westchnienie do Boga za jego dusze wdzięczni Karolostwo Raczyńscy”; Aleksandrowi Nowickiemu (zmarł w 1912 roku) „Stroskana żona, syn i córka na pamiątkę kładzie. Kochał rodzinę dla niej żył, pracował dobytku swego spokojnie pilnował niezłomnej woli i hardego czoła żył własnem szczęściem [...]”; Jarosławowi Gawendzie (zmarł w 1911 „Opuściłeś nas Jureczku / Ma dziecino droga / Za twą matką zrozpaczoną / wstaw się tam do Boga”.

Już krótki spacer po „przedniej” części cmentarza pozwala skonstatować, że podział jego przestrzeni nie określały sztywne kulturowe reguły decydujące o tym, kto i gdzie może lub powinien być pochowany. Widać, że nie wydzielano kwater przeznaczonych wyłącznie dla wąskiej grupy zmarłych, a dzieci chowano tuż obok

dorosłych w części centralnej cmentarza. W sąsiedztwie grobu kasjera złotopotockiego majątku, Michała Rydzewskiego, stoi przecież piękny pomnik zmarłego rok wcześniej czteroletniego Jarosława Gawendy. Mój przewodnik, Ireneusz Bartkowiak, przypuszcza, że pochodził z rodziny zamożnej. Jego domniemanie potwierdza umieszczona na grobie małego Gawendy figura dziecka o wyidealizowanych rysach.

### Antropologiczna lektura pamięci

#### 1.

Sławomir Sikora konstatuje, że pochodną trwałości oznaczenia grobu jest trwałość grobu. Podkreśla „uniezależnienie się” grobu z wystawionym pomnikiem „od fizycznego istnienia rodziny, jak również jej pamięci” (Sikora 1986: 64). Potwierdzenie tego spostrzeżenia znalazłam na cmentarzu w Złotym Potoku. Obok grobów z pomnikami wiele jest mogił ziemnych – tak powszechnych kiedyś przecież na cmentarzach wiejskich – noszących dziś ślady opuszczenia i zaniedbania. Wszystkie są oznaczone wbitym w ziemię krzyżem żeliwnym; przypomnę, że w kulturze tradycyjnej grób był nienaruszalny dopóki stał krzyż (Sikora 1986: 64). Ziemne mogiły każą mi przypuszczać, że pochowane tu zostały osoby niezamożne. Są one albo pozbawione tabliczek identyfikujących zmarłego, albo stopień zniszczenia wielu z nich (są zardzewiałe, napis starł się) nie pozwala odczytać tych informacji. Niszczące działania deszczu, słońca i wiatru pozbawiły groby koordynat czasowych: ulokowane są w przestrzeni, lecz już nie w czasie – nie jesteśmy w stanie określić ich datowania. Jeśli taki opuszczony grób znajduje się obok innego, starego grobu, to mam wrażenie, że od niego też nabiera cech starości. Ponieważ moi przewodnicy nie wiedzieli, kto został w zaniedbanych mogiłach pochowany, są one dla mnie przykładem nie tylko zamazanej pamięci, takiej, którą zamazują działania sił przyrody, lecz stały się też egzemplifikacją zerwanej więzi łączącej żyjących ze zmarłymi członkami lokalnej społeczności. Natomiast stare groby z pomnikami kamiennymi w jakimś stopniu pokonały ograniczenie pamięci o pochowanych tam zmarłych, przynajmniej w zakresie, jaki niosą komunikaty inskrypcji. Mimo że ich potomkowie już nie żyją lub żyją, lecz nie interesują się mogiłami, to kamienne pomniki, które dzięki działaniom miejscowych regionalistów i znawców miejscowej historii zostały odnowione, ustanowiły w ten sposób swe istnienie „na wieki” w lokalnej historii i w lokalnej pamięci.

Myśmy wybierali tylko te najstarsze nagrobki, one były już zdewastowane przez starość, deszcze, mrozy. Chcieliśmy je odnowić, i właśnie teraz one są odnowione. Potomkowie tych osób tam leżących nie żyją. Gawenda – to nazwisko występuje, ale nie w Potoku, tylko na terenie. Kotlarewicz – nie występuje, natomiast Rychterowie są tu w Potoku. Ale to gmina zainicjowała [te działania]. Robiliśmy kwestę na Wszystkich Świętych.

#### 2.

Jak się zaraz przekonamy, by zrekonstruować to, co było, odkryć nieoczywiste warstwy tekstu, trzeba sięgnąć do ludzkich opowieści i pamięci, albowiem jak pisze Barbara Skarga „pamięć ludzka, indywidualna i społeczna, jest niczym więcej jak zachowaniem śladów i możliwością odtworzenia przez nie tego, co było” (Skarga 2002).

**Przykład 1.** W „przedniej”, najstarszej części cmentarza, niemalże na wprost bramy, znajduje się grób rodziny Lampów. Brązowy marmurowy pomnik w kształcie dużego, pękniętego serca rzuca się w oczy każdemu przekraczającemu cmentarną

bramę. Napis na pomniku informuje, że w 2011 roku została tu pochowana Stanisława Lampa. Dopiero opowieść Władysława Lampy – męża Stanisławy, rozjaśniła sprawę, uwidaczniając niewidzialne bogactwo inwentarza składników tekstu, jakim jest grób, oraz wiążące je zależności, i skierowała mnie do stanu wyjściowego lektury. Władysław Lampa opowiadał:

- W.L.: Na tym cmentarzu leżą ojciec, żona. Ojciec zmarł w siedemdziesiątym szóstym, żona pięć lat temu. Dziadki też tam leżą. Nie pamiętam ich [...]. Moja żona jest na moich ojcach pochowana, a ojcowie na dziadkach. Tabliczki dziadków nie ma. [...] Na dole są moi rodzice zapisane. [Na belce będącej podstawą serca wypisane są imiona i daty śmierci]. Dawniej to były z trawnika robione takie groby, bardzo mało pomników było. Parę pomników tam jest przedwojennych. Mogiłka tylko z darni tak ułożona była. Jakies kwiatki wsadzili albo i nie. Dawniej to nawet kwiatków mało było. Tabliczek tak specjalnie nie było, kto miałby pisać! Krzyżyk tam wstawili drzewniany i już.

- G.E.K.: To skąd pan wiedział, że tam dziadkowie leżą, jak tam nie było napisów?

- W.L.: Jak mnie mama zaprowadziła i pokazała, że tu są jej ojcowie, to wiedziałem. Inni ze wsi też wiedzieli, kto tu leży, nie trzeba było pisać. [...] Jak byłem młody, to chodziłem na grób dziadków z mamą lub sam. Dziadkowie byli pochowani tu zaraz, jak się w bramę pierwszą wchodzi, na starym cmentarzu. Nie mieli pomnika, bo bieda była, kto tam stawiał takie pomniki! Pomniki to stawiały rodziny lepsze. Tam gdzie dziadkowie byli, a potem moje ojciec, to teraz to moja żona ma taki brązowy pomnik. Takie serce pęknięte ma. Byliśmy gdzieś na cmentarzu, nie pamiętam gdzie. I córka zdjęcie zrobiła. I kazali my taki sam zrobić, bo taki pomnik nam się podobał. [...] Dziadki stąd pochodzą. Dziadek to z Lampów pochodzi, jak sołtysicka, tam w górę, stamtąd. Ja dziadka nie pamiętam. [...].

Imiona i daty śmierci swych rodziców W. Lampa umieścił w mało widocznym miejscu, bo zwykle przesłanianym zniczami i kwiatami: na dolnej belce, między podstawą serca a nagrobną płytą. Na grobie nie znajdziemy informacji, że grzebane tu były kolejne pokolenia Lampów, nie dowiemy się więc o przodkach, a tym samym o przeszłości rodziny, bo została ona zminimalizowana i zmarginalizowana. Natomiast przeszłość i teraźniejszość rodziny współistnieją w opowieści Władysława Lampy, przybierając kształt palimpsestu. Tym samym jego opowieść dopełnia pierwszą lekturę przestrzeni cmentarza i lekturę grobu, uświadamiając zwiedzającemu cmentarz, że historia tej rodziny jeszcze się nie skończyła i będzie trwać dotąd, dopóki będzie opowiadana.

**Przykład 2.** Istnieją źródła potwierdzające, że w Potoku w czasie pierwszej wojny światowej założono cmentarz wojskowy, na którym pochowano 551 żołnierzy rosyjskich w 10 mogiłach indywidualnych i 96 zbiorowych. W wykazie cmentarzy wojennych z 1929 roku jego stan został określony jako zły (ogrodzenie zniszczone, brak bramy, znaki mogilne uszkodzone). Ostatnia o nim wzmianka figuruje w ewidencji grobów wojennych powiatu częstochowskiego z 1936 roku. Nie zachował się szkic sytuacyjny pozwalający na dokonanie choćby przybliżonej lokalizacji obiektu (zob. Orman, Orman 2008).

Władysław Lampa opowiadał:

Ruski cmentarz tam [pod Wilczą Górą] był, przed naszymi polskimi żołnierzami on był. W osiemnastym roku, jak ojciec opowiadali, to Ruskie były tutaj, a tam jak jest Olsztyn – tam byli Niemce. I był front. Niemce to swoich zabierali, a Ruscy ich zostawili. I nasi ich pochowali pod Wilczą Górą. Ruskich było bardzo dużo na potockim cmentarzu. Dziś rosyjskich nie ma, zniszczyli całkiem, są tylko groby polskich żołnierzy.

Ireneusz Bartkowiak natomiast powiedział:

Babcia dziewięćdziesięcioletnia mówiła, że sobie przypomina, że mama jej mówiła, że ci żołnierze [majora Wrzoska] są pochowani na tym wcześniejszym cmentarzu z pierwszej wojny. I tylko taką jedną wypowiedź mamy starszej kobiety na ten temat. To są nasze domysły o tym, że ten cmentarz z pierwszej wojny tu był, pod Wilczą Górą. Tylko nasze domysły, bo nie ma na to żadnego potwierdzenia.

Wypowiedzi dwóch najstarszych mieszkańców Złotego Potoku potraktować można jako esencję tego, co społeczność wsi myśli na temat cmentarza, jaką posiada wiedzę o rzeczywistości i jaka koncepcja prawdy w danej społeczności obowiązuje (zob. Hajduk-Nijakowska 2014: 531). Można rzec, że „to, co zwykliśmy nazywać jednorodną, zamkniętą w sobie współczesnością, ma naturę palimpsestu” (Czaja 2004). Na historyczne pokłady cmentarza, gdzie znajdują się mogiły żołnierzy poległych w walkach w 1914 roku, nałożono nową „warstwę”: groby żołnierzy poległych w walce w 1939 roku.

### W stronę konkluzji

W artykule dałam przykłady na to, że tekst kultury, nawet wyróżniający się przez tylko dla niego znamienne obiekty, znaki i napisy, sam jako taki nie jest wystarczającym nośnikiem informacji dających się odczytać badaczowi, czyli osobie przybywającej z zewnątrz i nienależącej do „tutejszej” społeczności. Aby dany tekst kultury od-czytać prawidłowo, należy znać język, jakim został napisany.

Czytanie tekstu kultury jakim jest cmentarz wyłącznie na podstawie tego, „co widać”, pokazuje słabość i „mylność” pierwszej lektury. Wynika to z istnienia w strukturze tekstu przemieszanych i poukrywanych warstw, w których zapisane są fakty i zdarzenia pochodzące z różnych sfer i czasów. Pierwszą lekturę cmentarza można zatem nazwać powierzchniową (czytanie „terenu”), a przy okazji powierzchowną, bo nieznanymi kontekstów historycznych i społecznych, które przecież określają znaczenie tekstu, zubaża go i ogranicza jego potencjał semantyczny. Dopiero kolejne lektury „wychodzące” poza sam cmentarz do ludzkiej pamięci i do opowieści mogą postawić badacza wobec problemów, których nie był w stanie wcześniej dostrzec. W wielu przypadkach konieczne okaże się więc sięgnięcie do różnych dokumentów, na przykład kościelnych, archiwalnych czy do codziennej prasy, które potwierdzą nie tylko przypuszczenie, że coś więcej jest poukrywane w danym miejscu, wskażą także niezgodności historii profesjonalnej z historią opowiadaną przez „zwykłych” ludzi i będą pomocne w opisanu zjawiska wytwarzania lokalnej wiedzy na temat miejscowej przeszłości, świadcząc zarazem o procesualnym procesie czytania oraz o dynamicznym i kontekstowym charakterze tekstu zmieniającym się w czasie lektury.

### Bibliografia

- BARTKOWIAK, I., BARTKOWIAK, J. (2014). *Rozwój cywilizacji na terenie północno-wschodniej Jury, w miejscowości Złoty Potok*. Pozyskano z <http://janow.pl/fotki/rozwoj.pdf>.
- BRENCZ, A. (2000). *Niemieckie wiejskie cmentarze jako element krajobrazu kulturowego środkowego Nadodrza*. W: Z. Mazur (red.), *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych* (s. 287–305). Poznań: Instytut Zachodni.
- BURZYŃSKA, A. (2006). *Anty-teoria literatury*. Kraków: Universitas.

- BYSTRONŃ, J.S. (1980). *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*. Warszawa: PIW.
- CZAJA, D. (2004). *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- CZARNOWSKI, S. (1956). *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*. W: S. Czarnowski, *Dziela*. T. 3 (s. 221–236). Warszawa: PWN.
- ELIADE, M. (1993). *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów* (przeł. A. Tatarkiewicz). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- FISCHER, A. (1921). *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*. Lwów: Ossolineum.
- HAJDUK-NIJAKOWSKA, J. (2014). *Kulturowe kreowanie wyobrażeń na temat przeszłości*. W: E. Golachowska, A. Zielińska (red.), *Konstrukcje i dekonstrukcje tożsamości*. T. 3. *Narracja i pamięć* (s. 527–540). Warszawa: Instytut Sławistyki PAN.
- KOLBUSZEWSKI, J. (1994). *Przestrzenie i krajobrazy*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Sudety.
- KOLBUSZEWSKI, J. (1996). *Cmentarze*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- KOWALSKI, P. (1994). *Prośba do Pana Boga. Rzecz o gestach wotywnych*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- MINKSZTYN, J. (2015). *(Nie)Święte śmieci*. W: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red), *Śmieć w kulturze* (s. 105–130). Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- ORMAN, K., ORMAN, P. (2008). *Wielka Wojna na Jurze. Przebieg wydarzeń i cmentarze wojenne I wojny światowej między Krakowem a Częstochową*. Kraków: Wydawnictwo Egis.
- REINFUSS, R. (1989). *Ludowa rzeźba kamienna w Polsce*. Wrocław: Ossolineum.
- REWERS, E. (2005). *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- SCHLÖGEL, K. (2009). *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- SIKORA, S. (1986). *Cmentarz. Antropologia pamięci*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1–2, s. 57–68.
- SKARGA, B. (2002). *Ślad i obecność*. Warszawa: PWN.
- SŁAWIŃSKI, J. (2006). *Miejsce interpretacji*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo / obraz / terytoria.
- SPISS, A. (2002). *Wiejskie cmentarze w Polsce*. W: K. Grodziska, J. Purchla (red.), *Śmierć, przestrzeń, czas, tożsamość w Europie Środkowej około 1900* (s. 215–234). Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- STARCZUK, J. (2006). *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- SULIMA, R. (1992). *Słowo i etos. Szkice o kulturze*. Kraków: Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja”.
- VANDENDORPE, Ch. (2008). *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury* (przeł. A. Sawisz). Warszawa: Wydawnictwo UW.
- WHITE, H. (2000). *Poetyka pisarstwa historycznego* (przeł. E. Domańska i in). Kraków: Universitas.

#### Strony internetowe

<http://janow.pl/fotki/rozwoj.pdf> [dostęp: październik 2016].

[http://www.wkz.katowice.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=101&Itemid=98](http://www.wkz.katowice.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=101&Itemid=98) [dostęp: październik 2016].



GRAŻYNA EWA KARPIŃSKA

**A CEMETERY. THE ANTHROPOLOGICAL READING OF SPACE AND MEMORY ON THE EXAMPLE OF A VILLAGE CEMETERY AT ŻŁOTY POTOK**

From the cultural point of view, the space of a cemetery is an unfinished artefact; it undergoes constant transformations both as a material and as a non-material construct. It functions as a palimpsest whose space is created and adjusted by the passage of time; it is time that imposes new meanings and identities upon it. To read a cemetery correctly, one needs to be familiar with the language in which it has been written and to subject it to several readings, since the first reading, i.e. that of a cemetery's "clearly visible, evident and intentionally exposed" (as J. Kolbuszewski put it) objects and signs, does not allow the scholar to profoundly reconstruct its space. My example will be a village cemetery located in the Cracow-Częstochowa Jura region (in the village of Żłoty Potok, Janów commune, Częstochowa county).



FRYDERYK NGUYEN

Uniwersytet Wrocławski

**FRANCISZKAŃSKA MISTYKA NATURY  
W POEZJI TADEUSZA MICIŃSKIEGO**

Mimo wieloletnich badań prowadzonych nad spuścizną Tadeusza Micińskiego<sup>1</sup>, wciąż odczytuje się ją na nowo. Dzieła poety są pełne niejednoznaczności, a z gry przeciwieństw i paradoksów trudno czasem wyłonić spójny obraz całości. Zauważane są głównie mroczne, minorowe motywy, pełne odniesień do motywów demonicznych. Lucyferyzm Micińskiego został wnikliwie opracowany (Ławski 1995), podobnie kwestie gnostycyzmu (Tomkowski 1983) i oniryzmu (Baranowska 1973; Gutowski 1981). Dogłębnie przeanalizowano też obecność figury oksymoronu w jego poezji (Kuźma 1974, 1979). Nie można tego natomiast powiedzieć o wątkach franciszkańskich – Wojciech Gutowski we wstępie do *Wyboru poezji* Micińskiego podkreśla, że tematyka ta wciąż nie doczekała się szerszego omówienia (Gutowski 1999: 39). Nawiązania do Świętego z Asyżu są wspominane zazwyczaj wtedy, gdy podkreśla się łączenie przez poetę przeciwstawnych stanowisk, zestawianie pierwiastków demonicznych z Chrystusowymi i gnostyczną unię dobra ze złem obecną w jego twórczości (Gutowski 2001: 309). Święty Franciszek nie jest jednak u Micińskiego jedynie przeciwagą dla postaci bluźnierców. Nie jest też kolejną kreacją człowieka wątpliwego i przerażonego światem bez Boga. Wyobrażenie autora nie należy wprawdzie do ortodoksyjnych, lecz jego franciszkański bohater – podobnie jak u Kasprowicza i Staffa – ukazuje próbę znalezienia nowego sensu, płomyka nadziei wśród ponurych nastrojów epoki.

Franciszkanizm wpłynął znacząco na wyobraźnię młodopolan i objawił się w kilku istotnych dziełach początku XX wieku (Kolbuszewski, Łoboz 2010: 171). Biedaczyna z Asyżu został w epoce modernizmu odkryty niejako na nowo, wcześniej bowiem postać Franciszka była w literaturze polskiej rzadko spotykana (Kasprzyk 1993: 34). U Tadeusza Micińskiego fascynacja ta – mimo że z pozoru mniej wyraźna niż u Kasprowicza czy Staffa – zdaje się jednak sięgać o wiele głębiej, do samego sedna przesłania włoskiego zakonika. Dla tego artysty święty Franciszek to nie tylko pogodny prostaczek dobry dla ludzi i zwierząt, lecz także stygmatyk, człowiek cierpiący, a przede wszystkim – mistyk. I właśnie dlatego ujęcie autora *Nietoty* jest tak wyjątkowe i interesujące.

Za przejaw franciszkanizmu u Micińskiego uznaje się zazwyczaj głównie cykl *Białe róże krwi*, wieńczący tom *W mroku gwiazd*<sup>2</sup>. Tymczasem wpływy duchowości franciszkańskiej, a zwłaszcza jej aspektu mistycznego, zauważalne są w wielu innych

<sup>1</sup> O utworach Micińskiego pisali m.in.: Kazimierz Wyka (*Zarys literatury polskiej 1884–1925*, wyd. 1951), Maria Podraza-Kwiatkowska (*Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 1975), Jan Prokop (*Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, wyd. 1978), a przede wszystkim Wojciech Gutowski, który oprócz wielu krótszych tekstów, wydał książkę dotyczącą twórczości artysty *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd Tadeusza Micińskiego* (wyd. 1980). Pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej ukazały się zaś *Studia o Tadeuszu Micińskim* (wyd. 1979) – kompendium wiedzy o poecie.

<sup>2</sup> Nawiązania do mistyki franciszkańskiej obecne są również w prozatorskiej i dramaturgicznej twórczości Micińskiego – nie sposób jednak omówić całej niebagatelnej spuścizny autora *Nietoty* w jednym tekście.

utworach poetyckich artysty. Często nie są to nawiązania wprost przywołujące postać Biedaczyny z Asyżu, jednak myśli zawarte w utworach autora *Nietoty* niejednokrotnie zbliżają się swoim sensem do przesłania włoskiego zakonnika i jego następców. Tematyka ta oraz konteksty, w jakich się pojawia w poezji Micińskiego, nie zostały dotychczas rzetelnie zbadane.

Przedmiotem analizy będą tutaj zarówno te wiersze artysty, które bezpośrednio nawiązują do postaci świętego Franciszka, jak i te, w których odniesienia nie są tak oczywiste, lecz istnieją podstawy, by się ich tam domyślać. Szczegółowo omówiony zostanie cykl wierszy *Białe róże krwi* oraz inne fragmenty tomu *W mroku gwiazd*, a także pojedyncze liryki rozproszone, wydawane przez autora osobno, w prasie lub w ogóle niepublikowane za życia.

### „Mistyka natury” świętego Franciszka

Chcąc lepiej zrozumieć przejawy mistyki franciszkańskiej u Tadeusza Micińskiego, warto wcześniej przypomnieć jej założenia, zadać pytanie, skąd bierze ona swój początek i co wyróżnia ją spośród innych.

Pochwalony bądź, Panie, z wszystkimi swymi twory,  
Przed wszystkim z szlachetnym bratem naszym, słońcem,  
Które dzień stwarza, a Ty świecisz przez nie;  
I jest piękne i promienne w wielkim blasku;  
Twoim, Najwyższy, jest wyobrażeniem  
(*Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu oraz Reguły i Testament* 2003: 15-16).

Powyższe wersy *Pochwały stworzenia* świętego Franciszka wprowadzają nas w sposób szczególny w tematykę jego mistyki. Pieśń, zwana w innych przekazach *Pieśnią słoneczną*, została napisana przez Świętego wiosną 1225 roku, o poranku, po burzliwej nocy (Paolazzi 2005: 345). Okoliczności ściśle wiążą się z tym, w jaki sposób Franciszek przeżywał swoją duchowość. W pieśni przywoływane są kolejno: słońce, księżyc, gwiazdy, wiatr, powietrze, woda, ogień i ziemia. Święty z Asyżu pragnie poprzez zjawiska przyrody chwalić Najwyższego Pana, który jest Stwórcą całego świata. W naturze Franciszek widzi ślad Boga, dlatego uważa ją za godną pochwały. We wszystkim znajduje sposobność do uwielbienia Go: w przyrodzie, w człowieku, a nawet w śmierci. Za swoich bliźnich uznaje nie tylko innych ludzi, lecz także żywoły natury, na przykład wiatr i ogień.

*Pochwała stworzenia* ilustruje charakterystyczną dla mistyki franciszkańskiej drogę do poznania Stwórcy. Możemy w niej wydzielić trzy stopnie uwielbienia Boga: Franciszek najpierw wychwala Boga przez świat materialny, naturę, następnie dostrzega Go w ludziach żyjących Bożą miłością, a na końcu w śmierci, która oznacza ostateczne połączenie z Instancją Boską.

Jak pisał później w swoim dziele *Itinerarium mentis in Deum (Droga duszy do Boga)* święty Bonawentura (Bonawentura, św. 1980: 127-157), jeden z najwybitniejszych uczonych franciszkańskich, wznoszenie się duszy ku Bogu przebiega przez trzy etapy. Etap pierwszy polega na odnajdywaniu śladów Stwórcy w księdze świata. Drugi to odkrywanie Jego obrazu we własnej duszy. Trzeci etap oznacza całkowite zjednoczenie duszy z Bogiem dzięki wewnętrznemu oświeceniu i wyzwoleniu od zła (Michałowska 1995: 464-465). Najważniejsze dla niniejszych rozważań będzie pierwsze stadium rozwoju duchowego wymienione przez Doktora Serafickiego, które jest dla mistyki franciszkańskiej szczególnie charakterystyczne. Intuicja, iż we wszystkim można dostrzec Boga, stanowi fundament myśli franciszkańskiej, która ma na celu przede wszystkim odpowiedź na pytanie, jak dana

rzecz wskazuje na Boga, jak Go w niej „widać”. To widzenie ma zdecydowanie naturę mistyczną, nadprzyrodzoną (Łopat 2003: 18-19).

Niemal we wszystkich opracowaniach tematu franciszkanizm identyfikowany jest z takim rodzajem mistycyzmu, który szczególnie wiąże się z kontemplacją natury. Jak zauważa Stanisław Jaromi, stanowi wciąż żywą inspirację – nie tylko dla teologii chrześcijańskiej, lecz także chociażby dla współczesnej ekofilozofii. Przykładem mogą być poglądy Susan Bratton, która sytuuje Franciszka w kręgu pustelników opuszczających towarzystwo ludzi i zamieszkujących ze zwierzętami, oraz Paula Santmire’a, identyfikującego Świętego z prądem w teologii uznającym obecność immanentnej wartości w stworzeniu. Biedaczyna z Asyżu zyskuje dziś miano „mistyka natury” (Edward Armstrong) czy – jak woli Roger Sorrel – człowieka, którego cechuje „naturalny mistycyzm” (Jaromi 2003: 242).

Termin „mistyka natury” został wprowadzony w niniejszej pracy dla określenia pierwszego etapu poznania mistycznego wyróżnionego przez Bonawenturę. Wydaje się, że dobrze określa on franciszkański sposób indywidualnego doświadczania obecności Boga poprzez odnajdywanie Jego śladów w świecie materialnym.

Temat mistyki natury w liryce Tadeusza Micińskiego został podjęty, aby wykazać, że inspiracje franciszkańskie, choć nie są w tej twórczości elementem zauważalnym na pierwszy rzut oka, trwale wpłynęły na wyobraźnię poetycką artysty. Koncepcja odnajdywania śladów Stwórcy w świecie materialnym stała się ponadto jedną z części składowych światopoglądu, który zawarł w swoich dziełach. Czasem jest to widoczne w sposób bezpośredni, niekiedy natomiast zbieżności z mistyką Biedaczyny z Asyżu pojawiają się w miejscach nieoczywistych. Nie można ich jednak uznać za przypadkowe.

### **„Mistyka natury” Tadeusza Micińskiego**

W opracowaniu dziejów tematyki franciszkańskiej w literaturze polskiej Jacek Kolbuszewski uznaje wiersze Micińskiego pisane w tym duchu za doniosłe artystycznie, lecz stanowiące tylko jednorazowy epizod w dorobku tego artysty. Przeciwwstawia go twórczości Jana Kasprowicza oraz Leopolda i Ludwika Marii Staffów, którzy z franciszkanizmem uczynili stały element swojej poetyki i tym samym zaszczytli go w języku literackim Młodej Polski (Kolbuszewski, Łoboz 2010: 213-214). Z pewnością ich utwory odwołują się do świętego Franciszka klarowniej i znacznie częściej, dlatego są postrzegane jako najistotniejsze dla tego nurtu polskiej poezji okresu przełomu wieków. Nie można jednak stwierdzić, że inspiracja postacią Świętego z Asyżu była w twórczości Micińskiego zjawiskiem tylko przejściowym. Poeta przez całe życie wspominał o Franciszku w swoich pismach, czasem w tonie polemicznym, czasem afirmatywnym. Śladów tych zainteresowań należy szukać głębiej, w samej postawie światopoglądowej czy wręcz – duchowej. Nie zawsze będzie to franciszkanizm w czystej postaci, właściwie prawie nigdy. Inspiracja ta funkcjonuje w dorobku autora *Nietoty* wspólnie z wpływami gnostycznymi, z zainteresowaniem religiami Wschodu oraz mitologią grecką czy nordycką. Można ją traktować jako jedną ze składowych światopoglądu Micińskiego, którego naczelną zasadą jest *coincidentia oppositorum*: pogodzenie pierwiastka lucyferycznego z Chrystusowym (Gutowski 1999: 59). Franciszkanizm zalicza się oczywiście do kręgu inspiracji zbawczych, wieszczących możliwość odrodzającego spotkania z Bogiem, lecz często zostaje on skonfrontowany z nastawieniem pesymistycznym, wątpiącym w możliwość zmartwychwstania, lub gnostycznym, przepełnionym ideą samozbawienia. W tym zamęcie przeciwstawnych punktów widzenia i ekspresyjnie nakreślonych sylwetek

buntowników i bluźnierców postać Franciszka może umykać naszej percepcji. Duchowość Świętego, przetworzona i skonfrontowana z innymi światopoglądami, wydaje się bardzo odległa od swojego źródła.

Podejście do natury w wierszach autora *Nietoty* jest równie antynomiczne jak cała jego spuścizna literacka. Przyroda bywa źródłem grozy istnienia, determinuje zachowania człowieka, ogranicza jego wolną wolę i służy do obrazowania mrocznych stanów duszy. Nabiera jednak również nacechowania pozytywnego, kiedy poeta chce stworzyć pejzaż spokoju i harmonii lub opisać skomplikowane duchowe procesy, przez które przechodzi podmiot liryczny. Szczególne miejsce zajmują w tej poezji górskie krajobrazy (zwłaszcza tatrzańskie), przestrzenie kosmiczne oraz wszelkie gwałtowne zjawiska i żywioły, takie jak ogień, burze czy niespokojna morska woda. Artysta upodobał sobie również słońce będące w jego utworach najczęściej symbolem oświecenia, nowego narodzenia duszy, a także oznaczające Boga lub – przeciwnie – Lucyfera<sup>3</sup>.

Liryka Micińskiego obfituje w przeróżne odwołania do natury – wiele z nich wiąże się z motywami franciszkańskimi lub z nimi współwystępuje. Najbardziej oczywistym tego przykładem są kwiaty i „kwiatki”. Oczywiście nie każda wzmianka o kwiatkach jest świadectwem inspiracji mistyką franciszkańską, lecz w pewnych przypadkach, gdy artysta wprowadza je do swoich wierszy, można rozpoznać odwołanie do postaci Świętego z Asyżu. Nawiązania te pojawiają się najczęściej w sposób niejednoznaczny i w zupełnie niespodziewanym kontekście.

Jedyny wydany za życia artysty tom poetycki *W mroku gwiazd* wieńczy najbardziej wyraziste w jego dorobku nawiązanie do postaci Franciszka – cykl *Białe róże krwi*. Lecz już wiersz otwierający tom, *Kolosseum*, zawiera wersy, które można odczytywać jako specyficzną trawestację franciszkańskiego stosunku do przyrody. W pewnym sensie wstęp do *W mroku gwiazd* otwiera polemikę ze Świętym, ostatni zaś cykl ją zamyka, scalając franciszkański sposób widzenia świata z pozostałymi obecnymi w zbiorze. W *Kolosseum* Miciński adaptuje na swoje potrzeby poetykę *Pochwały stworzenia*. Zamiast wychwalać piękno Bożego świata, autor *Nietoty* tworzył mroczny i tajemniczy obraz ruiny ludzkiego serca, lecz podobnie jak Poverello nazywał swymi braćmi słońce, księżyc, wiatr i ogień, a swymi siostrami: gwiazdy, wodę, matkę ziemię i śmierć, tak i on znajduje w przyrodzie nieożywionej swoich bliźnich<sup>4</sup>:

Orionie – bracie mój – w purpurowym zarzewiu wulkanów czytający księgę przeznaczeń –  
i Ty, siostrzo moja, Andromedo, przykuta do skał –  
i Ty, łamiąca dłonie Kassjopeo, której córę wzięło na pożarcie złe bóstwo – miłość –  
i Ty, Perseuszu, coś ujarzmił obłąkane loty swojej wyobraźni –  
i Ty, Liro – i Ty, Orle – i Ty najbliższa nam grzywo Centaura –  
– o gwiazdy magowie, składający hołd wiekiystemu Sercu! Wzmocnijcie chlebem aniołów mnie  
– najciemniejszego z tułaczów po otchłani (Miciński 1999: 82-84).

W poezji Micińskiego gwiazdy zajmują uprzywilejowaną pozycję. Podmiot wiersza, chcąc osiągnąć duchowe wyżyny, utożsamia się z ciałami niebieskimi

<sup>3</sup> Lucyfer pojawia się oczywiście w kontekście tematyki solarnej jako „niosący światło”. Ponadto Miciński odróżniał postać Lucyfera od Szatana: pierwszy symbolizował twórczą, nonkonformistyczną postawę, drugi – prawdziwe zło hamujące twórczość, prowadzące do regresu i upadku. W tym świetle powyższy kontrast nie wydaje się tak jaskrawy (Nowicki 2004: 370).

<sup>4</sup> Miciński pisze podobnie również w wierszu *Głębiny duch*: „księżyc, gwiazdy – me bracia – me struny!” (Miciński 1999: 122).

świecącymi na firmamencie nocnego nieba znacznie bardziej niż ze swoim ziemskim otoczeniem. Wszak gwiazdozbiory, które wymienia, noszą imiona mitologicznych bogów, co sygnalizuje jedną z podstawowych idei Micińskiego – dążenie do duchowej doskonałości, odkrywanie własnej jaźni, a przez to stawanie się bogiem, nadczołowiekiem. Wątki, które można uznać za nietzscheańskie, równowazy symbolika typowo chrześcijańska: „Aniołowie – otom dzwon zaryty w piasku, – na wysokich górach postawcie mię braciszku moi, abym dolinom opętany w mroku zwiastował Ducha Pocieszyciela” (Miciński 1999: 83).

Te dwie – zdawać by się mogło – opozycyjne postawy łączy potrzeba podniesienia się z upadku, z wewnętrznej bezsilności. Pomóc może w tym „wiedza radosna” o potencjale tkwiącym w człowieku oraz pokrzepiająca „Dobra Nowina” o Boskim zbawieniu<sup>5</sup>. Wojciech Gutowski nazywa to połączenie „dionizyjsko-franciszkańską afirmacją przyrody” (Gutowski 2001: 138). Zauważa też, że wizja Stwórcy obecnego w przyrodzie przekracza w twórczości Micińskiego podziały religijne i kulturowe. W publicystycznej książce poety *Do źródeł duszy polskiej* jako prorocy witalnego Boga zrównani są ze sobą wielcy artyści, przywódcy i święci (w tym święty Franciszek):

Nasz Bóg wielbionym jest przez człowieka wiecznego, który w Grecji objawił się jako Orfeusz, w Italii jako Św. Franciszek, w Korsyce jako Napoleon, we Francji jako Gofred de Bouillon, w Kartaginie jako Hannibal, w Niemczech Beethoven, w Rosji jako mir, który jest według przysłowia – wielki człowiek (Gutowski 2001: 138).

Obecne w *Kolosseum* różnorodne koncepcje świata są spojone przeczcieniem transcendencji kryjącej się za zjawiskami natury, o czym świadczy ostatni wers: „A nad głębiami Duch – gasi gwiazdy – i rozżarza wizje, świetniejsze od gwiazd” (Miciński 1999: 84). Myśl ta każe uznać duchowe traktowanie przyrody przez Micińskiego za ślad mistyki franciszkańskiej, a nie panteizmu – podmiot wiersza wyraźnie oddziela Absolut od materii, przyznaje mu wyższość. Co prawda wcześniej pojawia się utożsamienie żywiołów z „Geniuszami”, nie jest to jednak wyraz przekonania o identyczności Boga i przyrody ani przejaw jej ubóstwienia, lecz uwidocznienie w zjawiskach natury ich duchowej głębi. Jest to zarazem kolejny znak franciszkańskiej inspiracji, ponieważ w *Pochwale stworzenia* Franciszek również nadaje ogniewi, wodzie, powietrzu i ziemi spirytualne znaczenie. Ponadto w dalszych wersach Miciński ustawia geniuszy w jednym rzędzie z aniołami i świętymi, którzy nazywani są „przedwiecznym rodzeństwem”, czyli braćmi i siostrami, podobnie jak w modlitwie Świętego.

Należy jednak zauważyć, że autor unika prostych analogii, a mistyka natury nie przechodzi u niego wprost do uwielbienia Stwórcy. W wierszu młodopolskiego poety nie ma pewności co do opiekuńczej postawy Wszchemogącego, a nieskończona liczba gwiazd wprawia podmiot wiersza w obłąd. Obecny jest tutaj charakterystyczny dla gnozy motyw lęku „w obliczu tak wielkiej doskonałości nastawionej na zniewolenie człowieka” (Gutowski 1999: 49). Poetycka wyobraźnia Micińskiego przepelniona jest typową dla liryki przełomu wieków sakralizacją kosmosu. Artysta widzi w nim Boskie przesłanie, niejednoznaczne i przez to tajemnicze (Prokop 1978: 59). Kosmiczne

---

<sup>5</sup> Zastanawiające, czy Miciński zauważał powiązanie pomiędzy chrześcijańską Dobrą Nowiną a tytułem dzieła Nietzschego, w którym pojawia się z gruntu sprzeczna z nią koncepcja śmierci Boga. Ze względu na upodobanie autora *Nietoty* do łączenia z pozoru przeciwstawnych idei jest to dosyć prawdopodobne.

światło wprowadza – paradoksalnie – w stan zwątpienia, zamroczenia. Jego ogrom przytłacza, każe schodzić „w ciemności rozświetlone od szronu gwiazd”, lecz właśnie dzięki temu zejściu zostaje odnalezione coś znacznie większego: „wizje”, które są od gwiazd „świeńsze”.

O ile w *Kolosseum* Miciński mógł nieświadomie zawrzeć franciszkańskie widzenie natury jako drogowskazu prowadzącego do Boga, o tyle w cyklu *Białe róże krwi* nawiązania tego typu mają już z pewnością charakter celowy<sup>6</sup>. Podobnie jak w wierszu rozpoczynającym tom, w *Stygmaty św. Franciszka* (jego przedostatnim utworze), widok gwiazd zwiastuje duchowe głębinę: „Uderza na mnie blask Mocy i Tronów – gwiazdy mi grają wśród wieczornych dzwonów – na niebie krwawe błyskają purpury – Twoich tajemnic otchłanie i góry” (Miciński 1999: 207).

Święty Franciszek w ujęciu autora *Nietoty* jest człowiekiem poszukującym Boga. W otaczającej naturze widzi Jego przebłyki i cienie – nieuchwytny, lecz nieskończenie pociągający. Stwórca nie wychyla się jednak zza swego dzieła, nie daje się poznać, przez co motywuje bohatera do duchowego wzrostu i obdarowuje go stygmatami. Męczeństwo ma charakter uzdrawiający dla duszy.

Franciszek Micińskiego to mistyk przeżywający noc ciemną („widzę, jak czarne zimne słońce zakrywa Ciebie mi”; Miciński 1999: 207). Odgaduje on obecność Boga, choć nie polega na pewnikach, a na głębokiej tęsknocie ciągnącej go ku zjawiskom przyrody. Są one dla niego tajemnicą, za którą spodziewa się znaleźć Wszechmogącego. Ten duchowy głód, który w świecie doczesnym nie może zostać nasycony, staje się tu ostatecznym dowodem na istnienie sfery niematerialnej, a zatem – na istnienie Boga. Materia nie może bowiem zaspokoić pragnień duszy, choć jest znakiem danym przez Stwórcę. Bohater wiersza pragnie odczytywać z księgi świata słowa do niego skierowane („Idę ku Tobie, Tajemnico – wsłuchany w poszept kwiatów”, „A płomień ku mnie z Twego słońca”; Miciński 1999: 207). Zgodnie z myślą franciszkańską, w której wszystko może prowadzić człowieka do Boga, podmiot wiersza Micińskiego rozpoznaje Go wszędzie wokół siebie („Stoję na ostrym cyplu góry – pode mną w głębi czarnopiórej – nade mną – wkoło – Ty”; Miciński 1999: 207). Co więcej, natura nie tylko świadczy o Wszechmogącym, ale też sama oddaje Mu chwałę i cześć, podobnie jak w niektórych modlitwach Biedaczyny z Asyżu. Najbardziej dobitnie świadczą o tym ostatnie słowa utworu: „[...] i tylko kwiatki cicho na skoszonej łące oddają aromat, jak siostra Łazarza, Panu” (Miciński 1999: 207).

Według Małgorzaty Kasprzyk pojawiające się w ostatniej strofie kwiaty wywołują „nastrój melancholii” (Kasprzyk 1993: 92). W sensie estetycznego wrażenia – z pewnością. Nie o melancholię tu jednak chodzi, lecz o ukazanie zbieżności między śmiercią Chrystusa a prawidłowością występującą w przyrodzie. Podobnie jak miłość Zbawiciela, z której wypłynęło odkupienie człowieka, objawiła się w sposób doskonały na krzyżu, tak i łąka – ze swymi kwiatami i zapewne również trawą – po skoszeniu (a więc „zranieniu”, „zabiciu”) wydziela swoją piękną woń szczególnie intensywnie. Z takim sposobem obrazowania ofiary spotykamy się też w wierszu *Kwiatuszki leśne*:

A kiedy wędnąc  
wydacie ziarno,  
w tym przemienieniu  
Chrystus Wasz Pan (Miciński 1999: 225).

<sup>6</sup> Kwestia poszukiwania Boskich wskazówek w otaczającym świecie pojawia się też w wierszu *Reinkarnacja* – tam jednak nie ewokuje idei franciszkańskich, lecz hinduistyczne (Gutowski 1979: 249).



Tymi słowami Miciński przywołuje po raz kolejny analogię między prawami natury a ofiarą Chrystusa. Kwiatuszki muszą zwiędnąć, by wyrosnąć mogły następne – tak samo Jezus musiał skonać, aby człowiek mógł żyć. Jak pisze Anna Wydrycka (Wydrycka 2004: 222), motyw ten został bezpośrednio zaczerpnięty z Biblii, gdzie czytamy: „Jeżeli ziarno pszenicy wpadłszy w ziemię nie obumrze, zostanie tylko samo, ale jeśli obumrze, przynosi plon obfity”<sup>7</sup>.

Sytuacja liryczna w wierszu przypomina tę, którą znamy z kazania świętego Franciszka skierowanego do ptaków (Wydrycka 2004: 221). Po raz kolejny zatem duchowe pojmowanie śmierci wiąże się u poety z postacią Świętego z Asyżu. Nie inaczej jest w ostatnich wersach *Białych róż krwi*:

[...] i tylko serce me złączcie z modlitwą do ziemi.  
Nad popiołami  
zaszumia zboża –  
będą ludzie pożywać – i błogosławić (Miciński 1999: 206).

Wiersz ten, z niejednoznacznymi nawiązaniem do osoby Poverello, więcżą słowa przywodzące na myśl ofiarę eucharystyczną (Gutowski 1999: 56). Podmiot liryczny pragnie, by z ziemi, w której spocznie, wyrósł pokarm dla innych ludzi. Koniec doczesnego życia oznacza zatem nowy początek – bohater utworu upodabnia się do Chrystusa, stając się niejako ofiarą dla potomnych.

Utwór *Sen* (Miciński 1999: 208-209), więczący cykl *Białe róże krwi*, a zarazem cały tom poetycki, Miciński zadedykował swojemu rosyjskiemu przyjacielowi, Mikołajowi Nieplujewowi – założycielowi wspólnoty religijnej w Wozdwiżensku, nazwanej Bractwem Pracy (Tynecki 1976: 170). Podmiot wypowiedzi zwraca się do duchowego mistrza, którym jest albo Chrystus, albo (ze względu na umieszczenie wiersza w cyklu) gorliwy naśladowca Zbawiciela, święty Franciszek. Świadczącą o tym poszlaką jest wykorzystanie w wierszu obrazów zaczerpniętych z przyrody do wyrażenia przeżycia mistycznego („wtem, jakby świat mi rozstępował się w oczach / i jakby kwiaty szumią w stepach wniebowziętych”; Miciński 1999: 208), sam zaś opis śmierci przypomina opowieści o Biedaczynie z Asyżu – adresat wiersza jest w jej obliczu radosny i ufa Bogu, a kiedy umiera, „jeszcze grają chóry tych anielskich lutni” (Miciński 1999: 208). Pojawia się też koncepcja świata-księgi<sup>8</sup>, w której odczytać można Boskie przesłanie: „Czytałem księgę w prześwieconych zbożach – / kronikę Twoich męczarni i Twych bólów Świętych” (Miciński 1999: 208). Dostrzec możemy tu aluzję do stygmatów Franciszka. Równie dobrze mogą to być jednak refleksje samego Świętego o śmierci krzyżowej Jezusa, wyrażające pragnienie zjednoczenia z Nim i naśladowania Go, lub wizja konającego Zbawiciela w momencie otrzymania stygmatów. Niewykluczone, iż Miciński połączył w wierszu Chrystusa z postacią Poverella, nazywanego przecież w hagiografii mianem *alter Christus*.

Zestawienie franciszkańskiej mistyki natury z grozą śmierci i męczeństwem odsłania jej głębię. Micińskiego nie zadowala powierzchowna interpretacja zachwytu nad pięknem przyrody, lecz przedstawia on tę drogę doświadczenia obecności Absolutu ze wszystkimi jej konsekwencjami. Poeta widzi w niej panaceum na tragedię życia, lecz

<sup>7</sup> J 12, 24.

<sup>8</sup> Występowanie w utworach Micińskiego motywu świata-księgi, znacznie starszego niż myśl franciszkańska, nie zawsze wiąże się z odwołaniem do niej. Na przykład w wierszu o incipicie *Rycz burzo! Wichrze, potargaj te sznury...* autor proponuje alegoryczne spojrzenie na świat jako na „kabalistyczny poemat natury”.

powątpiewa w jej prawdziwość, przeczuwa, że może być tylko ułudą, tak jak w wierszu o incipicie *O, jakież idą srebrne chmury...*:

Księżycu! przy ołtarzu chmur – wieszczku i kapłanie –  
daj mi sny – tak skrzydlate – samotne – przejaskne –  
bym zapomniał, że idę w wyklęte otchłanie,  
iskrząc się męką ognia – aż w dymach zagasnę! (Miciński 1999: 236)

Obawa, że tęsknota za wyżynami duchowymi może okazać się bezprzedmiotowa, powraca też w wierszu zamieszczonym w *Nietocie – Idąc z Kościeliskiej* („siedzę na drodze, zasłuchany w śpiewie / który o szczęściu mówi mi zwodniczem”; Miciński 1999: 257). W innym tatrzańskim liryku, o tytule *Przy Skale Pisanej*, powód ludzkiego dążenia „do morza i tronów” (Miciński 1999: 256) określony jest natomiast jako niewiadomy. Jednak najmocniejsze oskarżenie wobec natury, iż ludzi ona człowieka o istnieniu transcendencji, pojawia się w *Modlitwie*:

Ach, wówczas myślę (niechaj to bluźnierstwo  
Ciebie nie dojdzie!), żeś Ty nie jest Bóg,  
Ale ohydne natury szalbierstwo,  
Co nas wywodzi za instynktów próg,  
Aby porzucić na ból i bluźnierstwo (Miciński 1999: 214).

Podmiot wiersza wysuwa przypuszczenie, że duchowe doświadczenia są tak naprawdę błędem ludzkiego umysłu, który doszukuje się ukrytych znaczeń w świecie niemającym płaszczyzny innej niż materialna. Wątpliwości nie skłaniają jednak podmiotu wypowiedzi do odrzucenia mistyki. Przeciwnie – uwzniośla ona jego egzystencję i dlatego też zostaje afirmowana. „Wiekuiśny Duch” jest w wierszu dawcą energii życiowej, inspiruje do działania, przemawiając do człowieka poprzez milczenie gwiazd.

Rzadko zdarza się, aby mistyka natury wprowadzała – oprócz zasadniczych dla tych rozważań treści – również poetykę typową dla wierszy franciszkańskich: uproszczenie języka i zdrobnienia. Miciński unika nastrojów sielankowych i nawet w wierszu *Kwiatuszki leśne*, który stylem najbardziej przypomina utwory „Bożych wesołków”, po idyllicznie brzmiącym wstępie powraca do powagi charakteryzującej większość jego utworów. Wersy wszystkich strof mają taki sam układ sylab: pierwsze trzy wersy po pięć, czwarty wers – cztery sylaby. Ta prosta regularność zbliża utwór do prymitywistycznego nurtu młodopolskiej poezji franciszkańskiej<sup>9</sup> – jednak tylko w formie, w swojej treści bowiem *Kwiatuszki leśne* są bardziej złożone. W liryku tym przyroda okazuje się metaforą treści biblijnych – więdnące kwiaty wydające ziarno są zestawione ze zbawczą śmiercią Chrystusa, która rodzi nowe życie. Co ciekawe, ukazana jest także – nieobecna w tomie *W mroku gwiazd* – troska Boga o stworzony przez siebie świat:

Kwiatuszki leśne  
drżące pod śniegiem,  
Bóg nie zapomni  
najmniejszych z Was (Miciński 1999: 224).

<sup>9</sup> Reprezentowanego m.in. przez Ludwika Marię Staffa (tom *Zgrzebna kantyczka*), a także sporadycznie przez jego starszego brata Leopolda, szczególnie w wierszu *Krysta spod płota* (J. Kolbuszewski, M. Łoboz 2010: 203, 206).

Powyższe wersy brzmią jak wyjęte z jednego z kazań świętego Franciszka głoszonych na łonie przyrody. W takich fragmentach inspiracja postacią Świętego z Asyżu wydaje się oczywista. W poezji Micińskiego mamy jednak częściej do czynienia jedynie z pośrednią obecnością myśli franciszkańskiej, niezamierzoną lub ukrytą wśród innych wpływów.

Pewne jest, że autor *Nietoty* znał *Kwiatki świętego Franciszka*, czy to z anonimowych przekładów, czy z innej wersji językowej<sup>10</sup>. Musiał znać również *Pochwałę stworzenia*. Trudno natomiast stwierdzić, czy miał styczność na przykład z pismami świętego Bonawentury. Choć w twórczości artysty pojawiają się niekiedy podobne myśli, mógł je zaczerpnąć z innych źródeł. Nie oznacza to wszakże całkowitej przypadkowości tych podobieństw – franciszkanizm wrósł trwale w obszar zainteresowań literatury modernizmu, stąd też można traktować jego przeblyski, pojawiające się w poezji Micińskiego, jako świadectwa ówczesnych fascynacji.

### Podsumowanie

Obecność mistyki natury w poezji Micińskiego nie jest oczywista. Nie sposób jednak jej zaprzeczyć. Omówione fragmenty nie wiążą się z myślą franciszkańską w sposób przypadkowy i z dużą dozą prawdopodobieństwa wynikają z lektur artysty traktujących o Biedaczynie z Asyżu. W swoich wierszach poeta często ewokuje taki sposób spojrzenia na природę, jaki charakteryzował duchowość świętego Franciszka. Jeden z cykliów poetyckich poświęcił właśnie jego osobie. Warto także zauważyć, że artysta właściwie przez całe życie wspominał tę postać w swoich pismach. Dlatego mamy prawo doszukiwać się śladów mistyki świętego Poverello również tam, gdzie jego imię nie zostało bezpośrednio wymienione.

Na żadnego innego Świętego autor *Nietoty* nie powoływał się równie często. Zdarzało się, że wspominał o świętym Janie od Krzyża, o świętej Teresie z Ávili, lecz czynił to sporadycznie i rzadko kiedy w sposób znaczący. Imię Franciszka pojawia się zaś właściwie w każdym ważniejszym utworze Micińskiego, wyjąwszy może dramat historyczny *W mrokach złotego palacu, czyli Bazylissa Teofanu* (Miciński 1980). Pominięcie w dotychczasowych badaniach nad spuścizną autora *Nietoty* inspiracji franciszkańskich wynika przede wszystkim z obecności w dziełach artysty silnych akcentów lucyferycznych, które w powszechnym odbiorze przykrywają pozostałe. Ze względu na zainteresowanie naukowców tematyką mroków ludzkiej duszy marginalizowany był wpływ, jaki na tej twórczości wywarła jasna myśl Biedaczyny z Asyżu. Działo się tak być może również dlatego, że wizja postaci Świętego jest u Micińskiego znacząco odmienna od typowych realizacji prezentowanych w epoce.

W swoich franciszkańskich utworach Leopold Staff i Jan Kasprówicz ukazywali harmonię tkwiącą w naturze, opiewali jej ład i piękno<sup>11</sup>. Kontemplacja rzeczy stworzonych prowadziła w ich wierszach do pogodzenia się podmiotu lirycznego z własnym miejscem w kosmosie i skłaniała ku zrozumieniu i miłości dla wszystkiego, co żyje (Kasprzyk 1993: 59). Do mistyki natury, obecnej w poezji Micińskiego, nie można zastosować tej konstatacji. Jego stosunek do przyrody charakteryzuje antynomia: z jednej strony artysta wskazuje na urodę i ogrom wszechświata oraz kryjącą się w nim

---

<sup>10</sup> Tłumaczenie Leopolda Staffa wydano dopiero w 1910 roku, a więc po ukazaniu się większości poezji Micińskiego (Kolbuszewski, Łoboz 2010: 161).

<sup>11</sup> Staff przede wszystkim w tomach *Ptakom niebieskim*, *Galąz kwitnąca* i *Uśmiechy godzin*, Kasprówicz w późniejszej twórczości: w *Chwilach*, *Księżde ubogich* czy *Moim świecie*.

metafizyczną głębię, z drugiej przedstawia zjawiska natury jako budzące grozę, przytłaczające człowieka swą niepowstrzymaną, niszczycielską mocą i wielkością.

materialnym świecie Miciński, podobnie jak święty Franciszek, dostrzega zapisaną Boską księgę, którą należy odczytywać jako Słowo Boże. Niejednokrotnie przedstawia naturę modlącą się, będącą hymnem wznoszonym ku niebu, przez co nadaje jej duchowej głębi. Zdarza się, że w zjawiskach przyrody autor dostrzega pochwalne pieśni grane na cześć Stwórcy, najczęściej na harfach: „Na harfach morze gra” (*Lucifer*; Miciński 1999: 94), „na harfach Jutrznia gra” (*Noc św. Jana*; Miciński 1999: 245). Niesamowitość zjawisk przyrody każe domniemywać o ukrytej za nimi transcendencji. Tak samo widział naturę Poverello – była ona dla niego „sakramentem, widzialnym znakiem niewidzialnego” (Kasprzyk 1993: 23). Jednocześnie artysta podaje w wątpliwość istnienie sfery metafizycznej i mierzy się z pytaniem, czy człowiecza tęsknota za tajemnicą obecną w świecie nie jest tylko jakąś biologiczną igraszką.

W wierszach Micińskiego natura jest często tłem dla duchowych przemian. Raz wskazuje odpowiedzi na dręczące pytania, innym razem jej burzliwe przejawy obrazują wewnętrzne piekło człowieka. Przyroda może być pomostem do Boga, ale może Go też zakrywać – nieskończone przestrzenie międzygwiazdne wzbudzają lęk, ponieważ uświadamiają ludziom ich małość względem monstrialności wszechświata. Mamy zatem niekiedy do czynienia ze specyficznym odwróceniem optyki świętego Franciszka, który przeciwnie – widział w świecie materialnym drogowskazy prowadzące do Najwyższego. Obie koncepcje zbliża jednak do siebie współodczuwanie z naturą, swoiste braterstwo – u Micińskiego najczęściej z gwiazdami. Pod tym względem wizja artysty wydaje się podobna do franciszkańskiej *Księgi ubogich* Jana Kasprowicza, gdzie zjawiska przyrody również okazują się druhami człowieka w religijnym natchnieniu (Kolbuszewski, Łoboz 2010: 184).

Micińskiemu z pewnością daleko było do prymitywizujących franciszkańskich liryków, jakie tworzyli Ludwik Maria Staff czy Kasprowicz (w swej późniejszej twórczości) (Kolbuszewski, Łoboz 2010: 211). Artysty nie interesował koncept postaci prostaczka i jego bezpretensjonalnej zgody na świat. Psychologia franciszkańskiego bohatera była u niego bardziej złożona. Wspomnianemu przyzwoleniu na zastaną rzeczywistość towarzyszyła świadomość jej grozy i niedoskonałości. Właśnie ta wiedza o tragizmie życia skłaniała postaci jego dzieł do duchowych poszukiwań świata idealnego.

*Stygmaty św. Franciszka* – naczelnym franciszkańskim utworem Micińskiego – dopełnia tom *W mroku gwiazd* i dodaje mu niejednoznaczności. Stanowi – co zauważa Jacek Kolbuszewski – jakby zaprzeczenie lucyferyzmu, z którego artysta sływał (Kolbuszewski, Łoboz 2010: 161). Postać Świętego pełni tu funkcję jednego z symboli-masek (Gutowski 1979: 247) – zamieszczone w tomie opozycyjne głosy dają bowiem wyraz przekonaniu autora o możliwości ich współistnienia. Trzeba wszakże zauważyć, że o ile Miciński bardzo chętnie nadawał przemyśleniom innych mistyków (np. świętej Teresy z Avili) sens odmienny od pierwotnego, o tyle myśl świętego Franciszka pozostawił stosunkowo mało zmienioną (Wydrycka 2004: 232). Wręcz przeciwnie – starał się wydobyć z niej prawdę, odrzec z przydawanego jej sielankowego sztafażu.

W swojej recepcji postaci Świętego z Asyżu artysta podkreślił zwłaszcza to, co najgłębsze – mistykę; osobistą relację z Bogiem, która wyrażała się u Świętego poprzez pochwałę stworzenia, ale też radość ze współcierpienia z Chrystusem. Właśnie w tym należy dostrzec wyjątkowość ujęcia autora *Nietoty*. Franciszek Micińskiego to nie naiwny wesołek, lecz stygmatyk odnajdujący w cierpieniu doskonałą radość, która łączy go z ukrzyżowanym Zbawicielem. Motywem jego postępowania jest

pragnienie upodobnienia się do Boga i złożenia z siebie ofiary za innych. Artysta wyraźnie wskazuje, że to nie naiwna żądza cierpienia stoi za postawą Świętego, ale dążenie do mistycznej unii ze Stwórcą, konsekwentne aż do śmierci. Ostrzega przed naiwnymi interpretacjami duchowości franciszkańskiej, wiążącymi ją z idyllicznymi obrazkami przemawiania do zwierząt i beztrudnego chodzenia po łąkach. Kwiatki u Micińskiego mają kolce – dzięki temu nie ulegają banalizacji, ale „oddają aromat, jak siostra Łazarza, Panu” (Miciński 1999: 208).

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

- MICIŃSKI, T. (2004). *Nietota: Księga tajemna Tatr*. Warszawa: tCHu, doM wYdawniczy.
- MICIŃSKI, T. (1985). *Poematy prozą* (oprac. W. Gutowski). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- MICIŃSKI, T. (1980). *Utwory dramatyczne*, t. II (oprac. T. Wróblewska). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- MICIŃSKI, T. (2011). *Walka o Chrystusa* (oprac. M. Bajko). Białystok: Trans Humana.
- MICIŃSKI, T. (1999). *Wybór poezji* (oprac. W. Gutowski). Kraków: Universitas.
- MICIŃSKI, T. (2008). *Xiędz Faust* (oprac. W. Gutowski). Kraków: Universitas.

### Literatura przedmiotu

- BARANOWSKA, M. (1973). *Miciński: między poezją a snem*. Teksty, 2, 94-103.
- BONAWENTURA, św. (1980). *Droga duszy do Boga* (przeł. S.C. Napiórkowski). W: W. Słomka (red.), *Mistyka w życiu człowieka* (s.127-157). Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL, A., PRÓCHNIAK, P., STALA, M. (red.) (2004). *Poezja Tadeusza Micińskiego: Interpretacje*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- GUTOWSKI, W. (1979). *Chaos czy ład?* W: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GUTOWSKI, W. (1981). *Onirologia Tadeusza Micińskiego. („Sen” i „szaleństwo” w poezji)*. Acta Universitatis Nicolai Copernici, Filologia Polska XIX, Nauki Humanistyczno-Społeczne, 119, 55-73.
- GUTOWSKI, W. (1999). *Wstęp*. W: T. Miciński, *Wybór poezji* (oprac. W. Gutowski) (s. 5-65). Kraków: Universitas.
- GUTOWSKI, W. (2001). *Z próżni nieba ku religii życia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GUTOWSKI, W. (2008). *Posłowie. Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość”... O „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*. W: T. Miciński, *Xiędz Faust* (oprac. W. Gutowski) (s. 459-521). Kraków: Universitas.
- JAROMI, S. (2005). *Franciszkańskie inspiracje w ekofiloizofii*. W: Napiórkowski S.C., E.I. Zieliński (red.), *Filozofia franciszkanów*, cz. 3 (s. 225-243). Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów.
- JONAS, H. (1994). *Religia gnozy* (przeł. M. Klimowicz). Kryspinów: Platan.

- KASPRZYK, M. (1993). *Święty Franciszek w literaturze polskiej*. Kalwaria Zebrzydowska: „Calvarianum”.
- KOLBUSZEWSKI, J., ŁOBOZ, M. (2010). *Kocham was mali ludzie... Franciszkanizm – literatura – publicystyka*. Wrocław: Atut.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1963). *Neoromantyzm polski 1890–1918*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- KUŹMA, E. (1974). *Tadeusz Miciński – poeta oksymoronu*. Poezja, 5, 35-41.
- KUŹMA, E. (1979). *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*. W: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kwiatki Świętego Franciszka oraz Reguły i Testament* (przeł. L. Staff i K. Ambrożkiewicz) (2003). Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- ŁAWSKI, J. (1995). *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*. Białystok: Instytut Filologii Polskiej Filii Uniwersytetu Warszawskiego.
- ŁOPAT, J. (2005). *Szkola filozofii franciszkańskiej (XIII–XIV w.)*. W: Napiórkowski S.C., E.I. Zieliński (red.), *Filozofia franciszkanów*, cz. 3 (s. 7-31). Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów.
- MICHAŁOWSKA, T. (1995). *Średniowiecze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- NAPIÓRKOWSKI, S.C., ZIELIŃSKI, E. I. (red.) (2005). *Filozofia franciszkanów*, cz. 1 i 3. Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów.
- NOWICKI, A. (2004). *Tadeusza Micińskiego subiektywizacja i pluralizacja lucyferyzmu*. W: T. Miciński, *Nietota: Księga tajemna Tatr* (s. 365-398). Warszawa: tChu, doM wYdawniczy.
- PAOLAZZI, C. (2005). *Wprowadzenie do lektury* (przeł. L. Rodziewicz). W: R. Prejs, Z. Kijas (red.), *Źródła franciszkańskie* (przeł. K. Ambrożkiewicz i in.) (s. 345). Kraków: Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew”.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: W przekładzie z języków oryginalnych* (oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich) (2008). Poznań: Wydawnictwo Pallotinum.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, M. (red.) (1979). *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PREJS, R., KIJAS, Z. (red.) (2005). *Źródła franciszkańskie* (przeł. K. Ambrożkiewicz i in.). Kraków: Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew”.
- PROKOP, J. (1978). *Żywiół wyzwolony: Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- TOMKOWSKI, J. (1983). *Świat gnozy Tadeusza Micińskiego*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, 610, 54-73.
- TRZEŚNIEWSKI, D. (2004). *Akt mistycznej autokomunikacji: „Płyną ciche, srebrne łzy...”* W: A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala (red.), *Poezja Tadeusza Micińskiego: Interpretacje* (s. 183-195). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- TYNIECKI, J. (1976). *Inicjacje mistyka: Rzecz o Tadeuszu Micińskim*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- WYDRYCKA, A. (2004). *Człowiek i „licha trawka”. O wierszu „Kwiatuszki leśne”...* W: A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala (red.), *Poezja Tadeusza Micińskiego: Interpretacje* (s. 217-232). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- WITKOWSKI, R. (red.) (2007). *Źródła franciszkańskie (XIII–XIV w.)*, t. III. Poznań–Warszawa: Instytut Studiów Franciszkańskich.

FRYDERYK NGUYEN

## FRANCISCAN *NATURE MYSTICISM* IN TADEUSZ MICIŃSKI'S POETRY

Though St. Francis's spirituality had a great impact on many of Tadeusz Miciński's works, it was barely mentioned in previous studies of his works. The most significant characteristic of Franciscan mysticism is finding traces of God by contemplation on nature. We can find similar views on nonmaterial reality in Miciński's poetry.

Miciński does not follow the stereotypical representation of St. Francis but evokes his deep spiritual experiences and stigmatization. Those references are always related to images taken from nature. In Miciński's poems nature can lead to finding God. Yet it can also raise doubts and existential dread. However, the observation of the natural world always brings sense of transcendence hidden behind it.

While Franciscan themes are more noticeable in poems by Jan Kasprawicz or Leopold and Ludwik Maria Staff, it was not a one-time inspiration in Miciński's literary output. The author of *Nietota* especially emphasized the mysticism of St. Francis – that what in his spirituality was the deepest. Comparing to other artists of Young Poland who also reflected on Franciscan spirituality, Miciński's reception is unique. The thought of St. Francis strongly influenced his worldview and coexisted in with his other, often opposed influences.





ANASTASIYA PODLYUK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

**FANFIKCJA PO ROSYJSKU – W KRĘGU POLSKICH  
INSPIRACJI**

Działalność fanowska to jeden z najbardziej aktywnych i wieloaspektowych sposobów interakcji z dziełem literackim w ramach kultury popularnej. Oprócz emocjonalnej percepcji (z pozycji czytelnika) oraz estetycznej oceny (z pozycji krytyka), oferuje ona możliwość twórczości kształtującej różnorakie wtórne odniesienia do pierwowzorów: zapisane w słowie (fanfiki), graficzne (ilustracje do dzieła), oraz różnego rodzaju zabawy w przebieranie.

*Fan fiction* mocno zakorzenił się w przestrzeni Internetu i zajmuje jedno z czołowych miejsc (obok takich zjawisk, jak *roleplay* i *cosplay/costume play*), jeśli chodzi o aktywność społeczności fanów. Internet już od wielu lat daje też możliwość gromadzenia ogólnie dostępnego korpusu tekstów będących twórczą reakcją odbiorców na rozmaite produkty medialne. Poza utworami literackimi inspiracją mogą być również filmy, seriale, gry komputerowe, a nawet życie realnych postaci związanych ze światem kultury popularnej (aktorzy, muzycy, sportowcy, politycy). Ze względu na swój amatorski status, z czym tradycyjnie łączono niskie walory artystyczne, owe wytwory były częściej przedmiotem naukowego zainteresowania w ramach opisów medioznawczych, socjologicznych czy kulturowych, niż uwagi badaczy literatury. Z powodu jednak zaskakującej ekspansywności tego typu tekstów i ich funkcji popularyzowania klasyki literackiej, bogactwa realizacji o różnym stopniu profesjonalizmu<sup>1</sup>, a także ze względu na fakt, że dla znacznej części młodszych odbiorców jest to najważniejsza odmiana twórczości literackiej, z jaką mają do czynienia, staje się ona również coraz częściej przedmiotem badań łączących perspektywę socjologiczną z literaturoznawczą. Na uwagę zasługują tu m.in. problemy recepcyjne. Twórczość w Sieci jest przecież interesującym zapisem nie tylko sposobu współczesnego rozumienia utworów sprzed dekad czy nawet stuleci, ale również ich odbioru przez czytelników ukształtowanych przez odmienne tradycje literackie. Jednym z przejawów takiej recepcji jest rosyjskojęzyczna twórczość fanfikowa zainspirowana przez polską literaturę. Ze względu na dużą popularność fikcji fantastycznej wśród rosyjskojęzycznych czytelników, istnieje spory korpus tekstów będących projekcją fantastycznych światów Andrzeja Sapkowskiego i Stanisława Lema. Nieco mniejszym zainteresowaniem cieszą się utwory historyczne i obyczajowe, wśród nich powieści Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Janusza Wiśniewskiego, Joanny Chmielewskiej.

Zanim jednak przejdę do omawiania na wybranych przykładach zjawiska wykorzystywania polskich powieści przez rosyjskojęzycznych autorów, przywołam kilka podstawowych informacji dotyczących zjawiska fanfikcji. Sam termin *fan fiction* odsyła do motywacji tworzenia tekstów – od angielskiego *fan's fiction*, czyli „literatura fanów”, „literatura fanowska”. Henry Jenkins proponuje tu następującą definicję zjawiska: „Pojęciem *fan fiction* określa się oryginalne opowiadania i powieści, których akcja rozgrywa się w fikcyjnych wszechświatach ulubionego serialu telewizyjnego,

<sup>1</sup> Znane i wielokrotnie przywoływane są przykłady autorów, którzy zaczęli od pisania fanfików, lecz z czasem zaczęli tworzyć własne oryginalne dzieła (m. in. C. Clare, N. Novik, S. R. Brennan, R. J. Anderson).

filmu, komiksu, gry lub innych produktów medialnych” (Jenkins 2008). Natomiast Sheenagh Pugh rozpatruje *fan fiction* jako odrębny gatunek literacki, którego podstawową cechą jest wykorzystanie wykreowanych przez innych autorów kanonicznych postaci i/lub elementów fabuły (Pugh 2005: 24). Na polskim gruncie problemem definiowania zjawiska owej wtórnej twórczości zajmowało się już wielu badaczy, m. in. Daria Jankowiak (Jankowiak 2013: 105-106) oraz Lidia Gąsowska (Gąsowska 2015: 108-112)<sup>2</sup>. U obu autorek znajdziemy zamienne stosowanie terminów *fan fiction* i fanfik. W niniejszym artykule jednak zaproponuję pewne ich rozgraniczenie: forma angielska będzie odnosić się do szeroko rozumianej twórczości fanowskiej, wyraz spolszczony wskaże konkretne utwory<sup>3</sup>.

Do tej pory w polskich badaniach nad *fan fiction*, poza ogólniejszymi opisami medialnych i socjologicznych uwarunkowań tej twórczości (z przywołaniem klasycznych zachodnich prac w tej dziedzinie autorstwa H. Jenkinsa (Jenkins 1992, 2007) i S. Pugh (Pugh 2005)), skupiano się głównie na próbach systematyzacji oraz typologizacji fanfików, bez ich odnoszenia do dzieł polskiej literatury<sup>4</sup>. Jeśli więc zachodnie prace podejmują badania nad fanfikowymi światami Jane Austen (Van Steenhuyse 2011) czy Joanne Rowling (Grossman 2011), to podobne prace dotyczące obecności w Internecie opowieści inspirowanych utworami Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa czy, chociażby, Andrzeja Sapkowskiego, właściwie nie istnieją. Co jest powodem tego braku zainteresowania odwołaniami do polskich dzieł? Można założyć, że problemem jest po prostu niski poziom literacki owych przetworzeń. Rzeczywiście, przyglądając się polskim forom oraz stronom internetowym, trudno nie zauważyć, iż przeważającą część znajdujących się tam prac stanowią tłumaczenia anglojęzycznych utworów inspirowanych najpopularniejszymi zachodnimi utworami literackimi, serialami oraz filmami. Natomiast fanfiki odwołujące się do polskiej klasyki często wydają się bliższe znanej od dawna w polskiej szkole formule wypracowań przedstawiających dalsze losy Stanisława Wokulskiego czy Antka z noweli Bolesława Prusa, niż pełnokrwistym dziełom literackim<sup>5</sup>.

Również przedmiotem moich badań nie stanie się zapisana w Sieci aktywność polskich autorów literatury fanowskiej. Skupię się natomiast na fenomenie wtórnej twórczości odwołującej się do polskich dzieł literackich i związanej z nią subkultury fanfikowej w społeczności rosyjskojęzycznej. Skąd wybór akurat tego środowiska? Otóż, jak twierdzi znana rosyjska tłumaczka polskiej literatury Ksenia Starosielska, w drugiej połowie minionego stulecia polska literatura cieszyła się wielką popularnością u rosyjskiego odbiorcy, na co wpływ miała, rzecz jasna, również polityka wydawnicza realizowana w Związku Radzieckim (Старосельская 2017). Jednak już na przełomie wieków nowa sytuacja rynkowa wpłynęła na zmianę zainteresowań czytelników i przekłady z języka polskiego zostały wyparte przez tłumaczenia literatury

---

<sup>2</sup> Tu również słownik najważniejszych pojęć oraz literatura przedmiotu obejmująca najważniejsze polskie i anglojęzyczne publikacje na ten temat.

<sup>3</sup> O trudnościach związanych z odróżnieniem tych dwóch pojęć wspominała A. Perzyńska (Perzyńska 2015: 247-248).

<sup>4</sup> Najogólniej rzecz ujmując, bazą materiałową polskich badań stają się fanfiki do dzieł anglojęzycznych, np. praca I. Ozgi na temat fanfikcji do cyklu *Harry Potter* (Ozga 2009; Jankowiak 2014: 43).

<sup>5</sup> Tezę tę formułuję na podstawie lektury fanfików, zamieszczonych na Forum Literackim Mirriel ([www.forum.mirriel.net](http://www.forum.mirriel.net)) oraz stronach FanFiction.pl (<http://www.fanfiction.pl/>) i Opowi.pl (<http://www.opowi.pl/>).

anglojęzycznej<sup>6</sup>. Odwołanie do rosyjskojęzycznej społeczności fanfikowej pozwala więc na opis recepcji polskiej klasyki literackiej wolny od wcześniejszych uwikłań ideologicznych, a jednocześnie ujawnia perspektywę czytelnika osadzonego w odmiennej kulturze.

Jako dzieło kanoniczne, które posłużyło za inspirację dla *fan fiction*, wybrałam *Trylogię* Henryka Sienkiewicza, co powoduje, że problem przetworzeń można poszerzyć o stosunek rosyjskojęzycznych odbiorców do zapisanej na jego kartach historii i kultury siedemnastowiecznej Polski. Warto też dodać, że członkowie badanej społeczności wyraźnie odgraniczają twórczość opartą na literaturze od inspiracji ekranizacjami. Przy okazji, jako że owo środowisko ukształtowało własną tradycję *fan fiction*, różniącą się w niektórych aspektach od tej, która dominuje na Zachodzie (choć w ostatnim czasie obie tradycje coraz wyraźniej podlegają wzajemnemu przenikaniu i scalaniu), praca będzie stanowić również próbę wskazania tej odmienności (Prasolova 2007). Wywody przedstawione w artykule są oparte na bezpośredniej obserwacji działań rosyjskojęzycznej społeczności fanów.

Najcenniejszym źródłem wiedzy na temat funkcjonowania interesującego mnie środowiska była rosyjskojęzyczna platforma *Книга Фанфиков* ('Kniga Fanfikov')<sup>7</sup>. Dodatkowo śledziłam inne rosyjskojęzyczne portale i fora, m. in.: *Fanfics.me*<sup>8</sup>, *@дневники* ('@dniwniki')<sup>9</sup>, *Журнал „Самиздат”* ('Zhurnal „Samizdat”')<sup>10</sup>, oraz liczne grupy o tematyce fanfikowej na portalach społecznościowych. Przedmiotem analizy stało się piętnaście tekstów odwołujących się do poszczególnych części *Trylogii* traktowanych w zasadzie jako odrębne całości<sup>11</sup>. Wydaje się, że na podstawie tej próbki utworów można dokonać już pewnych uogólnień dotyczących zarówno mechanizmów przekształceń owych, osadzonych w polskiej kulturze historycznej dzieł, jak i cech specyficznych rosyjskojęzycznej tradycji fanfikowej. Pamiętając o tym, że istotą twórczości w Sieci jest zwrotność relacji między autorami i czytelnikami, musiałam wziąć pod uwagę nie tylko same utwory, ale i powiązane z nimi komentarze. Warto tu zaznaczyć, że owa społeczność jest skłonna do autorefleksji, dlatego dysponowałam również szeregiem pisanych przez fanów wypowiedzi krytycznych. Oczywiście, teksty te nie spełniają kryteriów naukowości, są też w większości podpisane pseudonimami i na dodatek nieustannie cytują się nawzajem. Jednak pozwalają one na spojrzenie na tę twórczość „od środka”, od strony oczekiwania jej odbiorców.

### Rosyjskie fandomy wobec twórczości zachodniej

Rosyjskojęzyczna tradycja twórczości fanowskiej wykrystalizowała się w gronie miłośników Tolkiena. Twórczość tego pisarza dla odbiorców rosyjskojęzycznych jest tym, czym dla tradycji zachodniej był serial *Star Trek*. Pierwsze fanfiki oraz ilustracje powstały właśnie do światów Tolkienowskich i przez długi czas ograniczały się do tego

<sup>6</sup> Spośród współczesnych polskich pisarzy, których dzieła są chętnie czytane przez rosyjskich odbiorców, należy wymienić Janusza Wiśniewskiego oraz Andrzeja Sapkowskiego (Старосельская 2017).

<sup>7</sup> <https://ficbook.net/>, [dostęp: marzec 2017].

<sup>8</sup> <http://fanfics.me/>, [dostęp: marzec 2017].

<sup>9</sup> <http://www.diary.ru/>, [dostęp: marzec 2017].

<sup>10</sup> <http://samlib.ru/>, [dostęp: marzec 2017].

<sup>11</sup> Często rosyjskojęzyczni autorzy fanfików zamieszczają swoje utwory od razu na kilku portalach. Przykładowo, analizowane przeze mnie teksty obecne są zarówno na '@dniwnikakh', jak też na 'Knigie Fanfikov'.

fandomu (Prasolova 2007; Oblomszkaya 2005). Współcześnie popularność inspiracji utworami autora *Władcy pierścieni* nie zmalała (na co niewątpliwy wpływ miały również ekranizacje jego utworów), równie często jednak przetwarzane są takie wytwory kultury popularnej, jak cykl powieści/filmów o Harrym Potterze, stworzone przez Dmitrija Głuchowskiego uniwersum *Metro 2033*, a także popularne seriale (*Sherlock* czy *Nastoletni wilkołak*).

W początkach rosyjskojęzycznej twórczości fanowskiej niezwykłą popularnością cieszyły się wierszowane formy fanfików. Zresztą do tej pory, w przeciwieństwie do tradycji zachodniej, poezja występuje tam niemal na równi z prozą pod względem liczby utworów. W odniesieniu do *Trylogii* pięć z piętnastu wybranych przez mnie tekstów to wiersze najrozmaitszych odmian, od tetrastychów, poświęconych poszczególnym bohaterom, do poematu o bitwie pod Chocimem.

W ujęciu zachodnich twórców i badaczy widoczna jest chęć szczegółowej typizacji owej twórczości przy uwzględnieniu jak największej liczby możliwych parametrów. Stąd podziały ze względu na temat lub nastrój (m.in. *Adventure, Drama, Hurt/Comfort*), na usytuowanie czasowe (*sequel, prequel, midquel*), długość tekstów (*Drabble, Mini, Midi, Maxi*) etc. (Perzyńska 2015: 249; Gąsowska 2015: 115-117). Tradycja rosyjska jest w mniejszym stopniu skłonna do tak szczegółowych klasyfikacji. W jej ramach wydzielone zostały zaledwie cztery podstawowe odmiany fanfików: apokryf (ros. «апокриф»/‘apokrif’), kontynuacja (ros. «продолжение»/‘prodolzhenie’), humor (ros. «юмор»/‘iumor’; «стёб»/‘stëb’) oraz poezja (ros. «поэзия»/‘poëziia’)<sup>12</sup> (Балицкая 2008: 45). Z tą prostą typologią łączy się też nadrzędne w rosyjskiej tradycji kryterium oceny przeróbek. Oto kilka typowych wpisów internautów:

Och, jak cudownie) Wszyscy w charakterze [sic!], wszyscy są rozpoznawalni) Dziękuję za takie miłe wiersze) (komentarz do: Anastazja Lawlinska 2015a).

O mało nie przegapiłam. Jakie to wspaniałe. Wszyscy są tacy rozpoznawalni, to jakiś cud. I zabawne) (komentarz do: Anastazja Lawlinska 2015b).

To wspaniałe! Od razu przypomina się kanon, bohaterowie rozpoznawalni :) a forma – po prostu znakomita (komentarz do: fashion lemur 2015)<sup>13</sup>.

Wypowiedzi te eksponują rozpoznawalność bohaterów, która staje się istotnym, o ile nie najistotniejszym kryterium oceny przeróbki. Autor fanfika może modyfikować fabułę i kanoniczne uniwersum lub stwarzać swoje własne światy, natomiast cechy występujących w jego tekście bohaterów powinny pozostawać bez zmian<sup>14</sup>. Innymi słowy, postać w nowym tekście to nie tylko rozpoznawalne imię i nazwisko, lecz także pewien model zachowania, określony przez pierwowzór. Należy tu od razu podkreślić, że niezależnie od cytowanych wyżej entuzjastycznych ocen, całkowite odwzorowanie

<sup>12</sup> Warto zaznaczyć, że dosłowny przekład terminów rosyjskich może być mylący dla polskiego odbiorcy, gdyż każda z użytych nazw akcentuje inne kryteria, które są ze sobą niewspółmierne (przykładowo, termin „poezja” we współczesnym jego rozumieniu wskazuje na wierszowy zapis tekstu, podczas gdy „humor” odsyła do kategorii estetycznej). W dalszym zapisie do oznaczenia tych pojęć w rozumieniu rosyjskim będę stosować cudzośliw.

<sup>13</sup> Wszystkie obecne w artykule wypowiedzi czytelników zostały przytoczone w tłumaczeniu własnym, z zachowaniem oryginalnej interpunkcji oraz emotikonów. Cytowane komentarze znajdują się na stronie [www.ficbook.net](http://www.ficbook.net).

<sup>14</sup> Warto zauważyć, że zmiana charakteru opisywanych postaci jest dopuszczalna w celu uzyskania efektu komicznego. Wtedy autor, zgodnie z fanikowym *savoir vivre*, musi poinformować o tym czytelnika specjalnym oznaczeniem – OOC (skrót od angielskiego *Out of character*). W innych przypadkach żadne modyfikacje nie są mile widziane i stają się obiektem krytyki.

oryginalnych charakterów w nowym środowisku zdarza się dość rzadko. Lepiej byłoby tu więc mówić o większych lub mniejszych odstępstwach od oryginału. Wynika to nie tylko z braku umiejętności warsztatowych, ale i z problemów z trafnością rozpoznania kulturowych uwarunkowań zachowania postaci. Często w wypadku utworów spoza rosyjskiej literatury mamy do czynienia z poddawaniem ich swoistej akulturacji, czyli adaptowaniem zapisanych w nich kreacji do obcych kulturowo treści. Modyfikacja charakterów przebiega również w zgodzie ze schematami fabularnymi wykorzystywanymi w nowym tekście. Wróć jeszcze do tego problemu w dalszej części artykułu.

Dostrzeżone modyfikacje kreacji bohaterów są poddawane ostrej krytyce, jako że świadczą, zdaniem fanów, o niewystarczających umiejętnościach pisarskich autora fanfika. Oto dwa komentarze do tekstu *Lalka* autora o pseudonimie „\_vikibedia\_”:

[...] Czy na pewno Autor czytał książkę? Jeśli tak – to nie wyobrażam sobie, jak można było tak wypaczyć jego [Bohuna – A. P.] charakter.

To sztuka tak strasznie zniekształcić bohaterów. Naprawdę trzeba mieć „talent”, żeby zostały z nich same imiona (komentarze do: \_vikibedia\_ 2017).

W zachodniej tradycji *fan fiction* nie ma tak sztywnego przywiązania do kanonicznych cech postaci. Istotniejszym kryterium oceny jest tam artystyczna wartość przetworzenia (tzn. obrazowość, poprawność językowo-stylistyczna, bogata, ciekawa, logicznie poprowadzona fabuła z uzasadnieniami działań bohaterów etc.). Można nawet pokusić się o uogólnienie, że zachodni twórcy i odbiorcy *fan fiction* coraz mniej uwagi przywiązują do jego zgodności z kanonem.

Jednak, jak zasygnalizowałam na początku, w ostatnich kilku latach rosyjskojęzyczne fandomy upodabniają się coraz bardziej do zachodnich. Owa modyfikacja założeń twórczych i technik dokonuje się tak pod wpływem zauważalnie zwiększającej się liczby tłumaczeń, głównie z języka angielskiego, jak i z chęci zaistnienia rosyjskiej twórczości również na portalach zachodnich, gdzie umieszczane są jej angielskie przekłady. Jaskrawym przejawem owej integracji są chociażby coraz częściej zdarzające się odwołania do wieloskładnikowego zachodniego systemu oznaczenia fanfików („gatunków”). Angielskie terminy pojawiają się na rosyjskojęzycznych portalach w pisowni oryginalnej lub zapisane cyrylicą. Niemniej jednak, obcość zachodniego systemu jest nadal zauważalna – dowodem na to są chociażby odmienne definicje tego samego terminu na poszczególnych stronach internetowych<sup>15</sup>.

Trudno powiedzieć, na jakim etapie integracji znajdują się obecnie te dwie tradycje. Niezależnie jednak od stopnia ich zbliżenia fanfiki rosyjskojęzyczne posiadają nadal pewne cechy charakterystyczne i rozpoznawalne. Po pierwsze, w znacznej części przeróbek opartych na dziełach nierosyjskich, bez względu na czas zdarzeń, dochodzi do uwspółcześnienia sposobu myślenia i zachowań postaci (Балицкая 2008: 46-48). Można założyć, iż wynika to głównie z niezrozumienia przez fana różnic czasowych i kulturowych między światem literackim a tym, w którym żyje on sam. Zauważalne jest to, na przykład, w fanfiku *Nie ma nic wiecznego pod księżycem*, którego autor dość

---

<sup>15</sup> Przykładowo, pojęcie *songfic* na stronie ficbook.net jest definiowane jako „fanfik napisany pod wrażeniem od jakiejś pieśni, w tekście fanfika mogą być cytowane jej fragmenty”. Natomiast strona fanfics.info proponuje następujące określenie: „fanfik, w którym dosłownie jest cytowana jakaś pieśń”. Czyli, jeśli pierwsza definicja zakłada tylko możliwość występowania tekstu pieśni w fanfiku, to w drugiej jest to warunek konieczny.

niefrasobliwie potraktował całą religijną i rycerską otoczkę kulturową, w której jest zanurzony Sienkiewiczowski Longinus Podbipięta (Medieval Queen 2015). Stąd wzięło się zaskakujące i nieprawdopodobne psychologicznie złamanie przez bohatera ślubów czystości.

Po drugie, istnieje tendencja do zabiegu zruszczania opisywanych realiów, niezależnie od tego, gdzie jest osadzona akcja – w Rosji czy poza jej granicami (Балицкая 2008: 46-48). Sami fani wymieniają tu dwa powody. Pierwszy z nich można opisać następująco: jeśli coś nie zostało dokładnie opisane w dziele oryginalnym, lub nie zostało opisane w ogóle, autor, uzupełniając te niedookreślenia we własnym tekście, najczęściej sięga do dobrze znanej mu rzeczywistości. Kolejny powód wynika z ukierunkowania fanfików przede wszystkim na czytelników żyjących we współczesnej Rosji (Балицкая 2008: 46-48). Zruszczenie może przejawiać się prawie na wszystkich poziomach utworu: w sposobie myślenia bohaterów, normach społecznych, prawie, tradycjach, elementach życia codziennego. W fandomie *Trylogii* owa tendencja wyraża się już na najbardziej zewnętrznym poziomie onomastyki, poprzez zastępowanie polskich imion bohaterów przez rosyjskie odpowiedniki. Tak Helena staje się Jeleną albo – w skrajnych przypadkach – Lenką. W niektórych tekstach można spotkać imię „Andriej” bądź „Andrij”, zamiast „Andrzej”. Oczywiście zdarzają się i takie teksty, w których zostały zachowane polskie imiona.

I wreszcie trzecią cechą rosyjskojęzycznego *fan fiction* jest skłonność do romantyzacji literackich światów. Oczywiście opowieści o wyjątkowej jednostce, nierozumianej przez innych, często nieszczęśliwie zakochanej, cieszą się popularnością wśród czytelników na całym świecie. Jednak na rosyjskich forach stanowią one najczęściej spotykany typ tematycznych przetworzeń (Балицкая 2008: 46-48). W *Trylogii* postacią, której losy są przekształcane zgodnie z powyższym schematem, jest Jurko Bohun. Bohater ten wywołuje szczerą przychylność autorów nawiązań, którzy współczują mu z powodu nieodwzajemnionej miłości i nieszczęść życiowych. Być może dlatego właśnie tak chętnie tworzą alternatywne wersje jego losów. Jednak taka transformacja wcale nie powoduje, iż postacie u Sienkiewicza pozytywne przestają być takimi w oczach fanów. Miłośnicy *Trylogii* darzą sympatią również protagonistów: Skrzetuskiego, Wołodyjowskiego czy Kmicica. Warto tu zaznaczyć, że nastawienie na eksploatację wątków melodramatycznych wygenerowało ogromną ilość klisz fabularnych i charakterologicznych, powtarzanych z fanfika na fanfik i wielokrotnie wyśmianych przez samych fanów w pisanych przez nich tekstach krytycznych (Gilbert Richter 2013; --Аня-- 2016). Należy też zauważyć, że wszystkie wymienione wyżej cechy rosyjskojęzycznych fandomów trudno pogodzić z preferowaną przez czytelników wiernością wobec oryginalnej kreacji bohaterów.

#### Przepisywanie klasyki: analiza wybranych tekstów

Sposoby przetwarzania *Trylogii* postaram się ukazać, przywołując zaprezentowane w poprzednim rozdziale odmiany *fan fiction* oraz przynależące do nich utwory. Ponieważ „poezja” to typ wypowiedzi wydzielony ze względu na formę, zaś treściowo może być ona zarówno „apokryfem”, jak i „kontynuacją” czy „humorem”, nie będę mówił o niej osobno, lecz rozpatrzę przy omówieniu każdej z trzech pozostałych odmian.

Pojęcie apokryfu łączy się z niekanonicznymi tekstami okołobiblijnymi, wywodzącymi się ze środowisk wczesnochrześcijańskich lub gnostyckich. Jednak współcześnie znaczenie tego terminu rozszerzane jest również na utwory, które stanowią modyfikację jakiegokolwiek kanonicznego pierwowzoru. Danuta Szajnert,

oprócz Pisma Świętego, wyróżnia trzy inne rodzaje kanonów: mit, tekst literacki oraz autentyczny tekst niefikcyjny. Zatem apokryf, w ujęciu badaczki, oznacza „twórcze wyzyskiwanie możliwości odkrytych w historycznie zinterpretowanym pierwowzorze” (Szajnert 2000: 137-159). Jest to formuła trafnie oddająca również istotne założenia twórczości fanfikowej (Prasolova 2007). Jednakże w odniesieniu do rosyjskiej fanfikcji ramy pojęcia apokryficzności zostają, można by rzec, zawężone – w rozumieniu fanowskim bowiem apokryficzność wiąże się z jedną istotną cechą. Mianowicie, dla „apokryfu” najważniejszy staje się jego wydzźwięk polemiczny wobec oryginału. Może on się przejawiać w zmianie relacji między bohaterami, w przekształconych realiach świata przedstawionego, wreszcie w nowej, odbiegającej od kanonu wersji rozwoju wydarzeń. Autor jednego z autorefleksyjnych artykułów pt. *Cała prawda o fanfikach* zaznacza, iż „apokryfy” powstają, gdy jakieś dzieło pozostawia silne wrażenie, lecz niektóre jego części wywołują w świadomości odbiorcy (tu: u potencjalnego autora fanfika) chęć poprawienia, dopasowania świata przedstawionego do swoich upodobań (Chameleon 2006). Najczęstsze motywy, będące tematem „apokryfów” w fandomie *Trylogii*, to wątki miłosne. Szczególną popularnością cieszy się para Bohun/Helena. Autorka fanfika *Jedź z Bogiem...* daje wyraz uczuciom bohaterki przez przypisanie jej czulej modlitwy będącej prośbą o ocalenie Bohuna w bitwie, jak również przez ujawnienie dziwnych przeczuć dotyczących jego losów (Natalie J. Hollowell 2014). Do niewytłumaczalnych obaw Heleny o życie Kozaka nawiązuje również autorka o pseudonimie „Ramida” w *Starej legendzie* (Ramida 2015). Kierunek zmian jest tu wyraźny: chodzi o wyeksponowanie duchowego związku między tymi postaciami, ukazanie, że Helena w głębi serca odwzajemnia uczucie, którym darzy ją Bohun. Bieg wydarzeń ma tu doprowadzić bohaterkę do uświadomienia i przyjęcia tej miłości.

Mówiąc o „apokryfach”, nie można nie wspomnieć o takim kontrowersyjnym, lecz niezwykle popularnym wśród fanów zjawisku, jakim jest *slash*. Pojęcia „apokryfu” i *slashu* są niewspółmierne, gdyż *slash* to kategoria tematyczna, podczas gdy „apokryf” odnosi się do typu relacji międzytekstowych. Ponadto *slash* nie wymaga zmian w fabule oryginalnego dzieła, mogąc stanowić również jego dopełnienie o treści rzekomo przemilczane. Zaklasyfikowanie fanfika do odmiany „apokryfu” wynika jednak z założenia, że czynnik konstytutywny stanowią relacje miłosne między bohaterami jednej płci, które nie występowały w pierwowzorze. Cztery z piętnastu badanych przeze mnie tekstów wprowadzają owe, łamiące Sienkiewiczowską konwencję, relacje. Przykładowo, „Дита” (‘Dita’) podaje następującą adnotację do swego fanfika pt. *Sucze syny*: „Odrzucony przez pannę Billewiczównę Bogusław Radziwiłł rzuca się w gorące i miłosnym zamroczeniu, a jego wierny sługa i bliski przyjaciel Sakowicz jest gotów na wszystko, aby ulżyć męce najdroższego księcia” (Дита 2014).

Z kolei „aruma” w tekstach *Wytchnienie* i *Sokolik* postacią cierpiącą czyni Jeremiego Wiśniowieckiego, koncentrując się na konfliktach wewnętrznych bohatera, a jego związek z Janem Skrzetuskim w pierwszym tekście (aruma 2012a), lub z Jurkiem Bohunem – w drugim (aruma 2012b), staje się sposobem na przezwycięzenie własnego rozbitcia.

Szczególnym rodzajem „apokryfu” jest tak zwany *crossover* – fanfik, w którym współwystępują realia z kilku dzieł. Jest to zabieg równie literacko ryzykowny jak *slash*, często prowadzący do mimowolnego komizmu. W tym przypadku wynika to z trudności związanych z harmonijnym połączeniem elementów dwóch niezależnych od siebie dzieł. Napisanie *crossoveru* jest zadaniem o wiele trudniejszym, niż napisanie zwykłego fanfika, gdyż wymaga od autora znajomości nie jednego świata fikcyjnego,

lecz kilku. Dla sensowności powiązania niezbędne jest znalezienie/stworzenie jakiegoś węzła kontaminacyjnego. Jeśli go nie będzie, istnieje ryzyko, że autorowi fanfika pozostaną jedynie imiona i wygląd kanonicznych bohaterów, zaś tracą oni charakterystyczne dla nich cechy osobowościowe.

Fandom *Trylogii* oferuje dwa *crossover*, jednakże są one tak zaskakujące, że nie sposób ich pominąć. Pierwszy z nich – *Nie ma nic wiecznego pod księżycem* – to alternatywne uniwersum, w którym realia, przedstawione przez Sienkiewicza, zostały skontaminowane ze światem *Wiedźmina* Andrzeja Sapkowskiego (Medieval Queen 2015). W tym fanfiku wymieszało się wszystko: Skrzetuski i Wołodyjowski okazują się być Geraltem i Jaskrem, którzy przybrali nowe imiona i rozpoczęli nowe życie, a Longinus Podbipięta angażuje się w romans z Milwą i dla niej łamie swój ślub czystości. Mamy tu do czynienia właśnie z sytuacją, gdy dwa światy są ze sobą powiązane bardzo luźno. W tym przypadku należy założyć wpływ na autorkę fanfika ekranizacji obu utworów i uznać, że utożsamienie bohaterów Sienkiewicza i Sapkowskiego wiąże się z grającymi ich aktorami: Michałem Żebrowskim (rola Skrzetuskiego w filmie *Ogniem i mieczem*<sup>16</sup> oraz Geralta w *Wiedźminie*<sup>17</sup>), a także Zbigniewem Zamachowskim (wcielającym się w postaci Wołodyjowskiego i Jaskra).

Oczywiście, można też doszukiwać się podobnych cech charakteru u obu par bohaterów, jednak autorka nie podejmuje takiej próby. Nie tłumaczy ona również, jak doszło do tego, że Wiedźmin został polskim rycerzem. Brak tych podstawowych uzasadnień prowadzi do wielu pytań, które „Medieval Queen” pozostawia bez odpowiedzi. Ponadto w tekście zauważalne są istotne fabularnie niekonsekwencje. Przykładowo, epilog rozpoczyna się od następujących słów:

Ale wraz z końcem lata dobiegły końca i te szczęśliwe czasy. Zaczęła się wojna z Ukrainą i tatarską ordą. Służba jest służbą, ich drogi się rozeszły. Longinus wyruszył wraz z Janem Skrzetuskim i Michałem Wołodyjowskim, a Milva znalazła się po drugiej stronie królestwa z Geraltem i Jaskrem (Medieval Queen 2015).

W przytoczonym fragmencie od razu rzuca się w oczy sprzeczność z wstępnym założeniem mówiącym, że Skrzetuski jest tożsamy z Geraltem, a Wołodyjowski z Jaskrem. Autorka gubi się we własnej fabule – stąd niedające się niczym usprawiedliwić potknięcia logiczne. Wyraźnie widać również niezrozumienie motywacji działań opisywanych przez nią bohaterów: nieprawdopodobne psychologicznie i historycznie są uzasadnienia faktu złamania przez Longinusa ślubu czystości. Można powiedzieć, że autorka potraktowała kanoniczną postać jak atrapę dla treści odległych od Sienkiewiczowskiej kreacji.

Inaczej rzecz się ma w drugim tekście typu *crossover*, którym jest *Znak niebios*. Jego autorka, „julia\_monday”, wprowadza do fabuły *Potopu* Maedhrosa – bohatera *Silmarillionu* J.R.R. Tolkiena. Autorka uzupełnia brakujące momenty z biografii Kmicica, związane z decyzją o złamaniu przysięgi danej Radziwiłłowi. W jej podjęciu pomaga właśnie Maedhros opowiadający własną historię:

Widzisz, do czego doprowadziła nas ślepą wierność przysiędze? A wiesz, człowieku, co mi powiedział mój brat, zanim po raz ostatni zaatakowaliśmy naszych rodaków? Powiedział mi wtedy: "Jeżeli nie ma nikogo, kto by nas uwolnił, to zaprawdę Wieczna Ciemność będzie naszym udziałem, dochowamy przysięgi czy naruszymy ją, ale mniejsze zło popelnimy, jeśli naruszymy". Nie posłuchałem go, i jak bardzo żałowałem później! Chciałeś rady, człowieku? Oto ona, rada. Rozumiesz mnie, człowieku? Oto... rada... (julia\_monday 2015)

<sup>16</sup> *Ogniem i mieczem*, reż. Jerzy Hoffman (1999).

<sup>17</sup> *Wiedźmin*, reż. Marek Brodzki (2001).



„Julia\_monday” doszukuje się wspólnej płaszczyzny u Sienkiewicza i Tolkiena w sytuacji dylematu moralnego Kmicica i bohatera *Silmarillionu*. Autorka podkreśla jednak, że Kmicic zdecydował inaczej niż Maedhros, i zwyciężył.

W istocie rzeczy, przeróbka ta nie jest alternatywną wersją wydarzeń, a raczej dopowiedzeniem. Rodzi się więc pytanie, dlaczego została ona zaliczona do „apokryfów”. Podstawowym powodem jest to, że świat *Potopu* został wykreowany w zgodzie z konwencją realistyczną. Zatem decydującym kryterium uznania *Znaku niebios* za „apokryf” staje się zakwestionowanie tej konwencji przez przeniesienie do historycznego świata elfa Maedhrosa.

W opozycji do „apokryfu” stoi „kontynuacja”, której istotą jest zgodność z pierwowzorem. Choć sama nazwa odmiany sugeruje tu tworzenie ciągu dalszego, w praktyce nie jest to jednak warunek konieczny. „Kontynuacja” może również wypełniać luki w pierwowzorze, opisywać zdarzenia z perspektywy któregoś z bohaterów lub przedstawiać losy bohaterów drugorzędnych. Najważniejsze jest to, by fanfik dopełniał i rozwijał dzieło oryginalne, a nie polemizował z nim. Na przykład, autor wspomnianej już wcześniej *Starej legendy* koncentruje się na postaci wiedzmy Horpyny, zastanawia się, jak ona mogłaby odbierać wszystko to, co się rozgrywało wokół niej. Fanfik jest eksplikacją jej osobistych motywów, przeżyć i dążeń:

[...] Przypomniała swoją wróżbę i przestraszyła się. Tyle osób ma jeszcze umrzeć. A Bohun zostanie ranny w pojedynku... zresztą, jego-to życie wciąż nikomu nie jest potrzebne, jeśli umrze – nikt nie będzie się smucić. Niech to na niego spadnie cios losu. A jej brat będzie żył – ona go potrzebuje, ona czeka na niego... i zrobi wszystko, by go uratować! (Ramida 2015)

Ciekawy przykład „kontynuacji” stanowi twórczość autorki podpisującej się pseudonimem „Dikanna”, która, posługując się formą wiersza, kreuje zlirowane obrazy wybranych zdarzeń z *Trylogii*. Utwór pt. *Obrońca* przedstawia wydarzenia pod Jasną Górą (Dikanna 2015a). W *Zbarskim Stawie* czytamy o bohaterskiej wyprawie Skrzetuskiego do króla (Dikanna 2015b). Wiersz zatytułowany *Pojedynek* to poetyckie ujęcie boju między Wołodyjowskim a Kmicicem, ponadto autorka wplata w tekst cytaty z *Potopu* (Dikanna 2015c). I wreszcie *Bitwa pod Chocimiem* odwołuje się do formy poematu batalistycznego (Dikanna 2015d). Warto też zwrócić uwagę na staranność wersyfikacyjnego ukształtowania utworów, wszystkie one spełniają podstawowe zasady sylabotonizmu; ułożone są metrem jambicznym; zawierają dokładne i bogate rymy.

Jako że odmiana „kontynuacji” jest najbliższa oryginałowi, na uwagę zasługuje tu również sposób potraktowania warstwy historycznej *Trylogii* i kulturowych uwarunkowań Sienkiewiczowskich światów. Otóż kontekst historyczno-polityczny dla rosyjskojęzycznych fanów nie jest ważny, i jeśli zostaje wprowadzony w treść fanfika, to jedynie jako tło motywujące przygody lub rozstania bohaterów. Autorzy zupełnie pomijają obecną u Sienkiewicza kwestię stosunków polsko-ukraińskich; wojny są tylko pretekstem dla tworzenia wątków romansowych. Nie akcentuje się też różnic religijnych: żaden autor nie stosuje terminu „katolicyzm”, wszelkie odniesienia do Boga mają charakter ponadwyznaniowy.

Z kolei odmiana „humoru” obejmuje wszystkie żartobliwe i parodystyczne teksty. Ta odmiana fanfików nie mieści się w klasycznej klasyfikacji gatunków. Przydatną propozycją na to, gdzie osadzić te utwory, jest teoria dzieła literackiego w ujęciu Stefani Skwarczyńskiej, w której typy struktur rodzajowych są wyodrębniane ze względu na funkcję tekstu. Takie podejście wydaje się uzasadnione, ponieważ ważnym kryterium zaliczania fanfików do danej odmiany jest funkcja rozrywkowo-autoteliczna (Skwarczyńska 1965: 113-118). Głównym przeznaczeniem fanfika-

„humoru” jest rozbawienie czytelnika, dostarczenie mu przyjemności. Środków służących temu celowi jest wiele – zaprezentuję je na przykładzie kilku fanfików. W tekście pt. *Wzywaliście pogotowie?*<sup>18</sup> Stosowane są różne odmiany komizmu (Anastazja Lawlinska 2015c). Po pierwsze, autorka nakłada na siebie dwie płaszczyzny czasowe, wprowadzając do XVII-wiecznych realiów elementy świata współczesnego, co nadaje całości wydźwięk komiczny albo wręcz absurdalny. Przykładowo, opowieść zaczyna się w *newsroomie* telewizyjnego programu informacyjnego „Poranek łubieński”, a jedną z wiadomości jest pojawienie się portalu czasowego. W dalszym ciągu fanfika czytamy o przygodach Andrzeja Kmicica i Jana Skrzetuskiego, którzy wraz z Andrijem Bulbą (bohaterem powieści Nikołaja Gogoła *Taras Bulba*) wyruszają w przyszłość w celu „poprawienia” polskiej historii. Wszystkie te motywy budują komizm sytuacyjny. Ważną rolę pełni także komizm językowy – zabawne dialogi, śmieszne powiedzenia, gry słowne, jak w poniższym fragmencie, w którym bohaterowie podróżują przez portal czasowy i, po przybyciu do XVIII wieku, wpadają do studni:

- No i jak stąd wyleziemy?
- Może po prostu krzyknjemy? – niezdecydowanie zaproponował Andrij, zwolennik metod bezpośrednich.
- Można, – poparł go Kmicic, zwolennik szybkiego wyłączenia ze studni.
- [...]
- A w jaki sposób wytłumaczymy naszą obecność? – zapytał Skrzetuski, który z kolei był zwolennikiem logiki [...].
- Tutaj wszystkie rzeczy się tłumaczy tym, że się jest nauczycielem, – powiedział Andrij.
- He-e-ej! Ludzie! Jesteśmy w studni! – krzyknęli chórem Kmicic i Andrij.
- Nauczyciele w studni... Cudownie, – cicho zażartował Jan (Anastazja Lawlinska 2015c).

Z komizmem postaci mamy do czynienia w fanfiku *Uuu-jeee, Skrzetuski!*. Jego treść obejmuje jeden epizod – śpiewanie piosenki przez Onufrego Zagłobę z okazji urodzin przyjaciela. Autorka sprawnie odwołuje się do cech osobowościowych Zagłoby – szczególnie jego skłonności do trunków i tromtadracji – w taki sposób, by stworzyć zabawną sytuację (Герцогиня дАлансон 2015).

Jak widać, „humor” – podobnie do „apokryfu” i „kontynuacji” – może być pisany zarówno prozą, jak też wierszem. Ale na tym jeszcze nie koniec, gdyż będąc tekstem rozrywkowym, może on również przyjmować formę anegdoty, rebusu czy zagadki. Dobitną egzemplifikacją takiego podejścia do *fan fiction* jest zbiór *Zagadki z Sienkiewicza*. Cykl ten składa się z sześciu łamigłówek, w których treść wprowadzone zostały pewne informacje dotyczące bohaterów *Trylogii*. Oto jedna z nich wykorzystująca formę zadania szkolnego:

W okresie sprawozdawczym Pan Wołodyjowski odbył pojedynki z 149. przeciwnikami. 141 z nich zabił na miejscu, a ośmiu pozostawił z urazami w stopniu od łagodnego do umiarkowanego. Z tych ośmiu trzech zostali jego dobrymi przyjaciółmi. Oblicz sprawność Wołodyjowskiego, jeśli za pracę podstawimy jedną z dwóch wartości: a) zabójstwo, b) przyjaźń (fashion lemur 2015).

Autor *Zagadek z Sienkiewicza* stosuje takie zabiegi, jak: hiperbolizacja cech bohaterów, sięganie do leksyki ekspresywnej (np. „autor przewrócił się w grobie” – ros. „автор перевернулся в гробу”/‘avtor pierieviernulsia v grobu’), „łysy jak kolano”

<sup>18</sup> W odniesieniu do tego tekstu należy podkreślić wprowadzenie fragmentów z podziałem na role, a więc w formie dramatycznej.

– ros. „лысый как колено”/‘lysyi kak kolieno’) i nacechowanej stylistycznie (np. wyrazy z rejestru slangowego: „poderwać kobietę” – ros. „склеить женщину”/‘skleit’ zhenshchinu’, „podwalać się” – ros. „охмурять”/‘okhmuriat’). Ważne jest, iż bogactwo i różnorodność występujących w tekście środków wcale nie prowadzi do poczucia nadmiaru – autor nie przekracza granicy pomiędzy humorem i absurdem.

Powyższe obserwacje skłaniają do wniosku, iż współcześni rosyjskojęzyczni czytelnicy *Trylogii* pozbawiają ją kontekstu historyczno-politycznego i traktują jedynie jako opowieści romansowo-przygodowe lub jako przedmiot własnej literackiej gry. Twórcza inwencja owych fanów jest jednak o wiele bogatsza niż w wypadku polskich przetworzeń cyklu, być może ograniczanych też szkolną wiedzą o jego ideowych sensach i przynależności do literackiego kanonu. Zaskakujące, choć często mimowolnie humorystyczne, są nowe kulturowe konteksty, w które wprowadza się zapożyczone od Sienkiewicza postaci. Odwołując się na koniec do tezy Darii Jankowiak, która podkreśla nieustanne ewoluowanie twórczości fanów, co wyklucza jakiegokolwiek ostateczne wnioski na jej temat (Jankowiak 2013: 117), można powiedzieć, że kreatywność autorów fanfików wynajdujących coraz to nowe sposoby interakcji z oryginałem jest jednocześnie miarą jego żywotności, ponieważ reinterpretacja może pojawić się tylko tam, gdzie ów oryginał jest czytany.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

- ANASTAZJA LAWLINSKA (2015a). *Пирожки времён восстания Хмельницкого* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3621997>.
- ANASTAZJA LAWLINSKA (2015b). *Пирожки времён Шведского Потопа* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3673276>.
- ANASTAZJA LAWLINSKA (2015c). *Скорую вызывали?* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3454696>.
- ARUMA (2012a). *Передышка* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/198647>.
- ARUMA (2012b). *Соколик* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/196830>.
- DIKANNA (2015a). *Защитник* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3720829>.
- DIKANNA (2015b). *Збаражский пруд* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3869153>.
- DIKANNA (2015c). *Поединок* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/2836022>.
- DIKANNA (2015d). *Битва при Хотине* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3495281>.
- FASHION LEMUR (2015). *Задачки по Сенкевичу* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3343360>.
- JULIA\_MONDAY (2015). *Знамение небес* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/2860684>.
- MEDIEVAL QUEEN (2015). *Ничто не вечно под луной...* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3814179>.

- NATALIE J. HOLLOWELL (2014). *Езжай с Богом...* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/1747475>.
- RAMIDA (2015). *Старое предание* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3877985>.
- \_VIKIBEDIA\_ (2017). *Кукла* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/5054372/13038164>.
- ГЕРЦОГИНЯ ДАЛАНСОН (2015). *Ууу-еее, Скушетуский!* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/2970049>.
- ДИТА (2014). *Сучьи сыны* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/2523522>.

### Literatura przedmiotu

- GAŚOWSKA, L. (2015). *Fan fiction. Nowe formy opowieści*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- GROSSMAN, L. (2011). *The Boy Who Lived Forever*, „Time”. Pozyskano z <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,2081784,00.html>.
- JANKOWIAK, D. (2013). *Fanfikcja jako przykład instrumentalizacji literatury, czyli niespodziewane (z)użycie tekstów literackich*. „Litteraria Copernicana” 2 (12), 105-106.
- JANKOWIAK, D. (2014). *Fan fiction – wolność czy samowola? Między własnością intelektualną, twórcą a miłośnikami*. W: K. Kowalczyk, J. Płoszaj (red.), *Wybory popkultury. Relacje kultury popularnej z polityką, ideologią i społeczeństwem* (s. 42-52). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- JENKINS, H. (1992). *Textual poachers. Television fans & participatory culture* (tłum. własne). New York, London: Routledge.
- JENKINS, H. (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* (przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak). Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- JENKINS, H. (2008). *How Fan Fiction Can Teach Us a New Way to Read Moby-Dick. Part 1* (tłum. własne). Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins. Pozyskano z [http://henryjenkins.org/2008/08/how\\_fan\\_fiction\\_can\\_teach\\_us\\_a.html](http://henryjenkins.org/2008/08/how_fan_fiction_can_teach_us_a.html).
- OBLOMSKEYA, D. (2005). *A History of Russian-Language Fanfiction* (tłum. własne). RuffHistory. Pozyskano z <http://ruff.fanrus.com/>.
- OZGA, I. (2009). *Fanfikcja do Harry'ego Pottera jako przykład nowej twórczości w Internecie* [praca magisterska]. Academia. Pozyskano z [http://www.academia.edu/2240570/Fanfikcja\\_do\\_Harryego\\_Pottera\\_jako\\_przyk%C5%82ad\\_nowej\\_tw%C3%B3rczo%C5%9Bci\\_w\\_Internecie](http://www.academia.edu/2240570/Fanfikcja_do_Harryego_Pottera_jako_przyk%C5%82ad_nowej_tw%C3%B3rczo%C5%9Bci_w_Internecie).
- PERZYŃSKA, A. (2015). *Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku*, „Teksty Drugie” 3, 246-260.
- PUGH, S. (2005). *The Democratic Genre. Fan Fiction in a Literary Context* (tłum. własne). Bridgend: Seren.
- PRASOLOVA, K. (2007). *'Oh, Those Russians!': The (Not So) Mysterious Ways of Russian-language Harry Potter Fandom* (tłum. własne). Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins. Pozyskano z [http://henryjenkins.org/2007/07/oh\\_those\\_russians\\_the\\_not\\_so\\_m.html](http://henryjenkins.org/2007/07/oh_those_russians_the_not_so_m.html).
- SKWARCZYŃSKA, S. (1965). *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- SZAJNERT, D. (2000). *Mutacje apokryfu*. W: W. Bolecki, I. Opacki (red.), *Genologia dzisiaj* (s. 137-159). Warszawa: Instytut Badań Literackich.

- VAN STEENHUYSE, V. (2011). *Jane Austen Fan Fiction and the Situated Fantext: The Example of Pamela Aidan's "Fitzwilliam Darcy, Gentleman"*. „English Text Construction” 4 (2), 165-185. Pozyskano z <http://hdl.handle.net/1854/LU-2032836>.
- БАЛИЦКАЯ, Е. (2008). *Феномен fanfiction в сетевой литературе: «низовая словесность» в сетевых публикациях* [praca magisterska] (tłum. własne). RuffHistory. Pozyskano z [ruff.fanrus.com/diplom\\_fenomen\\_fanfiction.doc](http://ruff.fanrus.com/diplom_fenomen_fanfiction.doc).
- СТАРОСЕЛЬСКАЯ, К. (2017). *«Мицкевич, Сенкевич, Вишневецкий», или вся польская литература за 4 минуты* (tłum. własne). Rozm. przepr. Наталья Витвицкая. Culture.Pl. Pozyskano z <http://culture.pl/ru/article/mickevich-senkevich-vishnevskiy-ili-vsya-polskaya-literatura-za-4-minuty>.

#### **Opracowania amatorskie**

- CHAMELEON (2006). *Вся правда о фанфиках* (tłum. własne). Tol-Eressea. Pozyskano z <http://eressea.hmurr.ru/library/public/chameln1.shtml>.
- GILBERT RICHTER (2013). *Типичные штампы ориджиналов: гет и слэш* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/993699>.
- АНЯ-- (2016). *Причины провалов в жанрах Гет и Романтика* (tłum. własne). Книга Фанфиков. Pozyskano z <https://ficbook.net/readfic/3054408>.

#### **Strony internetowe**

- Fanfics.me*. Dostępny w Internecie: <http://fanfics.me/>.
- FanFiction.pl*. Dostępny w Internecie: <http://www.fanfiction.pl/>.
- Forum Literackie Mirriel*. Dostępny w Internecie: <http://www.forum.mirriel.net/>.
- Opowi.pl*. Dostępny w Internecie: <http://www.opowi.pl/>.
- Журнал „Самиздат”*. Dostępny w Internecie: <http://samlib.ru/>.
- Книга Фанфиков*. Dostępny w Internecie: <https://ficbook.net/>.
- @дневники*. Dostępny w Internecie: <http://www.diary.ru/>.

**ANASTASIYA PODLYUK**

**FAN FICTION IN RUSSIAN: IN THE CIRCLE OF POLISH  
INSPIRATIONS**

The purpose of this article is to present ways of reception of Polish literary classics by an average recipient of Polish culture in the framework of Russian-language fan fiction community. The text shows specific features of the contemporary Russian fan fiction, which is a synthesis of two fan fiction traditions – Western and Russian. In addition, this article is also an attempt to introduce the Russian tradition, which arose independently of the Western one, to a Polish audience.

## O TYCH, KTÓRZY WYRUSZYLI, BY STRACH POZNAĆ

Katarzyna Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016, ss. 331.

W dotychczasowej refleksji badawczej poświęconej literaturze dla dzieci groza stanowiła raczej kontekst rozważań, niż była jej przedmiotem. W swoich pracach odnosiły się do niej między innymi: Jolanta Ługowska (*Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988), Magdalena Jonca (*Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*, Wrocław 2005), Violetta Wróblewska (*Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń 2014) i Weronika Kostecka (*Baśni postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014). Monografię Katarzyny Slany *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana* uznać jednak trzeba za pierwszą zwartą publikację w pełni poświęconą temu tematowi. Kluczowe dla rozprawy pojęcie grozy używane jest przez autorkę wymiennie z terminem „horror”. Doczekało się ono pełniejszego rozpoznania w studiach nad kulturą popularną, które stanowią w pracy widoczną inspirację, ale i punkt wyjścia do podjęcia badań nad literaturą nieprzypadkowo zwaną „osobną”. Własne, osobne prawa tej literatury, a zwłaszcza wpisany w nią bohater i odbiorca – stające wobec grozy dziecko – stają się przedmiotem wnikliwych analiz Autorki, podejmowanych w czterech częściach książki. Zanim jednak do nich przejdziemy, warto podkreślić erudycję młodej badaczki, Jej bardzo dobrą znajomość dawnej i najnowszej literatury przedmiotu, w tym częste korzystanie ze źródeł obcych, samodzielnie tłumaczonych na potrzeby rozprawy. Na pochwałę zasługuje również odwaga widoczna w podejmowaniu problemów badawczych i formułowaniu są-

dów, które wyprowadzają literaturę dziecięcą i jej odbiorców z getta arkadyjskości.

Jedynym mankamentem cennej rozprawy wydaje się wybór tekstów. To problem, przed którym staje wielu autorów. Slany opiera swoje rozważania na klasyce literatury dla dzieci oraz na współczesnych, najbardziej wyrazistych utworach grozy, przeznaczonych dla młodego czytelnika. Wśród analizowanej twórczości w ogóle nie pojawia się literatura polska; jak zaznacza autorka groza, makabra i frenezja są w niej rzadko obecne. Mimo to jednak czytelnik odczuwa pewien zawód, zwłaszcza że wskazane zostają, a następnie pominięte, teksty zasługujące na uwagę (choćby twórczość Grzegorza Gortata i Marcina Szczygielskiego). Brakuje również wypełnionych grozą postmodernistycznych baśni Andrzeja Sapkowskiego, choć pojawiają się utwory Angeli Carter, które można uznać za podobne w odniesieniu do klimatu, formy i adresata (w obu przypadkach jest on niejasny). Zaskakuje też, że kluczowa dla historii literatury dziecięcej – również z punktu widzenia obecności horroru – seria o Harrym Potterze Joanne K. Rowling zyskuje jedynie kilka napomknień. Być może jest to decyzja świadoma, książki o młodym czarodzieju były już wielokrotnie analizowane z różnych punktów widzenia, jednak ich pominięcie nie zostaje uzasadnione.

Analizy poprzedzają refleksje teoretycznoliterackie i metodologiczne, przedstawione we *Wprowadzeniu*. Autorka rozpoczyna od wyjaśnienia kluczowego dla niej terminu: horror/groza, który pojmuje jako kategorię estetyczną (nie: genologiczną), przejawiającą się w różnych odmianach prozy dla młodego odbiorcy. Zaznacza również, że utożsamienie horroru z fantastyką grozy, stosowane w starszych badaniach nad kulturą popularną, jest w dobie postmodernizmu bezzasadne, głównie przez poszerzenie pojęcia i coraz częstsze w kreacji literackiej odrzucanie

pierwiastka nadnaturalnego. Poszukując korzeni samego zjawiska, dostrzega je w folklorze, w dziewiętnastowiecznej pedagogice ludowej oraz w dziecięcych zabawach i opowieściach. Badaczka wyraźnie też formułuje przewodni temat swojej książki; jest nim niewinna zabawa dziecka w grozę, następnie fascynacja złem, w końcu zaś „uwiedzenie dziecka przez zło za jego zgodą, a także zinterioryzowanie zła” (s. 11). Określa również wiodącą metodologię rozprawy. Jest nią krytyka archetypowa, a rozpatrywane topiczne i archetypowe obrazy mają podstawę w pracach Ernsta Roberta Curtiusa, Carla Gustava Junga, Mircei Eliadego, Gastona Bachelarda, Pierre’a Péju. Metodologicznym dopełnieniem stają się koncepcje: znawcy dziecięcej psychiki, Brunona Bettelheima, polskiej filozofki Jolanty Brach-Czajny oraz Michaiła Bachtina i Slavoj’a Žižka.

Kompozycja pracy opiera się na modelu koncentrycznym; autorka poszukuje grozy najpierw w baśniach ludowych, by dojść do tekstów współczesnych, niejednokrotnie jednak zatacza w swych rozważaniach koło, by cofnąć się do jakiegoś interesującego ją zagadnienia. Taki sposób pisania nie tylko porządkuje, ale i problematyzuje wywód. Ponadto każda z części zaopatrzona zostaje we wstęp, wprowadzający w główne założenia rozdziału.

W rozdziale pierwszym, *Groza w baśniach magicznych*, istotne są dwa założenia. Po pierwsze baśniowa groza traktowana jest jako ludyczny horror. Opowieści magiczne posługują się nią, by za jej pośrednictwem wyzwolić strach, jednak sytuacje te są zderzeniem *horroru* z *ludus*. Po drugie wprowadzona zostaje kategoria szczelinowości/transgresyjności. Służy ona opisaniu uznanych za najistotniejsze, granicznych doświadczeń bohaterów opowieści Grimmów i Perraulta. Należy do nich na przykład bycie pochłoniętą, będące udziałem Czerwonego Kapturka i rozpatrywane w sposób odkrywczy, bo w porządku odwróconym wobec dotychczasowych interpretacji; nie z pozycji ofiary, ale doświadczającego podmiotu. Kluczowym bohaterem tego rozdziału jest wilk, rozumiany

jako „postać szczelinowa”, destrukcyjna i śmiertelna. Badaczka tym mianem obejmuje zarówno żarłoczne zwierzę z baśni Grimmów i Perraulta, jak mordercę żon – Sinobrodego, śmierć, diabła, a nawet hybrydycznego Jasia Jeżyka oraz „żrącą matkę” (czarownicę, macochę), dybiącą na życie dzieci. Taka klasyfikacja może jednak wywoływać sprzeciw. O ile „wilczość” Sinobrodego nie budzi wątpliwości, o tyle problematyczna staje się w przypadku pochodzącej z zupełnie innego źródła agresji Jasia Jeżyka. Niezgodę może rodzić również zaliczenie do „wilczych” postaci każdej baśniowej macochy. Choćby w przypadku *Kopciuszka* trudno doszukać się w niej cech wilkołacho-wampirycznych, o których wspomina autorka.

W kategorii szczelinowych przeżyć analizowane są także próby Jasia i Małgosi, którzy, ulegając chęci niekontrolowanego pochłaniania, wdają się w symbiotyczno-pasożytniczą relację z czarownicą, a także akty podglądania, dokonywane przez ciekawską żonę Sinobrodego. Badaczka celnie akcentuje moc subwersywną tych doświadczeń, poprzez grozę, dzikość, transgresję mają one ostatecznie umacniać i pokrzepiać jednostkę. Nie okaleczają, ale rozwijają człowieka. Baśń jest jednak również – o czym autorka nie zapomina – opowieścią o ścieraniu się z własnym Cieniem. Temu również służy konfrontacja „szczelinowa”. Fascynacja animalizmem, okrucieństwem, erotyzmem często powoduje poddanie się mrocznej naturze popędów, w efekcie czego – konkluduje Słany – baśniowy bohater oscyluje między stanem dionizyj-skim a apollińskim.

Rozdział drugi został poświęcony wyłącznie baśniom Hansa Christiana Andersena. Według Autorki ich fundamentem jest przybierający postać fantazmatów grozy koszmar ludzkiej egzystencji. Duński baśniopisarz kreował tragiczną wizję świata i człowieka, zwycięstwo śmierci nad życiem i lęku nad człowiekiem – oto główne tezy tej części rozprawy. Jak podkreśla badaczka, odwrócił tym samym odwieczny, optymistyczny wzorzec baśni magicznych. Nawiązywał do niego jedynie we wcze-



snych tekstach, w twórczości późniejszej jego domeną stała się irracjonalność, frenetka i groza. Dlatego też w jego uniwersum słabi, delikatni, wrażliwi – „egzystencjalni odmieńcy” i „odszczepieńcy z piętnem” – skazani są na klęskę. Jeśli przechodzą inicjację, okazuje się ona pozorna. Slany zwraca również uwagę na odmienne w stosunku do baśni ludowej ukształtowanie przestrzeni. Andersenowski bohater nie przechodzi ze sfery *interior* do *exterior*, nie przekracza progu, miejsca mediacji między *sacrum* i *profanum*. Raczej błądzi w labiryncie, który staje się symbolem jego uwięzienia i ubezwłasnowolnienia. Tak odczytywany Andersen jawi się jako pisarz zdecydowanie „nie dla dzieci”, trudno jednak nie zgodzić się z przywołanymi interpretacjami. Są one śmiałe, niekiedy wręcz odkrywczym oraz poparte wnikliwą, kontekstową analizą.

Kolejna część rozprawy nosi tytuł *Dziwność i groza w powieściach onirycznych i fantazmatycznych*. Autorka obejmuje w nim refleksją twórczość Ernsta T. A. Hoffmanna, Lewisa Carrolla i Jamesa M. Barrie’ego. Wątpliwość może budzić zaklasyfikowanie *Dziadka do orzechów* do powieści, ale nie kwestie genologiczne są w rozdziale najważniejsze. Tym, co łączy omawiane utwory jest kluczowy motyw snu lub marzenia. Sen i fantazmat potraktowane zostają jako „ośrodki psychiczne”, poprzez które bohater doświadcza siebie innym, doświadcza „ja” subwersywnego, przedstawionego jako Jungowski Cień. W zajmujących analizach przeprowadzonych przez Slany emblematyczne postacie literatury dziecięcej – Alicja z Krainy Czarów i Piotruś Pan – zostają „odlukrowane”, emancypują się i odchodzą z pokoju dziecinnego, by tworzyć wyobraźniowe „schizolandy” i „terrolandy”. To bohaterowie wywrotowi, kreatorzy światów dwoistych, nonsensownych, granicznych i barbarzyńskich. Jak podkreśla badaczka, dają oni początek nowemu, subwersywnemu paradygmatowi dzieciństwa. Jest to, jej zdaniem, dzieciństwo utraconej niewinności, „gargantuicz-

nej pajdokracji”, wkraczające do literatury w połowie XX wieku.

Czwarta, najdłuższa, bo licząca około stu stron, część rozprawy zatytułowana jest *Dziecięca powieść grozy*. Reprezentuje ją bogaty repertuar tekstów współczesnych. Pojawiają się tu tacy autorzy, jak: Roald Dahl, Lemony Snicket, Philip Ardagh, Maurice Sendak, Francesca Simon, Neil Gaiman, Chris Priestley. Slany wychodzi z założenia, że dominantą kompozycyjną powieści grozy jest kreowanie świata budzącego przerażenie, a następnie jego egzorcyzmowanie przez wprowadzenie czarnego humoru, który stanowi strategię radzenia sobie z lękiem. W prześladowczych schematach tej prozy odnajduje typiczne postacie: sierotę w opałach, okrutnego opiekuna i dziecięcego łotrzyka. Ten ostatni, w ramach działań wywrotowych przejmuje władzę nad światem, jak to się dzieje w twórczości Dahla, Snicketa i innych. Autorka odczytuje ich utwory jako wizję dzieciństwa zafiksowanego na pragnieniu poniżenia makabrycznych i zagrażających dziecięcej wolności dorosłych. Działania niedorosłych bohaterów określa celnym, subwersywnym „terminem”: bachorzenie. W dalszej części rozdziału zostają prześledzone odwołania literatury dziecięcej do literatury grozy. Zdaniem badaczki intertekstualność przejawia się tu poprzez parodiowanie figury monstrum, najczęściej wilkołaka lub wampira. Polega ono na infantylizacji potwora, zazwyczaj przez wyśmianie, odebranie mu cech grozotwórczych. Ludyczna groza jawi się w tych rozważaniach jako przedmiot zabawy intelektualnej, polegającej na rozpoznawaniu przez dziecko zapożyczeń, ale również jako swoista propedeutka gry ze strachem podejmowanej przez przeznaczoną dla młodzieżowego adresata „literaturę mroku”. Ta ostatnia odmiana prozy podejmuje jednak – stwierdza Slany – grę innego rodzaju, polegającą na wyartykułowaniu i zrozumieniu nieświadomych lęków i odpychanych uczuć bohatera/czytelnika.

Pośród tych trafnych rozpoznań jedno wydaje się polemiczne. Chodzi

o potraktowanie *Złotej różdżki* Heinricha Hoffmanna jako tekstu prekursorskiego wobec współczesnych powieści fantazmatycznych, które przedstawiają fascynację dziecka złem. O ile mogę się zgodzić z tezą, że mali bohaterowie *Koraliny* i *Wilków w ścianach* Gaimana oraz *Opowieści grozy wuja Mortimera* Priestleya zostają uwiedzeni przez zło istniejące w snutych przez nich fantasmagoriach, o tyle nie mogę przystać na podobne odczytanie utworu Hoffmanna. *Złota różdżka* operuje represyjną, „czarną” pedagogiką, w której dziecko zawsze okazuje się winowajcą, traktowane jest jak podsądny, a jego przewinienia zostają wyolbrzymione i ściągają niewspółmierną do nich karę. Gdyby więc potraktować „czarne” przygody dzieci jako ich własne fantazje, one same okazałyby się (kilkuletnimi zaledwie!) masochistami.

Mimo powyższej uwagi, która ma charakter polemiczny, nie rzeczowy, w pełni zgadzam się z zamykającą rozdział konkluzją, że każdy (może lepiej: prawie każdy) z nas jest od dziecka w swojej wyobraźni zarówno animatorem, jak amatorem scenariuszy grozy. Rozprawa Katarzyny Słany o tym przekonuje, ponadto nie pozwala tkwić w przeświadczeniu o beztroskiej i błogiej naturze dzieciństwa. W związku z tym rekomenduję ją nie tylko literaturoznawcom i badaczom reprezentującym *childhood studies*, ale również nauczycielom i pedagogom, którym może pokazać, że w opowieściach grozy również istnieje potencjał edukacyjny i wychowawczy.

**GRAŻYNA LASOŃ-KOCHAŃSKA**

Akademia Pomorska w Słupsku

**SLENDER MAN.  
FOLKLORYSTYKA I BADANIA CY-  
FROWYCH OPowieści**

Shira Chess, Eric Newsom, *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology*, Macmillan, New York 2015, ss.144.

Opowiadanie historii za pomocą cyfrowych narzędzi komunikacyjnych (*digital storytelling*) staje się coraz bardziej popularne (Alexander 2011) i od dawna jest już tematem badań literaturoznawców, medjoznawców i folklorystów (Schneider 1996). Internetowe praktyki narracyjne od czasu do czasu stają się też przedmiotem szerszego zainteresowania. Dzieje się tak zwłaszcza w sytuacji, gdy jakiś wątek przekracza granice niszowych serwisów czy forów dyskusyjnych, a zwłaszcza gdy wychodzi on poza rzeczywistość wirtualną, „materializując się” w postaci określonych zdarzeń czy praktyk mających miejsce w świecie pozainternetowym. Przykładem takiego zjawiska może być panika medialna, jaka zapanowała w Polsce na wieść o incydentalnych przypadkach, w których nastolatki dokonały samookaleczeń będących rzekomo skutkiem internetowej „gry” w niebieskiego wieloryba (*blue whale challenges*). Podobny mechanizm zadziałał w przypadku Slender Mana. 31 maja 2014 roku w miejscowości Waukesha w stanie Wisconsin (USA) doszło do nieudanej próby zabójstwa, podczas której dwie dwunastoletnie dziewczynki zadały swojej koleżance 19 ciosów nożem. Opinia publiczna poruszona została nie tyle makabrycznością tego czynu, co raczej zaskakującym wyznaniem nastolatki. W trakcie przesłuchań stwierdziły one, że atak ten był przez nie planowany od kilku miesięcy, a zbrodnię popełniły, aby zyskać względy Slender Mana, nadprzyrodzonej postaci będącej bohaterem licznych internetowych opowieści. Fakt ten wywołał w Stanach Zjednoczonych gorącą debatę na temat zagrożeń, jakie stwarzają technologie cyfrowe, a zwłaszcza różnego rodzaju interne-

towe społeczności, w których powszechnie uczestniczą młodzi ludzie.

Sytuacja ta stała się punktem wyjścia dla szeroko zakrojonych analiz „mitu” Slender Mana, które przeprowadzili amerykańscy badacze nowych mediów, Shira Chess i Eric Newsom; wyniki ich prac opublikowane zostały niedawno w książce *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man. The Development of an Internet Mythology* (2015). Rozprawa ta stanowi przykład nowoczesnych badań folklorystycznych, służących diagnozowaniu aktualnych zjawisk społecznych i wyjaśnianiu zachowań, które w dyskursie publicystycznym traktowane są zwykle w kategoriach zagrożeń czy wręcz patologii. Dzięki umieszczeniu owych zjawisk w kontekście znanych od dawna praktyk narracyjnych funkcjonujących teraz w obrębie nowych technologii komunikacyjnych autorom udało się zajrzeć w głąb świata „cyfrowych tubylców” i wyjść z jałowego poznawczo kręgu paniki moralnej. Badania takie pokazują zarazem nowe możliwości pojawiające się przed folklorystyką eksplorująca internetowe formy komunikacji.

Pierwszą z tych możliwości jest niezwykle trudne w przypadku badania przekazów ustnych precyzyjne ustalenie genezy wielu opowieści oraz poszczególnych etapów ich rozwoju. W inicjalnych partiach swych rozważań Chess i Newsom śledzą więc źródła i początki opowieści o Slender Manie, który po raz pierwszy pojawia się na forum dyskusyjnym Something Awful 8 czerwca 2009 roku w wątku zachęcającym do tworzenia i udostępniania cyfrowych fotomontaży przedstawiających zjawiska paranormalne. Pierwsze fotografie ukazują Slender Mana jako niewyraźną, słabo widoczną w tle, nienaturalnie wysoką, szczupłą i pozbawioną twarzy postać ludzką, a dołączone krótkie podpisy wskazują na to, iż istota ta w tajemniczy i niejasny sposób prześladowe ludzi, zwiastując

zarazem nieuchronnie zbliżające się nie-szczęścia. Pomysł bardzo szybko zyskuje dużą popularność, początkowo wśród użytkowników forum Something Awful, a następnie w szerszych kręgach internautów, którzy spontanicznie tworzą kolejne elementy i wersje opowieści o bohaterze bez twarzy, przybierające postać publikowanych na różnych platformach rysunków, zdjęć, filmów oraz mini seriali wideo, opowiadań, a nawet internetowych gier i aplikacji mobilnych. Ten sposób funkcjonowania skłaniać może do umieszczenia Slender Mana w kontekście zjawiska narracji transmedialnych (*transmedia storytelling*), a zwłaszcza pewnej szczególnej ich odmiany, jaką są *alternate reality games*. Zasadnicza i kanoniczna narracja (lub szerzej – uniwersum jakiegoś filmu czy powieści) podlega tu fragmentaryzacji, a zarazem jest rozwijana i uzupełniana, a jej poszczególne elementy czy wersje przyjmują różną formę (np. książek, filmów, gier, utworów muzycznych), są umieszczane na różnych platformach medialnych, a odbiorca musi sam je odnaleźć i skomponować z nich pewną całość. Autorzy wskazują jednak na zasadniczą odmienną narracji o Slender Manie, które mają swój początek w amatorskiej twórczości internautów i rozwijają się jako zróżnicowany, a zarazem udostępniany wszystkim zainteresowanym „strumień” opowieści, sytuujący się w opozycji do koncepcji jednostkowego autorstwa i własności intelektualnej. Przypadek Slender Mana może być więc raczej uznany za próbę przełamania pewnych założeń opowieści transmedialnej, konstruowanej przez podmioty korporacyjne zmierzające do zwiększenia interaktywności swoich komercyjnych produktów. Jest on bowiem znakomitym przykładem tego, jak „w opowiadaniu historii przez niekorporacyjną społeczność wykorzystywane są różne modalności i media, co z kolei prowadzi do zróżnicowanych efektów” (s. 127). Wariantywność i stanowiące dobro wspólne opowieści o Slender Manie należy więc postrzegać raczej jako formę folkloru internetowego, a tym samym lepszym sposobem ich wyjaśniania jest

odwołanie się do koncepcji memów internetowych (*digital meme culture*). Koncepcja ta pozwala bowiem zrozumieć zarówno mechanizmy wirusowego rozprzestrzeniania się interesujących nas narracji w środowisku cyfrowym (por. Shifman 2014), jak i swoistą dialektykę ich funkcjonowania, która polega na tym, że z jednej strony pojawiają się w niezliczonych i ciągle nowych wariantach, z drugiej zaś w poszczególnych społecznościach internautów są poddawane nieustannej ocenie, dzięki czemu dochodzi do wykrystalizowania się pewnych w miarę stabilnych schematów kreowania bohatera i fabuły. Slender Man podobnie jak internetowe memy jest więc używany jako formuła komunikacyjna, składająca się z pewnych elementów stałych i obligatoryjnych, a zarazem cechująca się elastycznością, pozwalającą na modyfikowanie wypowiedzi i dopasowywanie ich do aktualnego kontekstu czy indywidualnych predyspozycji lub potrzeb użytkownika (Grochowski 2014).

Folklorystyczny wymiar opowieści o Slender Manie widoczny jest też wyraźnie w perspektywie genetycznej. Jak pokazują amerykańscy badacze, nie mamy tu bynajmniej do czynienia z postacią całkowicie nową i oryginalną lecz raczej komponowaną z pewnych „półproduktów” czy gotowych motywów. Poszczególne elementy i aspekty, zarówno w zakresie wyglądu, jak i sposobu działania bohatera, można odnaleźć w różnych wcześniejszych praktykach narracyjnych lub zbiorowych wyobrażeniach. Wskazać można tu zwłaszcza na filmy z gatunku horroru, odwołujące się do strachu związanego z niepewnością i poczuciem niejasnego, trudnego do zidentyfikowania, aczkolwiek nieuchronnie zbliżającego się zagrożenia. W produkcjach takich często wykorzystywany jest również motyw pustki, wywołującej strach przed unicestwieniem oraz swoisty *horror vacui*. Pozbawiona twarzy i rozmazana sylwetka Slender Mana, który nie morduje swych ofiar, lecz sprawia, że znikają one w tajemniczych okolicznościach, jest niewątpliwie przetworzeniem i rozwinięciem wcześniejszych motywów filmowych. Chess i New-

som wskazują jednak również na inne źródła. Można je odnaleźć zarówno we współczesnym folklorze miejskim, gdzie popularna jest postać mężczyzny ubranego na czarno (*men in black*), jak i we wcześniejszych tradycjach narracyjnych, np. w bajkach magicznych, z którymi łączy bohatera zdolność pojawiania się i znikania, przekształcania swej postaci czy upodobniania się do elementów przyrody. Charakterystyczny wygląd i strój Slender Mana (brak twarzy, czarny garnitur, krawat) oraz fakt, że śledzi i prześladowa on ofiary będące z reguły nastolatkami, skłaniają z kolei do poszukiwania jego genezy w kręgu zbiorowych lęków związanych z opresyjną kulturą patriarchalną oraz internetową kulturą podglądania i swoistej samoinwigilacji (*self-surveillance*), a także w działaniach niektórych subwersywnych ruchów społecznych, takich jak Anonymous czy Occupy Movement.

Okazuje się jednak, że badanie narracji internetowych umożliwia folklorystom nie tylko precyzyjne śledzenie rozwoju poszczególnych wątków czy motywów, ale także analizę procesów społecznego konstruowania i negocjowania reguł gatunkowych. Technologie cyfrowe w połączeniu z koncepcją mediów społecznościowych stwarzają warunki do rozwoju postawy określanej mianem uczestnictwa (partycypacji) oraz ruchu *open-source*. Analiza opowieści o Slender Manie w tym kontekście pokazuje, iż ich rozwój związany jest z jednej strony ze współpracą pomiędzy internautami, którzy wymieniają się wiedzą lub materiałami i pomagają sobie w różny sposób, z drugiej strony jednak równolegle kontrolują i krytykują swoje poczynania, akceptując lub odrzucając efekty twórczej aktywności użytkowników poszczególnych forów internetowych. Tego rodzaju platformy komunikacyjne zawierają więc nie tylko narracje, ale także rozmaite metanarracje, wskazówki, świadectwa odbioru i „oralną krytykę literacką” (Dundes 1977), które pozwalają w pełni zrozumieć interaktywny sposób kreowania tekstów i gatunków folkloru, trudny do zaobserwowania

w przypadku badań tradycyjnych przekazów ustnych. Jak zauważają Chess i Newsom, „stosowane na forach datowanie jest dla badaczy narzędziem, którego nie mają inne media: odpowiedzi udzielane w czasie rzeczywistym, dyskusje, uzupełnienia dają się śledzić i mogą być zastosowane w [konstruowaniu] teorii gatunku” (s. 72).

Szczególnie interesujący dla folklorysty jest niewątpliwie czwarty rozdział omawianej pracy, zatytułowany *The Digital Campfire*. Metafora cyfrowego ogniska podkreśla istotne właściwości i funkcje opowieści o Slender Manie, które jako „klasyczne” przykłady folkloru sytuują się w opozycji do modelu funkcjonowania mediów masowych. Autorzy wskazują tu przede wszystkim na charakterystyczne poczucie wspólnoty, jakie konstytuują owe narracje w obrębie posługujących się nimi internetowych społeczności, które w dodatku są świadome swoistej wartości własnego „mitu założycielskiego” i są skłonne bronić go przed zakusami komercyjnych korporacji medialnych. Jeszcze ważniejsza wydaje się jednak kwestia sytuacji wykonawczej. Wbrew zgłaszanym niekiedy wątpliwościom co do „autentyczności” folkloru internetowego ze względu na typowy w jego przypadku brak bezpośredniej relacji (*face to face*) między nadawcami a odbiorcami, analiza sposobu funkcjonowania opowieści o Slender Manie pozwala stwierdzić, że stopień ich performatywności w niczym nie ustępuje tradycyjnym narracjom ustnym. Choć nadawcy i odbiorcy zwykle nie komunikują się w czasie rzeczywistym, to wykonanie nie odbywa się tu nigdy w izolacji, zawsze jest „wymianą – słów, energii, emocji, treści” (s. 85). Jednym z efektów takiej praktyki wykonawczej jest wspomniana wcześniej dialektyka konwencjonalności i wariantywności, która sprawia, że w badaniu omawianych przekazów można posłużyć się również formalną analizą Władymira Proppa. Umożliwia ona sprowadzenie niezliczonych wprost internetowych wersji opowieści do stosunkowo prostego w gruncie rzeczy schematu strukturalnego.

Slender Man jest jednak bohaterem wykraczającym poza obszar folkloru internetowego i ukształtowanego w jego obrębie gatunku niesamowitej opowieści. W piątym rozdziale swej książki *Chess i Newsom* omawiają takie realizacje interesującego nas motywu, które przybierają postać bardziej oryginalnych i jednostkowych kreacji reprezentujących gatunek creepypasty oraz produkcje spod znaku *fan fiction*. Okazuje się więc, że obiegowy motyw folklorystyczny może być również inspiracją do internetowej twórczości o charakterze autorskim. Na tym obszarze jest on przy tym często opracowywany w sposób zasadniczo odbiegający od tego, jaki obowiązywał w obiegu pierwotnym. Spotykamy tu zarówno ujęcia humorystyczne czy parodystyczne, jak i transformacje ukazujące bohatera jako postać opiekuńczą, wrażliwą, samotną, odrzuconą przez społeczeństwo, a także obiekt miłosnych fascynacji hetero- i homoseksualnych.

Niezwykła popularność oraz wielość różnorodnych przedstawień Slender Mana, a także jego swoisty sposób funkcjonowania na pograniczu narracji fikcjonalnych oraz opowieści wierzeniowych, którego jednym z efektów było tragiczne wydarzenie w USA, każą postawić pytanie o status omawianego zjawiska oraz jego głębsze źródła. Użyte w tytule omawianej książki pojęcie „mitologii internetowej” wskazuje na być może atrakcyjny, ale zarazem dość ryzykowny kierunek interpretacji. Kategoria mitu jest bowiem z jednej strony niezwykle wieloznaczna i rozciągliwa, z drugiej strony wypracowana została na gruncie badań nad wierzeniami i ustrojem społecznym wspólnot tradycyjnych, a jej zastosowanie w odniesieniu do kultury współczesnej zawsze rodzi pewne problemy. W tym przypadku wydaje się, że autorom nie udało się przekonująco wykazać, iż opowieści o Slender Manie są przedmiotem powszechnej wiary i konstytuują czy legitymizują określone praktyki społeczne. Oczywiście konstytuują one różnorodne praktyki narracyjne, oraz są „przyczyną” incydentalnych zdarzeń. Koronny argument w postaci faktu, iż Slender Man wymknął

się spod kontroli swych twórców i zaczął żyć własnym życiem jako obiekt różnorodnych działań medialnych i pozamedialnych, to jednak raczej za mało, by uznać omawiany przypadek za przykład cyfrowej mitologii. W swojej argumentacji badacze wykorzystują funkcjonującą wśród internautów teorię tulpy, która głosi, że „jeśli wystarczająco wielu ludzi wierzy w coś, co nie jest realne, mogą oni to coś powołać do życia jako tulpe” (s. 119). Badacze stwierdzają, że teoria tulpy tłumaczy paradoks jednoczesnego istnienia i nieistnienia Slender Mana: „nie ma znaczenia – piszą – że postać ta nie jest realna – to co ma znaczenie, to fakt, że młode dziewczęta popełniły zbrodnię, ponieważ wydawało im się, że postać została powołana do życia” (s. 120). Trudno się nie zgodzić z taką argumentacją, nie można jednak zapominać, że istotą mitu jest ustanawianie pewnych wzorców zachowań i praktyk o charakterze powszechnym i powtarzalnym a nie jednostkowych zdarzeń o charakterze patologicznym.

Bardziej przekonująca i trafna wydaje się argumentacja wskazująca na to, że charakterystyczne dla opowieści o Slender Manie zacieranie granicy między fikcją a rzeczywistością, nie jest tak naprawdę – co często sugerują uczestnicy różnego rodzaju medialnych dyskusji – specyficzną i zarazem niebezpieczną cechą internetowych form komunikacji. Historie o duchach – niezależnie od tego czy w nie wierzono, czy nie – bardzo często były i są opowiadane w taki właśnie sposób, by odbiorcom wydawało się, iż prawdopodobieństwo osobistego spotkania z ich bohaterami jest całkiem realne. Slender Man wpisuje się więc tak naprawdę w długą tradycję opowieści wierzeniowych, służących zarówno wzbudzaniu lęku, jak i przekazywaniu pewnych informacji o świecie (por. Ługowska 1993). *Chess i Newsom* wskazują jednak zarazem, że moment pojawienia się tego bohatera i jego charakterystyka nie są przypadkowe. Obecnie w dorosłość wchodzi bowiem pierwsza generacja urodzona w świecie wszechobecnych technologii cyfrowych oraz powszechnego dostępu do internetu. Slender Man byłby więc swoistą

emanacją właściwych temu pokoleniu kolektywnych wyobrażeń i lęków, które ze szczególną intensywnością dochodzą do głosu w przełomowym momencie życia.

Omawiana praca amerykańskich badaczy świadczy o tym, że folklorystyczna analiza cyfrowych narracji może przynieść wartościowe i bardzo ciekawe efekty. Z jednej strony pokazuje ona żywotność i ciągłość praktyk i tradycji narracyjnych, które bynajmniej nie zanikają, ale rozwijają się w obrębie zmieniających się szybko uwarunkowań technologicznych. Z drugiej strony, daje możliwość pogłębionego zrozumienia nowych zjawisk społecznych, których dynamika wykracza poza prostą i mało już dziś aktualną opozycję świata wirtualnego i realnego. Książka *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man* stanowi niewątpliwie świetną inspirację do podjęcia tego typu badań również na polskim gruncie.

**PIOTR GROCHOWSKI**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

### **Bibliografia**

- ALEKSANDER, B. (2011). *The new digital storytelling: Creating narratives with new media*. Santa Barbara: Praeger.
- CHESS, S., & Newsom, E. (2015). *Folklore, horror stories, and the slender man: The development of an internet mythology*. New York : Palgrave Pivot.
- DUNDES, A. (1977). *Literatura oralna* (przeł. J. Banach). *Literatura Ludowa*, 4/5, 99-107.
- GROCHOWSKI, P. (2014). *Folklor internetowy jako swoista forma komunikacji. Przypadek „Chytrej baby z Radomia”*. W: E. Głowacka, M. Kowalska, P. Krysiński (red.), *Współczesne oblicza komunikacji. Problemy, badania, hipotezy* (s. 155-168). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- ŁUGOWSKA, J. (1993). *W świecie ludowych opowiadań: Teksty, gatunki, intencje narracyjne*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- SCHNEIDER, I. (1996). *Erzählen im Internet. Aspekte kommunikativer Kultur im Zeitalter des Computers*. *Fabula*, 37, 25–26.
- SHIFMAN, L. (2014). *Memes in digital culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

## SPIS TREŚCI

### Artykuły

Katarzyna Slany, Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym .....	3
Grażyna Ewa Karpińska, Cmentarz. Antropologiczna lektura przestrzeni i pamięci na przykładzie wiejskiego cmentarza w Złotym Potoku .....	21
Fryderyk Nguyen, Franciszkańska <i>mistyka natury</i> w poezji Tadeusza Micińskiego.....	33
Anastasiya Podlyuk, Fanfikcja po rosyjsku – w kręgu polskich inspiracji .....	47

### Recenzje

Grażyna Lasoń-Kochańska, O tych, którzy wyruszyli, by strach poznać Katarzyna Slany, <i>Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana</i> , Kraków 2016. ....	61
Piotr Grochowski, Slender Man. Folklorystyka i badania cyfrowych opowieści Shira Chess, Eric Newsom, <i>Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology</i> , New York 2015. ....	65



## CONTENTS

### Articles

Katarzyna Slany, Carnivalization of fear in children's folklore .....	3
Grażyna Ewa Karpińska, A cemetery. The anthropological reading of a village cemetery at Złoty Potok .....	21
Fryderyk Nguyen, Franciscan <i>nature mysticism</i> in Tadeusz Miciński's poetry .....	33
Anastasiya Podlyuk, Fan fiction in Russian: in the circle of polish inspirations .....	47

### Reviews

Grażyna Lason-Kochańska, About Those Who Set Off to Learn about Fear Katarzyna Slany, <i>Groza w literaturze dziecięcej.</i> <i>Od Grimmów do Gaimana</i> , Kraków 2016. ....	61
Piotr Grochowski, Slender Man: Folkloristics and Digital Storytelling Research Shira Chess, Eric Newsom, <i>Folklore, Horror Stories,</i> <i>and the Slender Man: The Development of an Internet</i> <i>Mythology</i> , New York 2015. ....	65

**Zamówienia na numery archiwalne  
(do roku 2016) realizowane są przez PTL:**  
sprzedaż bezpośrednia w siedzibie PTL;  
zamówienia można składać pisemnie, telefonicznie lub e-mailowo.

**Polskie Towarzystwo Ludoznawcze  
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław  
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84  
e-mail: [ptl@ptl.info.pl](mailto:ptl@ptl.info.pl)  
[www.ptl.info.pl](http://www.ptl.info.pl)**

**W numerze 2: 2017 między innymi:**

**BOŻENA OLSZEWSKA**

- *Żyła niegdyś królewska para...* - śląskie baśnie czarodziejskie o królewnach, smokach i ...

**MAŁGORZATA BARAŃSKA-GUZ**

- Autokreacyjne projekcje śmierci w korespondencji Zygmunta Krasińskiego

„Literatura Ludowa” is regularly indexed in IBSS  
International Bibliography of Social and Cultural  
Anthropology; in IBZ – CD-ROM.



Polskie  
Towarzystwo  
Ludoznawcze

Indeks 364-07X