

literatura ludowa

3
2017

DWUMIESIĘCZNIK NAUKOWO-LITERACKI
PL ISSN 0024-4708 (PRINT)
ISSN 2544-2872 (ONLINE)

MAJ – CZERWIEC



Na okładce zdjęcie pochodzące ze strony: <https://pixabay.com/en/music-musical-instrument-guitar-776275/>
Licencja CC0 Public Domain

literatura ludowa

**DWUMIESIĘCZNIK
NAUKOWO-LITERACKI**

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

**NR 3 (61)
MAJ – CZERWIEC**

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 2544-2872 (online)

ISSN 0024-4708 (print)



ROBERT PIOTROWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

DIABELSCY MUZYKANCY I TANCERZE W MATERIAŁACH FOLKLORYSTYCZNYCH I ETNOGRAFICZNYCH

Och, żebra złożyły mi się w kratkę i łamią się!
W gardle mam dudy z Lankashire, och,
jak to łaskocze, hej dana, dana, dana!
Chodźcie, sierżancie, choć diable! – ręce, ręce!
Dajcie ręce i zatańczmy, dookoła, dookoła! (Dekker 1980: 88).

Problematyka podjęta przeze mnie w artykule dotyczy waloryzacji pewnych form ekspresji somatycznych pojawiających się w kontekście motywu niesamowitych instrumentów i tancerzy. Zakres materiału obejmuje XIX i początek XX wieku, a przykłady odnoszą się przede wszystkim do terenów dawnej Polski.

Muzyka, która zniewala

Według wierzeń, gdyby grajek „niemiał swego diabła za uchem, to graćby dzielnie i ochoczo (zwłaszcza do tańca) nie mógł” (Kolberg 1964: 133). Wojciech Łysiak w pracy *Świat wierzeń ludu wielkopolskiego przełomu XIX i XX wieku* zauważył, że:

Na Kujawach za półdemonów uważano niektórych muzykantów, którzy swym kunsztem wzbudzały powszechny zachwyt. To między innymi sprawiło, iż podejrzewano ich o magiczne zdolności. W zbiorowej pamięci ludu kujawskiego zapisali się przede wszystkim „z piekła Bartek”, muzyk z Gocanowa, Bosiu i Berent. Najważniejszą cechą owych wiejskich muzykantów była cudowna moc ich instrumentów, które wszystkich bez wyjątku zmuszały do tańca. Potrafili też zmusić swój instrument do gry podczas ich nieobecności. Umieeli nawzajem odbierać niezwykle właściwości instrumentów. Mówiono, iż cudowni muzykanci mogli występować jednocześnie w wielu miejscach (...) (Łysiak 1988: 93-94).

Z przytoczonego fragmentu wynika, iż muzykantom przypisywano zdolności magiczne lub postrzegano ich wręcz jako postaci półdemoniczne (Zadurska). Podejrzewano, że zaprzędali dusze diabłu, by opanować tajniki gry na instrumencie, a przede wszystkim osiąść sztukę czarowania (Por. Kotuła 1979: 61-82 i 121-134).

Przy pomocy złego ducha można nabyć zdolności do muzyki. Opowiadają, że przed kilkudziesięciu laty żył w Zalasowej skrzypek, któremu diabeł dał do muzyki tak wielki talent, że gdy grał, leżąc na łóżku, buty, nad nim na kołku wiszące, poruszały się i obcas trząsał o obcas (...) (Pawłowicz 1896: 243; Kiuiła 2000: 18-19).

Wiejskich wirtuozów otaczał nimb niesamowitości, wywoływali podziw, a zarazem zazdrość innych muzykantów, jednocześnie jednak wzbudzali strach. Bardzo często takie osoby określano mianem czarowników, guślarzy lub nazywano zaboboniarzami. Według

odbiorców posiadali oni niesamowity dar i potrafili oni wpływać na zachowanie słuchaczy:

Jan Piotr Dekowski podaje, że skrzypek Antoni Szczur z Sadykierza (1829-1924) »jak chciał mógł pokazać las, mur, wodę, wiatr, mógł zaczarować wesele tak, że nie tylko tańczyli w izbie, ale i na strychu, mógł niepokoić i uspakajać owce, mógł również znikać z przed oczu ludziom« (Łuczowski 1996: 43).

Co ciekawe, wiara w demoniczne konszachty muzykantów była żywa nie tylko w XIX, ale też w XX wieku (Jastrun 1996: 35-40. Por. Miedziński 1937: 107-110).

Odzwierciedleniem tego typu wierzeń są ludowe opowieści o muzykantach i nadzwyczajnych instrumentach – przede wszystkim skrzypcach. Z niesamowitymi instrumentami spotykamy się m.in. w bajkach magicznych realizujących wątek T 592 „Magiczne skrzypce” (Krzyżanowski 1962). W opowieściach tych instrumenty o specjalnych – magicznych właściwościach przekazywane są przez postaci jednoznacznie demoniczne np. diabła, lub przez osoby o konotacjach demonicznych, np. starca lub dziada (Kopernicki 1891: 19-21). Nie jest to jedynie cecha polskiego folkloru, bowiem podobne obrazy znajdziemy w opowieściach całej Słowiańszczyzny (Federowski 1973: 90; Łużny 2001: 226; Propp 2003: 80). Nie zawsze donatorem jest czart (Zadurska). Niekiedy darczyńcami wręczającymi niesamowity instrument są błakające się w starym domostwie duchy (Witowt 1905: 294) lub sam Jezus (Toeppen 1893: 31). Jednak w drugim wypadku sytuacja taka jest możliwa tylko dlatego, że wcześniej bohater za służbę w piekle zażądał „szumowin z diabelskiego kotła”, za które w zamian otrzymał magiczną fujarkę od Jezusa.

W większości bajek ludowych dotyczących muzykantów i ich niesamowitych zdolności, jak również instrumentów magicznych odnajdujemy powtarzające się elementy:

- Kontakt muzykantów z tajemniczymi postaciami o konotacjach demonicznych.
- Posadzanie muzykantów o posiadanie magicznych zdolności.
- Formy ekspresji tanecznych towarzyszących muzyce.

Chciałbym zwrócić uwagę na ostatni z wymienionych aspektów. Otóż, dźwięki wydobywające się z instrumentów przymuszały słuchaczy do tańca i nikt wbrew woli muzykanta nie mógł go przerwać. Uważam, że nie można dostrzec paralelności pomiędzy tego typu tańcem a zjawiskiem opętania. Byłbym nawet skłonny do uznania tanecznych ekspresji, biorąc pod uwagę ich diaboliczny kontekst, za substytut tegoż zjawiska. W łacinie na określenie opętanego stosowano słowo *energumenus*. Miano to, wywodzące się od greckiego słowa *energein* oznaczającego działanie (Kopaliński 1985: 121), odnoszono do osoby będącej pod wpływem działania demona. Tym samym opętany działa pod wpływem sił demonicznych, jak również poprzez niego dochodzi do uzewnętrznienia demonicznej energii: „Demon opanowuje człowieka bez reszty, tak dalece, że przemawia przezeń i działa. Mimo to człowiek zachowuje świadomość rozdzielenia swej osobowości, opętania, a nawet faktu pogwałcenia swego człowieczeństwa” (Leeuw 1997: 216). Zniewoleni muzyką Warto pamiętać, że ekspresje demoniczne częstokroć charakteryzują się olbrzymim ładunkiem dynamizmu. Tym samym specyficzny taniec do wtóru muzyki płynącej z niesamowitych instrumentów może być uznany za kolejną formę uzewnętrznienia się świata demonicznego (Wodziński 2000: 77). Powyższe twierdzenie uzasadniają opowieści ludowe, w których taniec sprowokowany muzyką magicznego lub posiadającego diabelskie inklinacje instrumentu ubezwłasnowolnia słuchaczy. W jednym z podań znajdującym się w zbiorze Otto Knoopa

można przeczytać: „Był Owczarczyk z Mogilna, który miał flet zaczarowany. Kto jego głos usłyszał, musiał tańcować. Ksiądz nie wierzył pogłosce, poszedł do Owczarczyka i kazał sobie zagrać. Chłopiec zagrał, a ksiądz musiał się na śmierć zatańcować” (Knoop 1894: 754). W niektórych przekazach muzykantami są same diabły. Na przykład w pochodzącym ze Śląska Cieszyńskiego podaniu *O tańczącej gospodyni* tytułowa bohaterka jest nękana nocnymi odwiedzinami Jaroszków. Diabły te grają na okarynach, a ona przymuszona czarcią melodią tańczy do utraty tchu (Ondrusz 1984: 280-281). Co istotne, ekspresja taneczna wywołana dźwiękiem magicznego instrumentu powiązana jest z bezwolnością tancerzy, a niekiedy przybiera formy dynamicznych i nieskoordynowanych ruchów (Federowski: 90), wywołujących skojarzenia z opisami opętania. Warto przypomnieć, że to właśnie z powodu specyficznej „poetyki ciała”, wykraczającej poza przyjęte normy, tzw. *jurodiwi*, szaleńcy charakterystyczni dla rosyjskiej kultury ludowej, wielokrotnie uznawani byli za opętanych (Wodziński: 85).

Również w kontekście opowieści o słowiańskich rusałkach, występujących głównie w folklorze Kresów Wschodnich, rzadko w Polsce centralnej, napotkać można motyw melodii/muzyki, która opanowuje słuchacza i wprowadza go w trans, zostaje on ubezwłasnowolniony. Wedle wierzeń ludowych postaci rusałek cechowała nieodmiennie miłość do tańca: „(...) namiętnie lubią śpiew, który działa na słuchaczy czarująco, oraz tańce, w których uczestniczą również demony i diabły (...)” (Klinger 1949: 21). Witold Klinger poszukiwał źródeł słowiańskich wil w świecie antycznym. Demoniczne uwodzicielki, podobnie jak ich starożytne protoplastki, sprowadzały na upatrzone ofiary szaleństwo i śmierć: „(...) jak tamte (nimfy), tak i te mogą, zamiast życia pozbawiać, odbierać swym ofiarom rozum i opamiętanie (...)” (Klinger:21). W nazwie wilła odnaleźć można wskazówkę co do wyobrażeń na temat tych postaci lub ich wpływu na człowieka. Przecież staropolskie wilować znaczy tyle co błaznować, szaleć, natomiast nawilał to oszaleć (Brückner 1997: 622). Powiązanie wyobrażeń rusałek i negatywnej siły tańca unaoczniają bajki ludowe. We wspomnianym już zbiorze Lucjana Siemińskiego znajduje się m.in. opowieść o przygodzie młodego pasterza, który pewnego dnia, grając na skrzypcach, został wciągnięty do „korowodu rusałek”. Przybiegły do pasterza, „zwindły korowód i nie chciały go więcej ze swego koła wypuścić” (Siemiński 1975: 192). Gdyby nie ingerencja brata, skrzypek grałby rusałkom do końca swych dni. Analogiczna sytuacja pojawia się w opowieści ze zbioru Aleksandra Saloniego *Lud rzeszowski. Materiały etnograficzne*. W historii tej zamiast rusałek pojawiają się boginki.

Jeden parobek był struny wyśmiecchowaniec. Powiadałm ze mu te boginki nic nie zrobio. Były u tego gospodaza chściny, on się spiął, wyseł na dwór. I przysła do niego dziewczyna i dał mu pierścioneł i mówiła mu: – Chodź ze mno kawaleček. On gnojnik przelaz i było ich trzy. Wyprowadziły go na łąkę, jak wzieny z niem tańczyć i hulać po łące, tak na trzeci dzień umar (Saloni 1908: 130).

Wszystkie wymienione przykłady – począwszy od zniewalających melodii, a skończywszy na niesamowitym tańcu z istotami nie z tego świata – mają wspólny mianownik – ubezwłasnowolnienie człowieka, pociągające za sobą niekiedy utratę rozumu lub nawet śmierć. Motyw szaleństwa jest więc w jakiś przedziwny sposób wpisany w przestrzeń tańca i muzyki instrumentalnej, na co pośrednio zwrócił uwagę Władimir Propp:

W jednej z wiackich bajek motyw szaleństwa przedstawiony został bardziej szczegółowo. Mówi się tutaj: »A jeśli zdołasz ich wysłuchać trzy godziny nie straciwszy rozumu – otrzymasz gęśle samograje za darmo, oszalejesz – głowa poleci...« Żołnierz nie wytrzymał nawet kwadransa i stracił rozum: to znaczy oszalał (Propp: 92).

O dziwnym, ekstatycznym zachowaniu słuchaczy, niekiedy i muzyków, wspominał również Andrzej Bieńkowski w wywiadzie udzielonym Aleksandrowi Jackowskiemu. Według relacji znanych mu wiejskich muzykantów reakcją na ich grę niejednokrotnie był płacz i krzyki ludzi (Jackowski 1993: 57). W wypadku opowieści zaczerpniętej z pracy Proppa możemy opisaną sytuację postrzegać przez pryzmat inicjacji, a historie opowiedziane przez Andrzeja Bieńkowskiego mogą nam się jawić jako przykłady pewnego rodzaju *katharsis* członków społeczności wiejskiej podczas występów lokalnych wirtuozów. Nie zmienia to jednak faktu, że wywołane muzyką formy ekspresji, takie jak szaleństwo, płacz, krzyk, gestykulacja o dużym ładunku dynamiki, budziły mieszane uczucia i rzucały cień podejrzenia co do pochodzenia tego rodzaju ekspresji. Mogły w niektórych sytuacjach dojść do utożsamienia tego typu zachowania z opętaniem, o którym Jan Świątek pisał:

Teraz tu takie ludzie ni ma, ale drzewi, jak uopuwiadają, przytrafiło się casami, że zły duch abuo za grzechy, abuo i tak ni stąd ni zowąd wlaż w jakiego cweka i cudecki wyprawiał z nim: to scekał, to piał, wyl jak wilk, trząs całęm cwekem, ze jaz strach patrzeć buło (Świątek 1998: 125).

Potwierdzeniem tych domysłów może być podanie z Bodzanowa, z III tomu *Dzieł* Oskara Kolberga, poświęcone Kujawom:

Biedna jedna kobieta obłąkana czy utrapiona, biega po wsi, i mimowolnie tańczy po kilka razy na dzień. Zadała jej te czary ciota jakaś z innej wsi, tak, że rok jeszcze cały przetańcować w ten sposób jest obowiązana. Ciota takich jej przywiązała czartów do serca, że tańcować ona zmuszona choćby na śród boru; nie raz też tańcować musi i w zimie i na wietrze i mrozie, ale jej wówczas ciepło w nogi, chociażby je nawet miała bosc (Kolberg 1978: 101).

Analogie pomiędzy stanem psychosomatycznym odbieranym jako opętanie a zachowaniem się tancerzy i muzykantów – pełnym ekspresji, częstokroć niekontrolowanych odruchów, nie pozostawały bez wpływu na waloryzację tego typu zjawisk. Odniesienie ich do zachowania akceptowalnego/normalnego rzutowało na powstanie zespołu wierzeń łączących świat muzykantów z czartem, a dynamizm tańczących z opętaniem. Dlaczego? Ponieważ pewne formy poetyki somatycznej, wykraczając poza normy i standardy życia codziennego – wzbudzały podejrzliwość. Wprowadzały w przestrzeń oswojoną element negatywnie waloryzowanej dynamiczności – nadekspresywności. Rozbijały unormowaną rzeczywistość dysharmonicznością polegającą na przekraczaniu przyjętych form ekspresji. Odnaleźć w tym można pogłos wierzeń na temat „wielkiej choroby”, czyli epilepsji, określanej niekiedy tańcem św. Wita lub chorobą św. Walentego (Saloni: 141). Lud uważał ją za efekt opanowania „ciała przez złego ducha” (Kolberg 1967: 466). Reminiscencje tego poglądu odnaleźć można również w III części *Dziadów* (Krzyżanowski 1961: 355). Epilepsja choroba *par excellence* mistyczna (Mann 2000: 224) przerażała swą nagłością, dynamicznością wprowadzającymi do codzienności pierwiastek dysharmonii.

Tancerze diabelscy i podejrzane korowody

W jednym z podań z okolic Sanoka pojawia się motyw „upiornego” tańca, odbywającego się na polanie jednego ze wzgórz:

Co miesiąc na nowiu (księżycu) upiory zbierają się na łysej górze, albo na rozstajnych drogach. Tam radzą ze starszyzną lub hulają, bo diabły często wyprawiają wesela, na które zawsze upiorów zapraszają. Nieraz zdarzy się, że jakiś zbłąkany człowiek zajdzie na wertepy; usłyszy tam muzykę, śmiechy, krzyki. To diabły z upiorami tak hulają. Gdy człowiek ma tyle przytomności, że się przeżegna, to może uciec cało, inaczej zginie i złe duchy zagubią go z duszą i (z) ciałem (Kolberg 1973: 33).

Kontakt z ambiwalentnym sacrum prowadzi do naznaczenia i w konsekwencji śmierci człowieka. Osoba taka skażona zostaje pierwiastkiem zaświatów. „Magiczny” korowód potępieńców porywa nieostrożnych wędrowców i nie pozwala ujść z życiem. Wierzono również, że mogą one przybywać na wiejskie zabawy i kusić do złego. Zamiłowanie diabłów do szalonego tańca potwierdzają różne przekazy folklorystyczne, w których czarty towarzyszą ludziom podczas ich zabaw, także ostatnich: „(...) w czasie zapust, kiedy zajrzysz przez drzwi do karczmy, ale dziurą taką, gdzie sęk wypadł, zobaczysz diabłów wśród tańczących, jako razem z nimi hasają” (Kolberg 1970: 367). W zapisanej przez Tadeusza Baraniuka informacji z rejonu Mazowsza Płockiego pojawia się motyw diabelskich tancerzy. Na zabawę zapustną przybyli przystojni goście, którzy prosili do tańca miejscowe panny. Potańcówka była przednia, dlatego nie zauważono, że dawno minęła północ i należało już ją przerwać, ponieważ nastał Wielki Post. Dopiero, gdy muzykanci spostrzegli, że przybysze mają końskie kopyta, zagrali wspak melodię *Serdeczna Matko...*, a wówczas „(...) powstała wichura i piekielni tancerze zniknęli” (Baraniuk 1999: 22). Dzięki spostrzegawczości muzykantów cała sytuacja zakończyła się szczęśliwie. Jednak w świetle ludowych fabuł niejednokrotnie taniec z czartem pociągał za sobą fatalne konsekwencje dla jego partnerki. Najlepszym tego dowodem są opowieści z wątkiem T480 C „Dwie siostry i diabeł” (Rzepnikowska 2005). Tego typu narracje mówią o tym, jak do jednej z sióstr przybywa diabeł i prosi ją do tańca. Dziewczyna, aby zyskać na czasie, wymyśla różnego rodzaju zadania dla adoratora, np. każe mu przynieść części garderoby, korale, nosić wodę w przetaku, etc. Wreszcie pieje kur, a czart musi uciekać do piekła. Niestety druga siostra, jak to w bajkach bywa, wykazuje się mniejszą ostrożnością i rusza do tańca z piekielnym partnerem, co doprowadziło do tragedii: „Tańcował, tańcował, aż mu się już uprzykrzyło, bo już było czas do piekła. Tak wziął i łeb i (jej) ukręcił, wsadził w szybę, a kadłub w piec” (Witowt 1903: 772). Co ciekawe, wątek ten uznany został przez Juliana Krzyżanowskiego jako jeden z nielicznych, w których diabeł objawia swą prawdziwą – niebezpieczną naturę (Krzyżanowski 1965: 82).

Warto przypomnieć, że wirujący wiatr w wierzeniach z terenów Słowiańszczyzny bardzo często nazywano „czarcim weselem” (Moszyński 1965: 476) lub „tańczącym diabłem” (Strawińska 1981: 13; Lebeda 2002: 120-125). Zjawisko o dużej dynamice doskonale wpisywało się w kontekst wyobrażeń na temat natury biesów, które przerażały nieokiełznaniem i nadekspresywnością.

Zakończenie

Od stuleci dwuznaczne odczucia wśród postronnych obserwatorów budziły wszelkiego rodzaju formy ekspresji somatycznych wykraczające poza przyjęte w danej społeczności normy. Już, urodzony w 470 roku, św. Cezary z Arles w *Kazaniach* upominał wiernych przed tańcami i śpiewami, odprawianymi również w pobliżu chrześcijańskich świątyń. Święty nazywał owe praktyki pogańskimi i surowo ich zakazywał (św. Cezary z Arles 1989: 76). Przed tańcami i nieobyczajnym zachowaniem, które wielokrotnie prowokowały taneczne korowody, przestrzegał także Jakub z Vitry. Według niego w tanecznym kole wszyscy poruszają się w lewo, a w jego centrum znajduje się bies, kierujący wszystkich tańczących ku wiecznemu zatraceniu. Kogo dotknie diabelskim ogonem, w tym budzą się zmysły i „wybucha ogień piekielny” (Guriewicz 1997: 206). Należy zwrócić uwagę na wspomniany kierunek obracania się osób tańczących w diabelskim kole. Otóż tancerze ci poruszają się w lewo, a kierunek ten w wielu kulturach waloryzowany był negatywnie (Wasilewski 1978: 81-108). „W językach słowiańskich pojęcie »lewy« ma znaczenie wartościowane ujemnie: *lěvъ

oznacza 'sinister, nieprawy, niesprawiedliwy, zły'. Cecha opaczności warunkuje więc lewej strony z zaświatami, gdzie panuje porządek inwertyczny (...)” (Kowalik 2004: 114). Również korowody biczowników lub ekstazyków przemierzających w średniowieczu ulice miast wzbudzały kontrowersje. W XIII wieku na masową skalę pojawiło się zjawisko grup pokutnych, które „(...) wśród śmiechu, śpiewów i nerwowych tańców, dziwacznych ruchów, przemierzały kraje europejskie. Ich taniec nazywano tańcem św. Jana. Przypisywano go diabelskiemu opętaniu” (Rożek 2004: 78). Dynamika i ekspresywność ciała – uzewnętrzniająca się chociażby w tańcu, przez stulecia znajdowała się na indeksie – postrzegano ją jako przejaw działalności sił nieczystych (Goff, Truong 2006: 57). Przypomnieć można, że Tertulian nawoływał chrześcijan do umiaru w ruchach i gestykulacji, gdyż zbyt ekspresywne zachowanie kojarzono z ingerencją diabła. O karnawałowych (a więc usankcjonowanych tradycją) tańcach również wypowiadano się z dezaprobatą (Dudzik 2005: 73). O negatywnie waloryzowanych, szczególnie przez Kościół, hucznych zabawach w Polsce można się dowiedzieć z dawnych kodeksów i kronik klasztorów (Potkański 2004: 324). Chociaż materiały te częstokroć dotyczą wcześniejszego okresu, to jednak ocenę tanecznych spotkań można uznać za analogiczną względem wyobrażeń na temat muzykantów i tańca funkcjonujących w XIX wieku.

Jak można zauważyć, formy zachowania wykraczające poza przyjęte normy waloryzowane były negatywnie i postrzegano je jako uzewnętrznienie natury postaci o konotacjach demonicznych albo jako formy ekspresji psychosomatycznej zarezerwowanej dla demonicznych i diabolicznych istot. Dziką muzykę i tańce łączono z działalnością piekielnych mocy. Najprawdopodobniej jednym z powodów takiego stanu rzeczy była wspomniana już negatywnie oceniana dynamika. Natomiast opowieści ludowe, w których pojawiają się motywy demonicznych muzykantów, instrumentów i tańca, obnażają przed nami pierwotny lęk przed nadmierną ekspresywnością burzącą w pewien sposób ład oraz hierarchiczność świata. Dlatego można założyć, iż motywy swoistego rodzaju opętania – objęcia władzy nad ciałem i umysłem odbiorców muzyki, jak również zawładnięcia przez diabelskich tancerzy swoimi partnerami przybliżają, a raczej definiują wyobrażenia dotyczące sfery demonicznej.

Kiedy na problematykę demonologii ludowej spojrzymy przez pryzmat etnograficzno-folklorystycznych marginaliów, na naszych oczach tworzy się spójny świat wyobrażeń, w którym ekspresywne zachowania i zjawiska o dużej skali dynamizmu traktowane były jako demonstracje świata demonicznego w świecie ludzkich lęków. Jak zauważył Rene Girard: „Stwierdzając tożsamość demonicznego charakteru transu, rytualnego opętania, ataków histerii oraz hipnozy, tradycja ludowa potwierdza tożsamość tych wszystkich fenomenów; tożsamość ta rzeczywiście istnieje i należy znaleźć dla niej wspólny mianownik” (Girard 1991: 285).

Bibliografia

- BARANIUK, T. (1999). *Prześmiewanie świata. O przebierańcach zapustnych na północno-zachodnim Mazowszu*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Towarzystwo Naukowo-Kulturalne, Mazowieckie Towarzystwo Kultury.
- BRÜCKNER, A. (1997). *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- CEZARY Z ARLES św. (1989). *Kazania* (przeł. ks. S. Ryznar). Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.

- DEKKER, T. (1980). *Czarownica z Edmonton* (przeł. L. Kydryński). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- DUDZIK, W. (2005). *Karnawały w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- FEDEROWSKI, M. (1973). *Diabelskie skrzypce. Baśnie białoruskie* (przeł. A. Barszczewski). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- GIRARD, R. (1991). *Kozioł ofiarny* (przeł. M. Goszczyńska). Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- GOFF, J. Le, Truong, N. (2006). *Historia ciała w średniowieczu* (przeł. I. Kania). Warszawa: Czytelnik.
- GURIEWICZ, A. (1997). *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy. Exempla XIII wieku* (przeł. Z. Dobrzyński), Warszawa: Oficyna Wydawnicza wolumen, Wydawnictwo Bellona.
- JACKOWSKI, A. (1993). *Muzykanci (wywiad z Andrzejem Bieńkowskim)*. Polska Sztuka Ludowa, 47 (2), 56-64.
- JASTRUN, T. (1996). *Nie istniejącymi drogami do wsi, których już nie ma (Wywiad z Andrzejem Bieńkowskim)*. Nowa Res Publica, 9, 35-40.
- KALINOWSKA-KŁOSIEWICZ, D. (1985). *Obrzęd sobótkowy. Taniec w aspekcie symboliki ruchu obrotowego*. Polska Sztuka Ludowa, XXXIX, (1-2), 67-75.
- KIUŁA, I. (2000). *Diabelskie narzędzie*. Gadki z Chatki, 28, 18-19.
- KLINGER, W. (1949). *Wschodnio-europejskie rusalki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*. Lublin-Kraków: Nakład i Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.
- KNOOP, O. (1894). *Podania i opowiadania z Wielkiego Księstwa Poznańskiego* (przeł. Z. A. Kowerska). Wisła, VIII (4), 719-774.
- KOLBERG, O. (1964) *Chelmskie*, cz. II. W: *Dzieła wszystkie*, t. 34. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. (1967). *Kaliskie i Sieradzkie*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 46. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. (1970). *Mazowsze*, cz. VII. W: *Dzieła wszystkie*, 42. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. (1973). *Sanockie – Krośnieńskie*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 51. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLBERG, O. (1978). *Kujawy*, cz. I. W: *Dzieła wszystkie*, t. III. Wrocław: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOPALIŃSKI, W. (1985) *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- KOPERNICKI, I. (1891). *Gadki ludowe górali beskidowych z okolic Rabki*. Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej, XV, 19-21.
- KOWALIK, A. (2004) *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1961). *Ludowość w „Dziadów” części III*. W: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1962). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. Warszawa: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1965). *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- LEBEDA, A. (2002) *Wiedza i wierzenia ludowe*. W: *Komentarze do Polskiego Atlasu Etnograficznego*, t. VI. Wrocław-Cieszyn: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

- LEEuw, G. van der. (1997) *Fenomenologia religii* (przeł. J. Prokopiuk). Warszawa: Książka i Wiedza.
- ŁOTMAN, J. (1999). *Kultura i eksplozja*. (przeł. B. Żyłko). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ŁUCZKOWSKI, J. (1996). *Opoczyńscy muzykanci ludowi i ich instrumenty w świetle tradycji folklorystycznych*. Literatura Ludowa, 2. 31-53.
- ŁUŻNY, R. (2001). *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa* (przeł. R. Łużny). Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- ŁYSIAK, W. (1988). *Świat wierzeń ludu wielkopolskiego przełomu XIX i XX wieku*. Lud, 72, 91-112.
- MANN, T. (2000). *Dostojewski – z umiarem*. (przeł. J. Błoński). W: *Dostojewski – z umiarem i inne eseje* (s. 220-237). Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA.
- MIEDZIŃSKI, J. (1937). *Ziemia rawicka w legendzie i baśni*. Rawicz: Towarzystwo Wydawnicze Sp. z Ogr. Odp. w Rawiczu.
- MOSZYŃSKI, K. (1965) *Kultura ludowa Słowian*, t. II, Kultura duchowa. Warszawa: Książka i Wiedza.
- ONDRUSZ, J. (1984). *Cudowny chleb podania, baśnie i opowieści cieszyńskie*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- PAWŁOWICZ, B. (1896) *Kilka rysów z życia ludu w Zalasowej*. Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne, I, 229-265.
- POTKAŃSKI, K. (2004). *Wiadomości Długosza o polskiej mitologii*. W: F. Bujak (oprac.). *Pisma pośmiertne*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- PROPP, W. (2003). *Historyczne korzenie bajki magicznej*. (przeł. J. Chmielewski). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- ROŻEK, M. (1993). *Diabeł w kulturze polskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- RZEPNIKOWSKA, I. (2003). *Bóg i diabeł w świecie wartości ludowej bajki ludowej*. W: M. Jakitowicz, V. Wróblewska (red.). *W kręgu folkloru, literatury i języka. Prace ofiarowane prof. Janowi Mirosławowi Kasjanowi w 70. rocznicę urodzin*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- RZEPNIKOWSKA, I. (2005). *Rosyjska i polska bajka magiczna (AT480) w kontekście kultury ludowej*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- SALONI, A. (1908). *Lud rzeszowski Materiały etnograficzne*. Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne, X, 50-344.
- SCHMIDT, J-C. (2006). *Gest w średniowiecznej Europie*. (przeł. H. Zaremska). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- STRAWIŃSKA, Z. (1981) *Wieś pałucka Statkowska Struga*. Materiały etnograficzne, cz. III. Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu.
- SIEMIŃSKI, L. (1975). *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- SZYJEWSKI, A. (2003). *Religia Słowian*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- ŚWIĘTEK, J. (1998). *Brzozowa i okolice Zakliczyna nad Dunajcem*, cz. II, Wierzenia. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- TOEPPEN, M. (1893). *Wierzenia mazurskie*. (przeł. E. Piltzówna). Wisła, VII, (1), 1-52.
- ТОЛСТАЯ, С. М. (1995) *Сакральное и магическое в народном культе святых*. W: J. BARTMIŃSKI, M. Jasińska-Wojtkowska (red.), *Folklor – Sacrum – Religia*, t. 2, (s. 32-37). Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej.

- WASILEWSKI, J. (1978) *Symbolika ruchu obrotowego i rytualnej inwersji*. Etnografia Polska, XXII (1), 81-108.
WITOWT. (1903). *Baśni z powiatu radzyńskiego*. Wiśła, XVII, (4), 721-723.
WITOWT (1905). *Gadki z Ostrówki*. Wiśła, XIX, (2), 293-.301.
WODZIŃSKI, C. (2007). *Święty Idiota*. Gdańsk: słowo obraz/terytoria.

Artykuł ze strony internetowej

- ZADURSKA, O., *Muzykant*. W: *Polska Bajka Ludowa. Słownik*.
<http://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=120>
ZADURSKA, O., *Skrzypce*. W: *Polska Bajka Ludowa. Słownik*.
<http://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=159>

ROBERT PIOTR PIOTROWSKI**THE MOTIF OF DEVILISH MUSICIANS AND DANCERS IN FOLKLORISTIC AND ETHNOGRAPHIC WRITING MATERIALS**

The starting point for the analysis proposed in this article is motifs of extraordinary/magical instruments, musicians and dance in folkloristic and ethnographic narratives. Looking at them, I am trying to pinpoint the perceptions of the demonic world present in the folk culture of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century.



ADAM MAZURKIEWICZ

Uniwersytet Łódzki

STEFAN LICHAŃSKI JAKO BADACZ LITERATURY WSI

W eseistycznym i krytycznym dorobku Stefana Lichańskiego (1914-1983) szczególne miejsce zajmują uwagi poświęcone literaturze tworzonej zarówno przez nieprofesjonalnych, jak i zawodowych pisarzy identyfikujących się ze środowiskiem wiejskim. Pozostają one zresztą na tyle znaczące — tak ilościowo, jak i jakościowo — że można potraktować rozmaite formy wypowiedzi krytyka na temat „pisarstwa wsi” jako osobny nurt problemowo-tematyczny. Dopiero bowiem *ex post* — przez pryzmat całości dorobku krytycznego — dostrzec można stałość zainteresowań badacza, który dawał im wyraz sięgając po rozmaite formy wypowiedzi. Dominowały wśród nich — zwłaszcza w okresie tuż po wojnie, kiedy w latach 1945-1947 krytyk związał się z tygodnikiem „Wieś” — skrótkowe prezentacje literackich dokonań autorów pochodzenia wiejskiego, współtworzących osobny nurt w literaturze po II wojnie światowej oraz recenzje poszczególnych utworów. Wybór takiej formuły można potraktować tyleż jako konsekwencje ograniczeń wynikających z charakteru prasowego periodyku, na łamach którego Lichański ogłaszał notki, jak i — patrząc retrospektywnie, z perspektywy późniejszej jego działalności krytycznej — z osobistego programu; zgodnie z nim bowiem zajmował się jedynie utworami, które były dlań istotne z różnej natury względów osobistych. Toteż można i do owych zapisków odnieść na poły konfesyjne wyznanie krytyka, zawarte na kartach jednego z późniejszych zbiorów: „Brałem się do pióra tylko wtedy, kiedy pisanie o kimś sprawiało mi przyjemność i kiedy winien mu byłem wdzięczność za wzruszenia nad jego książkami przeżyte i za czerpane z nich podniety myślowe” (Lichański 1967 d: 5).

Równolegle do okazjonalnych informacji na temat poszczególnych twórców, wywodzących się ze środowiska wiejskiego, Lichański zaczął prezentować literaturę tę w sposób bardziej uporządkowany i systematyczny; świadectwem pozostaje rozprawa *O metodzie badań literatury ludowej* (1947), będąca w powojennej refleksji literaturoznawczej jedną z pierwszych wypowiedzi programowych poświęconych tytułowemu zagadnieniu. Wbrew nadziejom badacza, nie spotkała się ona z szerszą recepcją krytyczną¹. Szybko też dyskusje kulturalne i literackie zdominowały inne tematy, związane przede wszystkim z „obrachunkami inteligentkimi” (termin Kazimierza Wyki) i kontrowersjami wokół rozumienia w literaturze kategorii realizmu. Ów — jak go określała Melania Kierczyńska — „spór o realizm” stał się tematem nadrzędnym (hipertematem), który usunął z pola dyskusji „tematy poboczne”². Sam

¹ Świadectwem takiej zubożonej recepcji zdaje się umieszczenie przez Michała Walińskiego notki bibliograficznej artykułu Lichańskiego jedynie w zestawieniu bibliograficznym, przy jednoczesnej rezygnacji z przedruku w akademickim skrypcie, poświęconym relacjom folkloru i kultury (zob. Waliński 1978: 324). O przywołanym tu szkicu Lichańskiego nie wspomina również Andrzej Zawada w pracy *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, (Warszawa 1983), pozostającej do dziś jednym z najważniejszych literaturoznawczych opracowań problematyki związanej z nurtem wiejskim w prozie współczesnej.

² Uwaga ta nie oznacza, że sam temat chłopstwa i jego roli w społeczeństwie został marginalizowany; przeciwnie, jednakże wypowiedzi pojawiające się w prasie w latach 1944-1948 nacechowane były zideologizowanym spojrzeniem na tę kwestię. Ponadto dotyczyły problematyki historycznej, nie kulturowej; zob.: Jarosz 1992: 47-62.

zresztą stał się rychło pretekstem do namysłu nad kształtem w coraz większym stopniu upolitycznionej kultury, która od „Zjazdu Szczecińskiego” w 1949 roku została wpisana w paradygmat socrealistyczny. W tej zaś realizm i realizm socjalistyczny zostały utożsamione³.

Oczywiście wybór problematyki badawczej przez Lichańskiego pozostawał (przynajmniej hipotetycznie) w pełni zgodny z tendencjami dominującymi w okresie realizmu socjalistycznego⁴. Przypomnijmy, iż kultura ludowa — zgodnie z obowiązującymi wówczas dyrektywami — miała stać się podstawą nowej, socjalistycznej kultury masowej; najbardziej reprezentatywnym przykładem pozostaje fenomen pieśni masowej, imitującej (czy też — pozwólmy sobie na logiczny oksymoron — tworzącej „od nowa”) rodzimy folklor i ludową tradycję. Jednakże propozycja badawcza Lichańskiego odbiegała tak dalece od zideologizowanej wizji ówczesnych decydentów, że nie mogła zostać z nią uzgodniona⁵. Podstawowa różnica wynikała zapewne z perspektywy, z której na literaturę ludową patrzyli socrealistyczni krytycy i Lichański. Ci pierwsi traktowali ją jako zideologizowaną wykładnię dialektyki dziejowej, prowadzącą do zwycięstwa proletariatu; krytyk zaś akcentował przede wszystkim jej wartość immanentną, nie stroniąc zresztą przy tym od podnoszenia pozaartystycznych zobowiązań owej twórczości. Zarazem jednak potrafił odróżnić „publicystykę rymowaną” od poezji, w której wymiar społeczny nie unieważnia artystyzmu; znacząca pod tym względem pozostaje uwaga na temat poetyckich juveniliów, omawianych na łamach jednego z numerów „Świetlicy”; czytamy: „Wiersze [te] można określić jako »poezję stosowaną«, rymowaną publicystykę obciążoną na doraźny efekt. (...) [poeta] operuje (...) chwytami reklamy dziennikarskiej, zaniedbując zupełnie literackość swych wierszy” (Lichański 1946a: 35)⁶.

³ Na nieobecność problematyki związanej z ludowością, jako symptomatycznej dla roku 1948 pisze Andrzej Zawada, wskazując na próby ówczesnej redefinicji koncepcji ludu, co — paradoksalnie — doprowadziło do jej pełnego rozmycia (zob. Zawada 1983: 51-52).

⁴ Co więcej, w początkowej fazie kultury powojennej — w latach 1945-1948 — działał, powołany z inicjatywy Stanisława Piętaka, Oddział Wiejski Związku Zawodowego Literatów Polskich, mający osobną serię wydawniczą „Biblioteka Oddziału Wiejskiego Związku Literatów”, oraz będący w 1947 roku edytorem almanachu literackiego; został on jednak podporządkowany strukturalnie Związkowi Literatów Polskich. Po 1956 roku reaktywowano go w postaci zrzeszonej grupy literackiej przy Stowarzyszeniu PAX, a następnie jako Międzywojewódzki Klub Pisarzy Ludowych (1965-1968); od roku 1968 jako Stowarzyszenie Twórców Ludowych (zob. Niewiadomski 2007: 9).

⁵ Rozbieżność ta, o czym można przekonać się, czytając całość dorobku krytycznego, w pracach Lichańskiego wynikała z przekonania badacza o konieczności zachowania dystansu wobec giełdy czytelnicznej oraz przekonania, że to nie moda literacka, ani ideologia, lecz jedynie czas weryfikuje wartość utworu: „Nasza ostrożność i podejrzliwość winny rosnać proporcjonalnie do hałasu, z jakim giełdowi maklerzy usiłują nam wmówić tę czy inną okrzykniętą genialność. (...) Pierwszy obowiązek krytyka i pierwsza trudność, na jaką w swojej pracy trafia: zachować niezależność wobec mniemań i mówień swoich czasów” (Lichański 1967 d: 63, 65).

⁶ Istotnie, trudno nie przyznać racji krytykowi. Publicystyczne zaangażowanie poezji nieuchronnie przywodzi na myśl obrazy początków zasiedlania Ziemi Zachodnich i Północno-Zachodnich przez polskich osadników, zawarte w reportażu Wandy Melcer *Wyprowa na Odzyskane Ziemie* (1945). To zresztą kolejny punkt rozbieżny pomiędzy Lichańskim a krytykami promującymi nową, zaangażowaną społecznie twórczość z pozycji klasowych. Znaczący pod tym względem pozostaje napisany w 1950 roku szkic Grzegorza Lasoty, poświęcony m.in. Wiktorowi Woroszyłskiemu (zob.: Lasota 1953: 147-167).

Rozważając istotę literatury wsi jako zjawiska artystycznego i kulturowo-społecznego, Lichański koncentrował się na następujących kwestiach:

- relacji literatury (*resp.* kultury) tworzonej przez wieś do literatury/kultury narodowej;
- jej uwikłaniach społeczno-kulturowych, zwłaszcza w epoce dogłębnych przemian, których krytyk był świadkiem i współuczestnikiem;
- metodologicznym *instrumentarium*, pozwalającym wyodrębnić i opisać immanentne właściwości literatury wsi, decydujące o jej (potencjalnej) odrębności.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz jednak należy zaznaczyć, iż zaproponowany tu podział, mający charakter arbitralny, uczyniony został dla utrzymania klarowności wywodu. Dopiero bowiem całościowe ujęcie wyszczególnionych aspektów publicystyczne i badawczej działalności Lichańskiego, pozwalają na rekonstrukcję poglądów tego krytyka na literaturę tworzoną przez artystów wywodzących się ze wsi. Pozwala też na zrozumienie różnicy pomiędzy terminami, którymi badacz operował, aby oddać jej specyfikę. Nieprzypadkowo bowiem określenia „literatura ludowa”, „nurt wiejski”, „literatura chłopska” nie mają dlań waloru synonimów, ani określeń hierarchizujących pokrewne zjawiska. Przeciwnie: Lichański traktuje je jako określenia zjawisk kulturowych przenikających się. Jeśli zaś można w ich wypadku mówić o jakiegokolwiek podrzędności, to jedynie wobec szerszego typologicznie określenia literatury wsi, rozumianej zarówno jako amatorska twórczość pisarzy nieprofesjonalnych, twórczość autorów wywodzących się ze środowiska wiejskiego, jak i problematyzującą temat wiejski⁷.

Relacja literatury (*resp.* kultury) tworzonej przez wieś do literatury/kultury narodowej

Zarówno nieprofesjonalna, jak i zawodowa twórczość pisarzy, wywodzących się ze środowiska wiejskiego, stanowiła dla Lichańskiego trwały element kultury narodowej i nie powinna być rozpatrywana w oderwaniu od jej kontekstu. Wyraz temu przekonaniu badacz dawał, określając mianem mitu przekonanie o odrębności tej kultury, jakkolwiek

⁷ Na temat rozróżnienia przez Lichańskiego niuansów semantycznych przywołanych tu określeń zob.: Lichański S., Lichański J. Z. 1976: 12-13. Zaproponowane przez krytyka rozróżnienie pozostaje dyskusyjne, bowiem, jak słusznie zauważa Andrzej Zawada, trudno chłopskość — w odróżnieniu od ludowości — traktować jako kategorię estetyczną. Badacz podąża tropem wyznaczonym uwagą Stanisława Piętaka o rozróżnieniu obu pojęć: „Ludowość i chłopskość to (...) pojęcia nieidentyczne. Ludowość sprowadza się często do rytmiki czy melodii wiersza (...), mówiąc o chłopskości musimy sięgnąć do elementów bardziej rudymentalnych, do całokształtu przeżyć duchowych człowieka wsi” (Pięta 1958: 1).

Pojęcie „literatura/sztuka ludowa” jest jednak zbyt niedookreślone, aby móc uznać je za kategorię tematyczną (zob.: Zawada 1983: 7-8). O tym jednakże, jak trudno przeprowadzić rozróżnienie między przywołanymi tu pojęciami, a tym samym wydobyć istotę ludowości za pomocą kryteriów estetycznych, świadczy uwaga Karola Ludwika Konińskiego: „Pisarz ludowy, prymitywny, walory [kultury ludowej — A. M.] oddaje naiwnie (...); pisarz ludowy genialny przeskoczywszy w świat najwyższej mowy inteligentnej, ale zdawszy sobie sprawę ze świetnego swego posagu, mowy ludowej będzie używał świadomie i artystycznie; ale też on zdobędzie powodzenie, które go włączy w świat inteligentki, zostanie pisarzem zawodowym i z literatury ludowej wyjdzie” (Koniński 1938: 25-26). Konsekwencją akcentowanego przez Konińskiego procesu zdaje się prawidłowość, którą zauważa Zygmunt Ziątek, poszukując źródeł estetyzacji dziedzictwa kulturowego wsi: „Chłopskie dziedzictwo kulturalne i typ wiejsko-miejskiego doświadczenia społecznego są dziś cenione przede wszystkim jako wartości literackie” (Ziątek 1970: 3).

zarazem miał świadomość źródeł owych przekonań, które postrzegał jako swoisty „mit założycielski”; pisał:

Ci, którzy kruszą kopie, broniąc wiary w absolutną samorodność i suwerenną samoistność folkloru, wojują właściwie o jego godność, ci którzy kierują się faktami, choćby nawet fakty te obracały wniwecz wiele krzepiących i błogich urojeń, ustalają jego rzeczywiste znaczenie artystyczne i kulturowe (Lichański 1986e: 39).

Przywołany tu *passus* zdaje się pogłosem chronologicznie wcześniej postawionej tezy o niesamodzielnym charakterze zjawiska, które Lichański określa mianem twórczości ludowej: „Nie istnieje żadna kultura ani też literatura ludowa rozumiane jako samoistne układy całościowe przeciwstawne lub choćby tylko w pełni autonomiczne w stosunku do kultury i literatury narodowej. Literatura ludowa jest tylko jedną z wielu formacji składających się na całokształt literackiej twórczości narodu” (Lichański 1947c: 273-274).

Co więcej, również kultura narodowa funkcjonowała — w myśl supozycji krytyka — jako element większej całości, na którą składał się dorobek artystyczny kultury Zachodu. Przekonanie o ścisłych relacjach, jakie łączą wyszczególnione tu zjawiska (tj. literaturę/kulturę ludową, narodową i funkcjonującą w kręgu kultury Zachodu) nie zostaje wyrażone w pracach Lichańskiego *expressis verbis*; jest ono raczej zakładane *implicite*, o czym świadczy tytuł jednego ze zbiorów szkiców, poświęconych literaturze nurtu wiejskiego: *Kuszenie Hamleta* (1965). Przywołanie tytułowej postaci szekspirowskiego arcydzieła można odczytywać w dwojaki sposób: nie tylko jako przeciwstawienie egzystencjalnej sytuacji Hamleta tej, w jakiej znalazła się wieś polska w toku przemian kulturowo-społecznych. Zaproponowany tu sposób lektury zdają się uprawomocniać słowa krytyka: „W psychice ludzi ze środowiska wiejskiego odbywa się coś na miarę trwającego całe lata trzęsienia ziemi. (...) Życie utoruje sobie nowe łóżyska, ludzie jakoś tam się pozbierają. Ale stać wobec takiego wydarzenia — i nie pomóc? Nie dostrzec go nawet? (...) Polski Hamlet, zatopiony w filozoficznym dyskursie z trupią czaszką, poprawia tylko od czasu do czasu aureolę tragizmu nad swoim czołem i uparcie nic nie słyszy, nic nie dostrzega” (Lichański 1965h: 23).

Zarazem — z perspektywy krytyki retorycznej — wybór postaci pozostaje nieprzypadkowy nie tylko ze względu na sensy, które zostały w nią wpisane w toku lekturowych odczytań (zob.: Kiereś-Łach 2012: 77-99). W myśl supozycji Jakuba Z. Lichańskiego, *téchne rhétorique* pozwala na odtworzenia nie tylko intencji krytyka, lecz również jego sposobu postrzegania i wyrażania rzeczywistości (Lichański 2007: 76-77). Znajdując „powinowactwa z wyboru” pomiędzy utworem pozostającym kwintesencją elżbietańskiego dramatu i współczesną literaturą nurtu wiejskiego Stefan Lichański wprowadza ją w krąg kultury europejskiej. Nie pragnie przy tym dowartościować twórczości wsi, a jedynie wskazać jej uwikłanie w historię, którą aktywnie kształtuje zaangażowanie twórców w społeczno-kulturowe przemiany. Uwikłanie to staje się zresztą dla badacza miarą istotności utworu, czemu daje wyraz, pisząc: „Uczestnictwo w historii jest zawsze ryzykiem, tragicznym ryzykiem. Kosmos ludzki zamyka się jednak całkowicie w jego granicach” (Lichański 1965h: 24).

Uwikłania społeczno-kulturowe literatury wiejskiej, zwłaszcza w epoce dogłębnych przemian, których krytyk był świadkiem i współuczestnikiem

Biorąc udział w ankiecie „Twórczości”, poświęconej literaturze i kulturze międzywojnia, Lichański nie wahał się wskazywać na bezideowość ówczesnej sztuki jako jedną z przyczyn koniecznego rozrachunku z przeszłością; pisał:

Programów literackich było sporo, ale nie wyłaniał się spoza nich żaden ogólny, wiążący program społeczno-kulturalny. (...) Z literatury nie wyszła żadna myśl kształtująca życie duchowe narodu, organizująca i dynamizująca jego energię kulturotwórczą, wytyczająca mu nowe drogi rozwoju. To jest śmiertelny grzech literatury dwudziestolecia (Lichański 1947i: 96).

Stanowisko to jest jedynie pozornie zbieżne z reprezentowanym po wojnie np. przez środowisko „Kuźnicy”, wynika bowiem z innych przesłanek i prowadzi do innych oczekiwań wobec literatury. Krytycy i publicyści związani z przywołanym tu pismem traktowali bowiem literaturę — w myśl uwagi Zbigniewa Jarosińskiego — jako artystyczną odpowiedź na społeczno-polityczną sytuację epoki (Jarosiński 1978: 75). Oczywiście nie sposób odmówić im zainteresowania kwestią sztuki dzieła literackiego; zarazem jednak nierzadko rozważali owe walory artystyczne w odniesieniu do zakładanego apriorycznie wzorca (zob.: Żabicki 1966: 147-168).

Lichański tymczasem postulował rozliczanie autorów z ich dokonań, nie zaś adekwatności utworów wobec przyjętych odgórnie kryteriów (Lichański 1986e: 13). Badacz pojmował też kwestię publicystycznego wymiaru dzieła literackiego — odmiennie, niż zwolennicy zideologizowanej wykładni o politycznym charakterze twórczości artystycznej — jako (posłużmy się językiem matematyki) pochodną jego funkcjonowania w przestrzeni społecznej. Pisał:

Jeśli (...) pod określenie to [tj. publicystykę — przyp. A. M.] podciągniemy stawianie i rozwiązywanie problemów o poważnej doniosłości społecznej, politycznej i moralnej (...) to w takim razie jest to publicystyka. Ale takiej publicystyki potrzeba nam jak najwięcej. No i miano publicysty staje się wtedy zaszczytnym, a nie deprecjonującym (Lichański 1956j: 86).

Stanowisko to zdaje się konsekwencją traktowania literatury (*resp.* kultury) jako medium treści społecznych, oddanych za pomocą artystycznych środków wyrazu. Tym samym krytyk zbliżył się do założeń międzywojennego autentyzmu, ideowo zresztą Lichańskiemu bliskiego, czemu wielokrotnie dawał wyraz w polemicznych wypowiedziach; m.in. stając w 1946 roku w obronie twórczości Stanisława Czernika, wdając się z polemikę z Ryszardem Matuszewskim (zob.: Lichański 1946b: 6).

Przejawem akceptacji założeń autentystów — przypomnijmy, iż Czernik był w międzywojniu inicjatorem ich organu prasowego, „Okolicy Poetów” (1935-1939) — stała się recenzja tomu poezji Czernika *Delta* (1962), w której Lichański podejmuje próby interpretacji terminu „autentyzm”. Określenie to przestaje oznaczać dla krytyka właściwości historyczno-typologicznych, w zamian przeistaczając się w program literackiej etyki i prakseologii. Być może należałoby zatem samego Lichańskiego postrzegać jako kontynuatora myśli Czernika. Tak jak on domagał się przecież, aby koncepcje intelektualne czy moralne były w utworze literackim nie tyle wyartykułowane *expressis verbis*, co wyrażane poprzez medium sztuki słowa. Nieprzypadkowo też krytyk o autorze *Delta* pisał: „Rozwijając postulat autentyczności w stosunku do tworzywa, deprecjonował tym samym wartości zaangażowań literatury wyczerpujących się w deklaratyzmie tematyki i bezpośrednich haseł” (Lichański 1965h: 103).

Przywołane tu słowa należy odczytywać w kontekście tytułu szkicu, z którego pochodzą; *Autoportret z wierszy* to sformułowanie semantycznie bliskie programowi autentystów, akcentujących rolę jedności prawdy „artystycznej” i „życiowej” poprzez odnowienie tradycji naturalistycznych i realistycznych, rozumianych jako powrót do

rzeczywistości (zob.: Lichański 1965h: 103). Literatura (której figurą w tytule szkicu krytycznego pozostaje wiersz) staje się dla Lichańskiego drogą do poznania siebie, a poprzez ten akt — również rzeczywistości. Można by, jako punkt odniesienia, przywołać dla tej konstatacji uwagi Czernika na temat istoty poezji:

Liryka jest właściwie relacją pewnych stanów poety, jego procesów uczuciowych, nastrojów lub afektów — i w tych granicach zamyka się na całkowicie. Wiersz liryczny jest więc rodzajem introspekcji poetyckiej. Dlatego też jego materiał treściowy ściśle zamyka się w zakresie uczuć rzeczywistych. Jeżeli natomiast do wiersza wchodzi uczucia przedstawione tylko w roli rzeczywistych, a będące najpospolitszym zmyśleniem czyli grą słów, wiersz staje się czymś zupełnie innym, będzie raczej udawaniem liryki (Czernik 1935: 4).

Autoportret staje się zatem dla czytającego krytyka portretem twórcy, nakreślonym zgodnie z wymogami „prawdy życiowej”, będącej świadectwem czasów, w których powstał. Dlatego też, charakteryzując metodę twórczą poety, Lichański podkreśla związek twórczości Czernika z realnym życiem artysty i środowiska, w którym funkcjonuje (zob.: Lichański 1965h: 94). Co więcej — z perspektywy lektury antropologicznej — portret (zwłaszcza wykonany techniką fotografii) może tworzyć ciągłość, współtworzyć poczucie zakorzenienia (zob.: Niedźwiedź 2015: 557-570)⁸.

Współczesna krytykowi literatura ludowa (rozumiana zarówno jako twórczość pisarzy pochodzenia wiejskiego, jak i ukazująca realia wiejskie) brała udział w kreowaniu „portretu swoich czasów” w szczególny sposób. Z jednej strony — podkreśla Lichański — pozostaje zaangażowaną społecznie wypowiedzią na aktualne tematy; z drugiej — nie ogranicza się do relacjonowania owych wypadków dziejowych w sposób reportażowy. Zdaniem badacza taka specyfika prozy ludowej wynika z postawy samych twórców, identyfikujących się ze środowiskiem, które opisują (zob.: Lichański S., Lichański J. Z. 1976: 29). Postawę taką — w myśl supozycji Ewy Kołodziejczyk — wyznaczają zresztą immanentne właściwości „sztuki słowa”: „Dzieło literackie, to oczywistość, jest faktem socjalnym. Odzwierciedlone w relacjach z niewidzialnym słuchaczem normy społeczne przejawiają się w retoryce i antropologicznej tkance wiersza. Także wyrażone pośrednio przekonania poety tworzą elastyczną przestrzeń między nim i adresatem”(Kołodziejczyk 2008: 176).

Odrzucając egzotykę spojrzenia na problemy wsi „z zewnątrz”, twórcy ci starają się (od)tworzyć rzeczywistość tak, aby ukazywana rodzajowość — niegdyś utożsamiana z egzotyzacją codzienności — rozpoznawała się w tym, co dla autora, ale i jego odbiorcy, pozostaje swojskie: „Krajobraz, obyczaj, formy egzystencji jednostkowej i zbiorowej, jak najszerzej pojmowana tradycja są ową strefą natury i kultury najoczywistej własną, swoją, którą chce się najdokładniej zgłębić, wyrazić jak najściślej językiem przedstawić artystycznych” (Lichański S., Lichański J. Z. 1976: 21). Zarazem jednak, przeciwnie niż w wypadku twórców wcześniejszych epok, współcześni pisarze wsi nie zamykają się na wpływy zewnętrzne (Lichański S., Lichański J. Z. 1976: 21)⁹. Dopiero te bowiem weryfikują wizję artystyczną twórców (zob.: Lichański 1967d: 31).

⁸ Zaproponowane tu odczytanie tytułu szkicu Lichańskiego pozostaje uprawomocnione w kontekście słowa wstępnego, dołączonego przez Czernika do tomiku, w którym poeta wyjaśnia koncepcję zbioru: „Tomik ten w połowie składa się z utworów nowych, po raz pierwszy ogłoszonych w wydaniu książkowym. Uzupełnieniem ich jest wybór z poprzednich tomików. Wybór oparty został na zasadzie najbliższego pokrewieństwa, tak by poszczególne cykle wykazywały jednorodność inspiracji” (zob.: Czernik 1962: 5).

⁹ Symptomatyczna pod tym względem — na prawie kontrastu — pozostaje uwaga na marginesie Reymontowskich *Chłopów* (1904-1909). Akcentując osobny charakter ludowego

Metodologiczne *instrumentarium*, pozwalające wyodrębnić i opisać immanentne właściwości literatury wsi, decydujące o jej (potencjalnej) odrębności

Zainteresowanie Lichańskiego sposobami uobecniania elementów rzeczywistości pozatekstowej (głównie natury socjologicznej) w dziele literackim — tak bowiem należy rozumieć przywołaną wyżej dygresję o relacji pomiędzy językiem przedstawień artystycznych a tym co zostaje za jego pomocą ukazane — ukierunkowuje czytelnika na kwestie metodologiczne. Intencjonalność tekstu artystycznego, zakładana *implicite* w tekstologii — traktującej wypowiedź jako zdarzenie komunikacyjne, powstałe w określonym czasie i przestrzeni — można traktować dwuwymiarowo: nie tylko bowiem pozostaje (jako narzędzie komunikacji społecznej) przejawem utrwalania w społecznej i indywidualnej pamięci tradycji, ale też modeluje świadomość i postawy współczesne¹⁰.

Najpełniejszy program własnego rozumienia literatury i jej (poza)artystycznych zobowiązań Lichański dał w szkicu *Z kuchni czarownic* (1967), dla którego kluczem interpretacyjnym pozostają inicjalne akapity; czytamy: „Jak mi się widzi (...) nieładnie jakoś występować tylko z tym, co się w warsztacie do publicznej prezentacji wedle sił i możliwości przysposobiło, a nie sprezentować samego warsztatu, nie pokazać, jak on działa, nie ujawnić jego mechanizmu” (Lichański 1967d: 9). Słowa te, odczytywane przez pryzmat opublikowanej dwie dekady wcześniej rozprawy *O metodzie badań literatury ludowej* (1947), ujawniają nie tylko stałość zainteresowań badawczych Lichańskiego. Uzmysławiają też jego świadomość konieczności namysłu metodologicznego. Jest on tym istotniejszy, że krytyk upomina się o odrzucenie stereotypów poznawczych, prowadzących do petryfikacji sądów — najczęściej o charakterze wartościującym, a przy tym nacechowanych pejoratywnie — na temat omawianego zjawiska. W zamian pozostaje tekst, z którym czytelnik powinien nawiązać dialog pozbawiony zideologizowania.

Do pewnego stopnia w publicystyce Lichańskiego można odnaleźć naszkicowaną tu metodę w pojawiających się na łamach czasopism omówieniach dorobku artystycznego poszczególnych pisarzy współtworzących nurt literatury ludowej. Notki te były jednak — z uwagi na kontekst, w jakim funkcjonowały — pozbawione walorów uogólnienia. Z tego względu najobszerniejszą wykładnię *instrumentarium* badawczego i metod jego zastosowania w odniesieniu do literatury ludowej zawiera przywoływany uprzednio szkic z 1947 roku. To właśnie z jego perspektywy należy odczytywać chronologicznie późniejsze wypowiedzi o charakterze recenzji, które można traktować jako swoiste „dopowiedzenia”. Uwzględniają one te aspekty problemu badań nad literaturą ludową, które w *O metodzie badań literatury ludowej* pozostały zasygnalizowane. Mamy tu na myśli przede wszystkim omówienie pracy Juliana Krzyżanowskiego *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru* (1961), której Lichański poświęcił szkic *Literatura i folklor* (druk pośmiertny 1986) oraz wyborom baśni ludowych, omówionych w przekrojowym szkicu-recenzji *W kręgu twórczości ludowej* (druk pośmiertny 1986). Nie bez znaczenia pozostaje też wstęp

uniwersum, ukazanego w tej powieści, Lichański pisze: „Wież nie jest luźnym skupiskiem odrębnych jednostek. Stanowi ona silnie zespoloną jedność, kierującą się odwiecznymi rygorami własnych norm i obyczajów. Chłop żyje w kręgu kultury zamkniętej” (Lichański 1987f: 85).

¹⁰ Do pewnego zatem stopnia przypomina to mechanizm właściwy historiografii tworzącej wspólnotę poprzez scalanie społecznej wyobraźni; zob.: Hawrysz 2014: 41-52. Należy przy tym uczynić istotne zastrzeżenie: twórcy literatury wsi zazwyczaj nie idealizowali swego bohatera. Przykładem takiej antymitologizującej prozy pozostają utwory Józefa Mortona, m.in. *Mój drugi ożenek* (1961); stereotypy poznawcze, związane ze wsią i jej mieszkańcami, zostają poddane w niej demistyfikacji.

autorstwa Lichańskiego, dołączony do zestawienia bibliograficznego, które ukazuje zainteresowanym nurtem wiejskim w rodzimej literaturze bogactwo tej problematyki (zob.: Lichański, Lichański 1976: 12-31)¹¹. Jego przekrojowy charakter pozwala nie tylko na orientację w nowszych tendencjach, które badacz usiłuje wpisać w siatkę taksonomiczną. Przede wszystkim ukazane jest zakorzenienie owych trendów w przeszłości oraz uwikłanie w tradycję twórczości wiejskiej, problematyzującej obraz opisywanego przez badacza zjawiska w kontekście przemian społeczno-kulturowych, dokonujących się na wsi *hic et nunc*¹².

Obraz postulatów badawczych, jaki wyłania się z przywołanych tu szkiców, jest pochodną immanentnych własności opisywanej literatury. Toteż nie powinny zaskakiwać uwagi o konieczności socjologicznego spojrzenia na twórczość wsi, skoro sami pisarze pozostają — w myśl opinii Lichańskiego — zainteresowani nie tyle wymiarem psychologicznym egzystencji, co jej uwikłaniami społecznymi. Zarazem jest to "socjologia stosowna", odrzucająca teorie badawcze na rzecz artystycznego opisu ponadjednostkowych kulturowo-społecznych przemian, prowadzących do emancypacji umysłowej i obyczajowej nowej warstwy inteligencji pochodzenia wiejskiego (Lichański S., Lichański J. Z. 1976: 23). To ona bowiem staje się w latach siedemdziesiątych — w myśl spostrzeżenia Andrzeja Zawady — reprezentantką „trzeciej kultury”, przełamującej *ethos* zarówno mieszczański, jak i rustykalny¹³.

Aby jednak mogło do owej metamorfozy w „zjawisko osobne” dojść, konieczne było wcześniej dostrzeżenie potencjału kulturowego właśnie nie w oderwaniu od całokształtu kultury narodowej, lecz — tak, jak postulował to Lichański w przywołanych tu szkicach — w jej obrębie. Dopiero wówczas bowiem to, co w (posłużmy się formułą badacza) „pisarstwie ziemi i wsi” osobne, immanentne mu, objawi się w pełni — nie jako zjawisko egzotyczne, lecz współtworzące (paradoksalnie właśnie dzięki swej odrębności) obraz kultury narodowej¹⁴.

Charakteryzując nurt wiejski w powojennej literaturze i wskazując na ograniczenia wpływające na jego opis, Lichański szczególnie podkreślał ich charakter socjologiczny¹⁵. Jako obserwator owych przemian, krytyk usiłował tyleż relacjonować je (przede wszystkim w szkicach, publikowanych na łamach pism kulturalno-oświatowych), co ukazać ideowe i estetyczne źródła „pisarstwa wsi i ziemi” oraz jego „powinowactwa z wyboru” z kulturą narodową. Dostrzegając rangę wpływu przemian społeczno-obyczajowych i kulturowych na kształt tej literatury, podkreślał jej relacje z rzeczywistością pozatekstową, dalece wykraczającą zresztą poza aspekt biograficzny. Nieprzypadkowo bowiem — nawet jeśli krytyk akcentował związki biografii z obieraną

¹¹ W postaci samodzielnej, po nieznacznej korekcie, szkic ten wszedł do wydanego pośmiertnie zbioru szkiców Lichańskiego pod zmienionym tytułem jako *Szanse tematu wiejskiego* (Lichański 1986e: 8-24).

¹² Zarysowany horyzont badawczy może wydawać się nazbyt szeroki, jednakże pozostaje w pełni zgodny z supozycją Lichańskiego, który deklarował: „Literatura nurtu wiejskiego może ujmować [proces modernizacji wsi — A. M.] jedynie w określonych przekrojach i perspektywach, chwytając poszczególne i fazy zjawiska znajdującego się dopiero w trakcie powstawania” (Lichański S., Lichański J. Z. 1976: 19).

¹³ Zob.: Zawada 1983: 287. W innym miejscu, zastanawiając się nad genezą zjawiska, Zawada upatruje jej w prozie międzywojnia i pierwszych lat powojennych (Zawada 1983: 5).

¹⁴ Na niebezpieczeństwo traktowania nurtu wiejskiego jako zjawiska osobnego zwracał uwagę Wiesław Myśliwski, akcentując konsekwencje takiego postępowania: „[to] nie tyle chęć określenia zjawiska, co jego skanalizowania, spartykularyzowania, jakby dopiero poza tym nurtem istniał właściwy obszar literatury ogólnonarodowej bez przymiotnika” (Myśliwski 1973: 148).

¹⁵ Zob.: S. Lichański, *Wstęp*, s. 19. W sztuce, przede wszystkim literaturze, konsekwencją owych przemian staje się ówczasie, dopowiedzmy za Andrzejem Zawadą, reinterpretacja kategorii ludowości (Zawada 1983: 297).

tematyką utworów literackich — zauważał zarazem ich odmienny współcześnie charakter. Wątki autobiograficzne nie organizują już świata przedstawionego, poznawanego przez czytelnika za pośrednictwem protagonisty, a zarazem pierwszoosobowego narratora; jeżeli zaś takowe pojawiają się, pozostają sygnałem dystansu¹⁶. Nie jest on zarazem sygnałem — posłużmy się sformułowaniem Andrzeja Zawady — „gry w ludowe”¹⁷.

Wykreowana w ten sposób na potrzeby fikcji literackiej „chłopskość” nie ma oczywiście nic wspólnego z ludowością, jak rozumiał ją Lichański oraz inni badacze nurtu literatury o wsi¹⁸. Pozostaje ona raczej świadectwem klasowych resentymentów, wynikających z niemożności odnalezienia się w nowej sytuacji kulturowej, w której ludowość przestaje być kategorią historyczną. Nie bez racji przecież Roch Sulima charakteryzuje ową postawę jako potrzebę dookreślenia się wobec współczesności (Sulima 1982: 74). I to właśnie owa, wspominana przez Sulimę, świadomość (rozumiana jednakże przede wszystkim w wymiarze społeczno-kulturowym i historycznym) interesowała Lichańskiego najbardziej. Pozostawała ona bowiem dlań przejawem samoświadomości pisarzy, którzy potrafili w fikcję literacką wpisać własne doświadczenie, czyniąc je zarazem uniwersalnym.

¹⁶ Znaczące dla naszkicowanej tu kwestii pozostają uwagi Henryka Berezy, intencjonalnie dotyczące prozy Edwarda Redlińskiego. *Listy z Rabarbaru* (1967) krytyk odczytywał jako zamaskowaną autobiografię, wzbogaconą o elementy reportażu i publicystyki (Bereza 1989: 503).

¹⁷ Zob.: Zawada 1983: 263-297; dla badacza przejawem owej „gry” pozostaje karnawałowe odwrócenie wartości, proponowane przez twórców nurtu „prozy chłopskiej” (zob.: Zawada: 291).

¹⁸ W obrazowy sposób rozróżnienia obu pojęć dokonał Zygmunt Ziątek: „Chłopskość była, czy jeszcze jest gdzieniegdzie, na wsi. W kulturze jest ludowość” (Ziątek 1975: 41).

Bibliografia

- BEREZA, H. (1989). *Sposób myślenia I*. Warszawa: Czytelnik.
- CZERNIK, S. (1935). *Styl w liryce*. Okolice Poetów, 1, 3-6.
- CZERNIK, S. (1962). *Delta*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- HAWRYSZ, M. (2014). *Idealizacja i mitologizacja jako sposób komunikowania o przeszłości w szesnastowiecznym dziejopisarstwie*. Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 14, 41-52.
- JAROSIŃSKI, Z. (1978). *Przemiany polskiej myśli literackiej lat 1945-1948*. Pamiętnik Literacki, 69 (2), 69-86.
- JAROSZ, D. (1992). *Historyczne losy chłopów jako temat publicystyki czasopiśmienniczej w Polsce w latach 1944-1948*. Kwartalnik Historii Prasy Polskiej, 2, 47-62.
- KIEREŚ-ŁACH, J. (2012). *Humanistyczne wykładanie Hamleta*. Studia Christiana 1, 77-99.
- KOŁODZIEJCZYK, E. (2008). *Poezja w poszukiwaniu intymności*. Teksty Drugie, 3, 175-183.
- KONIŃSKI, K. L. (1938). *Pisarze ludowi. Wybór pism i studium o literaturze ludowej*. Lwów: Spółdzielnia Wydawnicza „Wiesź”.
- LASOTA, G. (1953). *Kierunek natarcia. Szkice, recenzje, polemiki*. Warszawa: Czytelnik.
- LICHAŃSKI, J. Z. (2007). *Retoryka. Historia — Teoria — Praktyka*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- LICHAŃSKI, S. (1946a). *Parę słów o wierszach*. Świetlica, 1, 35.
- LICHAŃSKI, S. (1946b). *Nie tak diabeł czarny (o autentyzmie, autentystach i ich krytykach słów kilkoro)*. Wiesź, 33, 6.
- LICHAŃSKI, S. (1947c). *O metodzie badań literatury ludowej*. Prace Polonistyczne, V, 255-278.
- LICHAŃSKI, S. (1967d). *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LICHAŃSKI, S. (1986e). *Pisarstwo wsi i ziemi. Szkice i eseje*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- LICHAŃSKI, S. (1987f). „Chłopi” Władysława Stanisława Reymonta (wyd. III). Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- LICHAŃSKI, S. (1948g). *Między przeszłością a jutrem*. Nowiny Literackie, 21, 2.
- LICHAŃSKI, S. (1965h). *Kuszenie Hamleta. Szkice z lat 1959-1964*. Warszawa: Czytelnik.
- LICHAŃSKI, S. (1947i) [odpowiedź na ankietę] *Jak oceniam literaturę dwudziestolecia?* Twórczość, 2, 96.
- LICHAŃSKI, S. (1956j). *Literatura i krytyka*. Warszawa: Czytelnik.
- LICHAŃSKI, S., LICHAŃSKI J. Z. (1976). *Pisarze nurtu wiejskiego we współczesnej literaturze*. Warszawa: Biblioteka Narodowa
- MYŚLIŃSKI, W. (1973). [głos w dyskusji] *Temat wiejski, nurt chłopski czy kryterium wartości?* Nowy Wyraz, 7, 138-157.
- NIEDŹWIEDŹ, A. (2015). *Małe historie. Fotografie domowe w kontekście antropologii wizualnej*. W: A. Niedźwiedź, M. Golonka-Czajkowska, J. Barański (red.), *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona Czesławowi Robotyckiemu* (s. 557-570). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- NIEWIADOMSKI, D. (2007). *Literatura ludowa. Tradycja — stan współczesny — tendencje i perspektywy rozwoju*. Twórczość Ludowa. Kwartalnik Stowarzyszenia Twórców Ludowych, 1-2, 9-13.
- PIĘTAK, S. (1958). *Kilka uwag o chłopskości i ludowości poezji*. Orka, 12, 1.
- SULIMA, R. (1982). *Literatura a dialog kultur*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- WALIŃSKI, M. (1978). *Bibliografia* W: M. Waliński (oprac.), *Teoria kultury. Folklor a kultura* (s. 318-339). Katowice: Uniwersytet Śląski.
- ZAWADA, A. (1983). *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

- ZIĄTEK, Z. (1975). *Nurt ludowy w prozie współczesnej (próba bilansu)*. Regiony, 1, 37-54.
ZIĄTEK, Z. (1970). *Majdan i Paryja*. Kultura, 40, 3.
ŻABICKI, Z. (1966). *Kuźnica" i jej program literacki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

ADAM MAZURKIEWICZ

STEFAN LICHAŃSKI AS A SCHOLAR OF RURAL LITERATURE

Among Stefan Lichański's (1914-1983) essayistic and critical works of particular importance are those focusing on literature created by writers who identify themselves with rural communities. While characterising the rural movement in post-war literature and constraints affecting his description, Lichański emphasised its sociological nature. His remarks remain so prominent – both quantitatively and qualitatively – that we can treat various forms of those reflections on “rural writing” as a separate thematic movement.

Considering the idea of rural literature as an artistic and socio-cultural phenomenon, Lichański focused on the following issues:

- relation between literature created by rural communities and national literature/culture;
- socio-cultural implications of this kind of literature, especially in the era of profound changes which the scholar has experienced and in which he participated;
- methodological tools enabling isolating and describing immanent features of rural literature which determine its (potential) individuality.



FELIKS TOMASZEWSKI

Uniwersytet Gdański

REFLEKSYJNOŚĆ A TOŻSAMOŚĆ (MIEJSCA ŚWIĘTE W STUDENCKIEJ GEOGRAFII KULTUROWEJ – RELACJA Z PEWNEGO PROJEKTU)

Pomyślcie o obrazach/ekspresjach-zdarzeniach, w których jesteście skąpani. Pomyślcie o zerwaniach. Pomyślcie o błyskawicznym montażu wideoklipu czy superfajnej reklamy telewizyjnej. Pomyślcie o przerwach reklamowych w programach telewizyjnych. Pomyślcie o zerwaniach w programach i reklamach, jakie można uzyskać dzięki skakaniu po kanałach. Pomyślcie o stanie dystrykcji, w jakim ogląda się telewizję, o nieustannych przejściach percepcyjnych między ekranem a najbliższym otoczeniem, kontekstem, w którym zrywami podejmuje się inne czynności, gdy uwaga przeskakuje od jednej rzeczy do innej. Pomyślcie o radośnie niespójnych zestawieniach podczas surfowania w internecie. Pomyślcie o tym, jak na każdym kroku podczas naszej codziennej krzątaniny bombardowani jesteśmy przez obrazy reklamowe na ekranie. Pomyślcie o towarowej grze obrazów, która przyspiesza coraz bardziej, w miarę jak można recyklować style. Wszędzie zerwania, napięcie – załązki.

Brian Massumi *Autonomia afektu*

Roman Ingarden traktował człowieka jako jednostkę dynamiczną, która „nie tylko opanowuje przyrodę w granicach bez porównania szerszych, niż to jest dostępne dla zwierząt, a nawet ją przekształca i przystosowuje do swych potrzeb i wymogów, ale nadto – i w tym leży jego rys istotny – że wytwarza sobie pewną zupełnie nową rzeczywistość lub, jak może ktoś chciał powiedzieć, *quasi-rzeczywistość*” (Ingarden 1987: 29-30). W pisany w 1935 roku szkicu przekonywał: „Jesteśmy ludźmi przez to, że przerastamy warunki biologiczne, w jakich znaleźliśmy się, i że na ich podłożu budujemy nowy, odmienny świat” (Ingarden 1987: 37). Ale to mozolne, uparte wydzieranie się biologizmowi, ten – wpisany w człowieczą *praxis* – dynamizm, budujący zręby koniecznego ponad biologicznego dopełnienia wymiarów egzystencji człowieka, podszyty jest tragizmem podwójnej bezdomności. Ingarden traktował człowieka jako jednostkę stojącą na skraju dwóch światów: świata przyrody i – wyrastającego w zbudowanej przez człowieka *quasi-rzeczywistości* – świata wartości. Ze świata przyrody człowiek nie tylko „wyrasta”, ale też ten świat „przerasta największym wysiłkiem swego ducha”, do świata wartości „zbliża się w najcenniejszych swych wytworach”, „w żadnym z nich nie będąc «w domu»” (Ingarden 1987: 38). Echa tych przekonań – chociaż ich wymiar tragiczny zostanie znacząco przeformowany – odnajdziemy w przemówieniu wygłoszonym 2 czerwca 1980 przez Jana Pawła II w siedzibie UNESCO i w – przywołujących to przemówienie – rozmowach zawartych w tomie *Pamięć i tożsamość*. „W kulturę człowieka – przekonywał papież – od samego początku wpisany jest bardzo głęboko element piękna. [...] »Człowiek żyje prawdziwie ludzkim życiem dzięki kulturze. [...] Kultura jest właściwym sposobem istnienia

i bytowania człowieka. [...] Kultura jest tym, przez co człowiek jako człowiek staje się bardziej człowiekiem: bardziej »jest« (Jan Paweł II 2005: 87, 89)¹. Nakreślone przez obu myślicieli obrazy świata i człowieka – przedziela je hekatomba II wojny światowej – jeszcze są całościami pozbawionymi spękań i rys. Romanowi Ingardenowi ten optymistyczny w gruncie rzeczy szkic pozwoliła nakreślić wiara w wieczne nienasycenie człowieka pięknem i dobrem, wiara w charakteryzującą człowieka immanentną potrzebę aktywizmu, szczeblowania ku coraz wyższym wartościom; wiara, która pozwoliła Janowi Pawłowi II stworzyć i ukończyć szkic, była zupełnie innej proveniencji. Po 1945 roku nie wszystkim dana była łaska wiary.

Wspomniany Roman Ingarden w eseju pisanym jeszcze w czasie II wojny światowej – opublikowany został w roku 1946 – dramatycznie pytał: „Czymże jestem ja, nie ów kawał mięsa i kości, lecz ja z krwi i kości mych wyrastający, człowiek działający?” I – wbrew wojennej zawierusze, fragmentującej wszystko co ludzkie – gorąco przekonywał: „Raz powstały, bez względu na to, z jakich sił i na jakim podłożu, jestem siłą, która sama siebie mnoży, sama siebie buduje i sama siebie przerasta [...]. [...] Jestem siłą, która raz w świat sobie obcy rzucona, świat ten sobie przyswaja, i ponad to, co zastaje, nowe – dla swego życia niezbędne – dzieła wytwarza. [...] Jestem siłą, która się ostaje w przeciwnościach losu, gdy czuje i wie, że swobodnym swym czynem z niebytu wywoła to, co po niej zostanie, gdy sama się już w walce spali. Jestem siłą, co chce być wolna. [...] Trwać i być wolną może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie dobra, piękna i prawdy. Wówczas dopiero istnieje” (Ingarden 1946: 137)². Tadeusz Różewicz w znanym wierszu z tomu *Ocalenie* w roku 1947 stwierdzał gorzko:

To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.

[...]

Pojęcia są tylko wyrazami:
cnota i występki

¹ Odpowiedni fragment przemówienia brzmi: „Człowiek, który w widzialnym świecie jest jedynym ontycznym podmiotem kultury, jest też jedynym właściwym jej przedmiotem i celem. Kultura jest tym, przez co człowiek, jako człowiek, staje się bardziej człowiekiem: bardziej »jest«. Na tym także opiera się owo kapitalne rozróżnienie pomiędzy tym, czym człowiek jest, a tym, co posiada, pomiędzy »być« a »posiadać«. Kultura pozostaje zawsze w istotnym i koniecznym związku z tym, czym (raczej: kim) człowiek »jest«, natomiast związek jej z tym, co człowiek »ma« (posiada), o tyle jest ważne dla kultury, o tyle jest kulturotwórcze, o ile człowiek poprzez to, co posiada, może równocześnie pełniej »być« jako człowiek, pełniej stawiać się człowiekiem we wszystkich właściwych dla człowieczeństwa wymiarach swego bytowania. [...] Człowiek, i tylko człowiek, jest sprawcą i twórcą kultury: człowiek, i tylko człowiek, w niej się wyraża i w niej się potwierdza” – Jan Paweł II, Przemówienie wygłoszone w siedzibie UNESCO (Paryż, 2 czerwca 1980), www.centrumjp2.pl/wp-content/uploads/2015/01/PRZYSZŁOŚĆ (dostęp - 2 maja 2017).

² Bardzo mocno akcentuje tę podwójność jednostki ludzkiej, jej – w obu kierunkach – przerastanie siebie Czesław Bartnik. Dla lubelskiego twórcy systemu personalizmu uniwersalistycznego osoba ludzka – „subsystencja ciała-duszy, transcendująca w jaźń, odniesiona fizycznie i metafizycznie do całości bytu” – to „substancja przedmiotowo-podmiotowa, somatyczno-duchowa, immanentno-transcendentna, indywidualno-społeczna i esencjalno-istnieniowa rozwijająca się tematycznie w głąb, wwyż i w nieskończoność” (Bartnik 2000: 193).

prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo.

(Różewicz 1976: 19).

Różewicz – niezwykle jest ta wielokrotna koniunkcja rzeczowników w wierszu – wskazuje nie tylko na semantyczne jałowienie, spustoszenie słowa (wypłukiwanie treści nazw), nie tylko wskazuje na rozmycie ostrości słowa (nakładanie się przeciwstawnych treści nazw), mówi przede wszystkim o spustoszeniu w świecie człowieczym, mówi o rozchwianiu wartości fundamentalnych, mówi o popadaniu w ruinę fundamentów człowieka, świata i człowieczeństwa. W powstałym w roku 1965 szkicu zatytułowanym *Do źródeł* – powracając do roku 1945 – powie: „W tamtym okresie mieszkało we mnie jakby dwóch ludzi. W jednym był podziw i szacunek dla sztuk »pięknych«, dla muzyki, literatury i poezji – w drugim nieufność do wszystkich sztuk. [...] Byłem pełen nabożnego podziwu dla dzieł sztuki [...], ale równocześnie rosła we mnie pogarda dla wszelkich wartości »estetycznych«. Czułem, że coś skończyło się na zawsze dla mnie i dla ludzkości. Coś, czego nie uchroniła ani religia, ani nauka, ani sztuka...” (Różewicz 1977: 90-91). To były sygnały rozpadu, ale fundamenty podkopywano już od dawna.

Jakimś symbolicznym znakiem dokonującego się rozpadu była praktyka pisarska – jeżeli pominiemy jego prace początkowe – Fryderyka Nietzschego. Ten schorowany „wielbiciel życia i siły”, ten delikatny „apostoł bezwzględności” (Tatarkiewicz 1970: 163), sięgał po fragment, aforyzm, „poszarpane” ciągi paragrafów i – udręczony natłokiem nowych pomysłów – wielokrotnie modyfikował własne stanowisko. To Nietzsche dramatycznie pytał: „Nie spadamyż ustawicznie? I w tył, i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach? Jestże jeszcze jakieś na dole i w górę? Czyż nie błądzimy jakby w jakiejś nieskończonej nicości? Czyż nie owiewa nas pusty przerwór? Czy nie pozmieniało? Czy nie nadchodzi ciągle noc i coraz więcej nocy? Nie trzebaż zapalać latarni w przedpołudnie?” (Nietzsche 1907: 168). To niezwykle wymowny fragment ilustrujący proces wypłukiwania znaczeń, wypędzania za świata przejrzystości i stabilności. Na takim tle, okrzyk Nietzschego – „Słuchajcie mnie! bom ten a ten. Przede wszystkim nie bierzcie mnie za kogo innego!” (Nietzsche 1912: 1) – nabiera dodatkowego znaczenia.

Uderzano w rzeczy święte, w prawdy fundamentalne, w Autorytety. Człowiek przestał być panem stworzenia – ewolucjonizm przeciwstawiał się kreacjonizmowi, relatywizm podkopywał absolutyzm – potem umarł Bóg, popękała struktura Ja; później podważono autonomiczność struktury Tekstu, upodmiotowiono Sens, podważono samowystarczalność jednostkowej – i tak już pofragmentowanej – świadomości, w końcu – eufemistycznie mówiąc – „odszedł” Autor, a Wielkie Narracje utraciły swą moc. Stabilność, niewzruszoność traciły wszystkie Autorytety, z mapy świata usunięto – pozwalające na bezpieczną wędrówkę – drogowskazy. Ziemia stała się jałowa, a człowiek – znający jedynie „Stos pokruszonych obrazów” (Eliot 1978: 55 [w. 22]) – został wydrążony. Ziemię zaczyna cechować „Bezład i płynność, wielość nie znająca jedności”, a „To co się w niej rodzi – przekonuje Barbara Skarga – nie może utworzyć wspólnoty, nie może utworzyć tradycji, jakiegoś moralnego lub politycznego oparcia” (Skarga 2002: 162-163). Dom Człowieka upodabnia się do jednego z trzech aporetycznych miejsc Jacquesa Derridy – pustyni, „z której wiatr zwał wszystkie tradycje, filozofie, teologie i ontoteologie, religie, nawyki myślenia, przesady i wartości, właściwie całą kulturę” (Skarga 2002: 165). Ale Derrida – jakże subtelnie polemizuje z proponowaną przez Derridę metaforą Barbara Skarga – w tym pustynnym NIC, w tym, gdy nawet nie ma

NIC, upatrywał wszelkiego początku, nam chodzi o życie na takiej pustyni, o ZAMIESZKANIE wśród ruchliwych wydm i o DROGĘ po ośypującym się piasku.

Fernand Braudel w wykładzie inauguracyjnym, wygłoszonym w Collège de France w 1950 roku, mówił: „Wszystkie symbole społeczne, lub prawie wszystkie – a wśród nich i takie, za które gotowi byliśmy wczoraj bez większej dyskusji umrzeć – pozbawione zostały treści. Pytanie tylko, czy będziemy mogli nie tylko po prostu żyć, lecz żyć i myśleć spokojnie bez ich znaków orientacyjnych, bez świateł ich pochodni. Wszystkie pojęcia myślowe zachwiały się lub załamały. Nauka, na której my, profani, zwykliśmy się opierać nie zdając sobie nawet z tego sprawy, nauka, ta przystań i ta nowa racja istnienia XIX wieku, przekształciła się brutalnie, z dnia na dzień, aby odrodzić się do życia odmiennego, olśniewającego, lecz niestalego, zawsze w ruchu, niedostępnego” (Braudel 1971: 23). I bezradnie konstatawał: „Zapewne już nigdy nie będziemy mieli czasu ani możliwości ponownego nawiązania z nią właściwego dialogu” (Braudel 1971: 23-24). Nastąpiła era znaczeń nieostrych, rozmytych, płynnych. Zygmunt Bauman stwierdzał: „Niczego w tym świecie nie wie się na pewno, ale wie się, że o wszystkim, o czym się wie, wiedzieć można w zgoła odmienny sposób – a każda wiedza jest tyle samo warta, co inna, nie lepsza ani nie gorsza, a już z pewnością nie mniej od innych tymczasowa i ulotna. Gdzie pewność niegdyś rządziła, dziś podejmuje się zakłady, a nieustępliwą realizację celu zastępuje kalkulacja ryzyka. Mało więc w tym świecie punktów oparcia, które można by uznać za solidne i zaufania godne; daremnie szuka się krzepkiej i sztywnej kanwy, na której haftować by się dało szlak własnej życiowej wędrówki” (Bauman 2000: 49). Gdzie znaleźć punkt oparcia – stół, dywan, na którym można przysiąść, aby oddać się upragnionej czynności wyszywania obrazu własnego wędrowania w życiu?

Pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku Yi-Fu Tuan – przedstawiciel tzw. geografii humanistycznej – analizując i opisując ludzkie odczuwanie oraz doświadczanie miejsca i przestrzeni, stwierdził: „»Przestrzeń« i »miejsce« są to słowa zwykłe, określające powszechne doświadczenia. [...] Miejsce to bezpieczeństwo, przestrzeń to wolność: przywiązani jesteśmy do pierwszego i tęsknimy za drugim. Nie ma lepszego miejsca niż dom” (Tuan 1987: 13). „*Home Sweet Home*”. „Wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej”. Znanie są także inne paremiologiczne prawdy związane z domem. Wyrażenie „Czuć się jak w domu” oznacza swobodność, pewność, bezpieczeństwo; zwrot „Jestem w domu” oznacza rozumienie, domyślanie się, stało się to dla mnie jasne (Skorupka 1977: 179 [hasło 'dom']). Dom jest miejscem, które funduje zarówno bezpieczeństwo i swobodę, ale dom – co szczególnie ważne – jest także źródłem sensu. Yi-Fu Tuan dopatruje się w figurze domu swoistego rodzaju kodu – prywatnych, jednostkowych współrzędnych – nie tyle wpisującego konkretne miejsce zamieszkania w porządek kosmiczny i metafizyczny, ile czyniącego konkretny dom każdorazowym centrum kosmosu: „Dom – pisze Yi-Fu Tuan – stanowi centrum astronomiczne określonego systemu przestrzennego. Przez dom przechodzi oś pionowa łącząca niebo ze światem podziemnym. Wydaje się, że gwiazdy poruszają się wokół naszego miejsca zamieszkania; dom jest ogniskiem kosmicznej struktury” (Tuan 1987: 189).

Skala takich miejsc jest ogromna – od ulubionego fotela, po całą ziemię – a dość istotną odmianą tego typu miejsca (usytuowane są one są pośrodku tej skali) są „rodzinne strony” (Tuan 1987: 189). Jeszcze silniej potrzebę tego rodzaju miejsca wyraża marzenie poety, poety wypędzonego z rodzinnych stron. W epilogu *Pana Tadeusza* czytamy: „Kraj lat dziecińczych! On zawsze zostanie / Święty i czysty jak pierwsze kochanie” (Mickiewicz 1995: 385 [ww. 68-69]). Wszyscy mamy swój najściślejszy, rodzinno-topograficzny horyzont. Tomasz Szukdlarek pisze nawet o renesansie „lokalności,

małych ojczyzn, etnicznych korzeni, okolic i krajobrazów” i upatruje w tym procesie nadziei na „odbudowę demokracji i rekonstrukcję tożsamości wyczerpanej konfliktami w sferze dotychczasowych, szerszych identyfikacji” (Szkudlarek 1998: 50). To bardzo mocne powiązanie problematyki miejsca i problematyki tożsamości. Mikołaj Madurowicz – przekonany, że „tożsamość człowieka i przestrzeni [...] ujawnia się w kategorii miejsca” – dowodzi: „Miejsce jest znakomitym przykładem uzewnętrznienia się istoty ludzkiej do postaci materialnej, transcendentnej względem człowieka. Materializacja i konkretyzacja wewnętrznych przeżyć, pragnień i przekonań, emocji i wartości człowieka w przedmiotach czy zdarzeniach, symbolach – to intencjonalny proces autoekspresji i jej przestrzenne konsekwencje” (Madurowicz 2006: 173-174). W szkicu poświęconym tożsamości człowieka miejscowego w geografii człowieka autorytatywnie stwierdza, że zabiegi dookreślania, wartościowania, nacechowania, utożsamiania, przyswajania bądź oswajania, uściślenia i ograniczania przestrzeni wpisują się w proces zaspokajania konkretnych potrzeb, a antropologizacja „ma szczególną wagę ontologiczną, ponieważ jest procesem powtarzającym sakralizację rzeczywistości. Każda cecha przestrzeni nadawana przez człowieka wzmacnia i stabilizuje jego kondycję bytową, ponadto zaś – ułatwia dalsze rozpoznawanie rzeczywistości”. Mało tego, Madurowicz jest przekonany, że utożsamianie się z miejscem wymusza za nie odpowiedzialność, a „specyficznym personalizowany świat staje się warunkiem naszej wewnętrznej integralności” (Madurowicz 2006: 173-174). Człowieka utożsamiającego się z miejscem i utożsamiającego miejsce jako własne dopełnienie psychofizyczne i uzupełnienie aksjologiczne, człowieka personalizującego rzeczywistość nazywa Madurowicz „człowiekiem miejscowym” (*homo localis*) – jednostką „przywiązaną do miejsca lub miejsc”, świadomie przynależną do „czasoprzestrzennego *continuum*, do „otoczenia społecznego”, do „systemu wartości, przekonań i znaczeń” itd. (Madurowicz 2006: 175). Ale i to „święte” miejsce – jak wszystkie wartości – podlega procesowi upływniania. Zofia Budrewicz podkreśla: „Coraz trudniej jest bronić fundamentalnej we współczesnej humanistyce kategorii pojęciowej – tożsamości jednostki. Zmniejsza się znaczenie przestrzeni terytorialnej jako miejsca tworzenia się tożsamości, o której mówi się, że jest »przeźroczysta«, »sztuczna«, »zawieszona w próżni«. Przypomina »jeden wielki dom towarowy, w którym swobodnie wrzucamy do koszyka naszej tożsamości rozmaite produkty«” (Budrewicz 2012: 10). Manuel Castells zwracał uwagę na konsekwencje przeorywania przez światowe procesy globalizacyjne lokalnych dążeń i pragnień. W pracy opatrzonej znaczącym tytułem *Sila tożsamości* pisze: „Oto wytwarzanie sensu i tożsamości: moja dzielnica, moja społeczność, moje miasto, moja szkoła, moje drzewo, moja rzeka, moja plaża, moja kaplica, mój pokój, moje środowisko. Była to jednak tożsamość obronna, tożsamość odgradzania tego, co znane, przeciwko nieprzewidywalności tego, co nieznanie i niedające się kontrolować. Bezbronni wobec globalnego huraganu, ludzie zostali skazani na samych siebie: cokolwiek mieli i gdziekolwiek byli, stało się to ich tożsamością” (Castells 2008: 69-70). Wybuch „mojności” zaowocował przygodnością i monadycznością, a to, co miało być otwarte, zostało zamknięte. Anthony Giddens – przywołując konstatacje Edwarda Shilsa o związkach między tradycją a ciągłością pokoleniową – mówi o zerwaniu więzi pokoleniowych, o autonomizacji obszarów życiowych i o monadyzacji ich czasowości³. „Obszar życia – pisze Giddens – zostaje wyodrębniony z zewnętrznych wyznaczników związanych z miejscem, a samo pojęcie miejsca traci na znaczeniu w obliczu rozwoju

³ „Obszar życia – podkreśla Anthony Giddens – staje się samodzielnym, oderwanym od cyklu pokoleń odcinkiem czasu” (Giddens 2007: 200).

mechanizmów wykorzeniających” (Giddens 2007: 201). Konsekwencje takiego stanu rzeczy są dla jednostki ludzkiej dramatyczne i znaczące – najbliższy, jeden z najważniejszych tożsamościowych elementów zaczyna ulegać rozproszeniu, rytuały związane z miejscem zostają wyparte przez otwarte progi doświadczenia, a odpowiedzialność za podejmowane decyzje zostaje złożona na barki jednostki⁴. „Miejsce – mówi Giddens – staje się złudzeniem” (Giddens 2007: 201), jedyna nadzieja, jedyne oparcie w refleksyjnym porządkowaniu narracji, w refleksyjnym – Giddensowska samozwrotność – kształtowaniu własnej tożsamości⁵. Życie według Giddensa to seria emanujących współzależnością między ryzykiem a szansą „przeżyć” – zakładają zarówno utratę, jak i korzyść – które „wchodzą do refleksyjnie mobilizowanej trajektorii samorealizacji i w jej ramach są przezwyciężane” (Giddens 2007: 111). Ale jak wybierać, kiedy wyboru nie ma, a wybierać trzeba? Jak wybierać, kiedy jedynym wyborem jest wybór różnorodności? Jak wybierać, kiedy dominuje pluralizacja stylów życia? Jak wybierać w czasach metodologicznego wątpienia, w czasach, w których jednoznaczność zastąpiona została wieloznacznością? Jak wybierać w czasach zapośredniczonego doświadczenia? Jak zagospodarować własną przeszłość i jak skolonizować własną przyszłość (Giddens 2007: 112-122)?

Przytoczmy na koniec rozważania księdza Józefa Tischnera na temat jednostkowych autoprzedstawień. „Wnikliwie rozważając formuły przedstawień siebie – pisał Tischner w opublikowanej w 1998 roku *Filozofii dramatu* – odkrywamy, że za każdym razem wskazuje się w nich na m i e j s c e, jakie człowiek zajmuje w imiennej przestrzeni sensu: człowiek, mówiąc, kim jest, odsłania to, g d z i e jest. Przejrzystość człowieka dla drugiego człowieka jest wynikiem uprzestrzennienia” (Tischner 2003: 319). Ten Drugi, ten Inny – aby mnie widzieć, musi widzieć moje miejsce, miejsce „w nierozciągliwej przestrzeni sensu” (Tischner 2003: 320). I ten „użytek uczyniony z przestrzeni umożliwia ukazanie drugiemu tego, kim jestem” (Tischner 2003: 319-320). Przestrzeń sensu wsparta jest na materii słowa. „Jak poszczególne słowo ma »swoje miejsce« w całości zdania – konkluduje Tischner – tak i ja »mam miejsce« pośród miejsc innych ludzi. Wiedząc, czym są owe miejsca, ludzie mogą się »poznać«, zanim się jeszcze spotkali. Jesteśmy dla siebie tym, czym nas czynią nasze miejsca w przestrzeni sensu” (Tischner 2003: 321). Nieco inaczej, ale także obracając się w przestrzeni budowania antropologicznego sensu, mówił Charles Taylor. Przekonywał, że „życie zawsze ma ów wymiar narracyjnego rozumienia”, że narracja nie może tylko strukturuować jednostkowej teraźniejszości, że „To, kim jestem, musi być rozumiane jako to, kim się stałem” (Taylor 2012: 95).

„By realnie uczestniczyć w formowaniu tożsamości młodych ludzi, o co upominają się nie tylko specjaliści od nauczania i wychowania – podkreśla Zofia Budrewicz – szkoła powinna kształtować „nawyk świadomego podejmowania wyborów odnośnie do kształtu własnej tożsamości. [...] Nigdy wcześniej człowiek nie musiał bowiem tak często jak dziś dokonywać wyboru” (Budrewicz 2012: 12). W jednej z Wybrzeżowych szkół wyższych od kilku lat prowadzę zajęcia fakultatywno-warsztatowe „Miejsce – Pamięć – Tożsamość”. Zajęcia fakultatywne sprzęgnięte są z dwoma oddzielnymi cyklami, na których przyglądamy się „miejscom świętym” i/lub „miejscom przeklętym” w życiu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i/lub Michała

⁴ „Tożsamość – pisze Giddens – jest projektem refleksyjnym, za który jednostka jest odpowiedzialna [...]. Jesteśmy nie tym, czym jesteśmy, ale tym, co z siebie zrobimy” (Giddens 2007: 105).

⁵ Roma Sendyka pisze: „Refleksyjność nowoczesności polega na nieustannym odnoszeniu się do siebie elementów społecznej struktury” (Sendyka 2015: 40 [przyp. 25]).

Głowińskiego. Zakres lekturowy jest elastyczny. W przypadku Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (pomijam *Inny świat*) – studenci mogą wybrać – myślę o opowiadaniach z tomu *Wieża i inne opowiadania* (Grudziński-Herling 1988), opowiadaniach zebranych w tomie *Opowiadania zebrane* (Grudziński-Herling 1990; Grudziński-Herling 1991), opowiadaniach z tomu *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka* (Grudziński-Herling 1994), dwutomowych *Opowiadaniach zebranych* (Grudziński-Herling 1999), opowiadaniach – (t. 5 v. 1) z tomu *Opowiadania wszystkie* (Grudziński-Herling 2016), oraz fragmentach z *Dziennika pisanego nocą* (odpowiednie tomy *Pism zebranych*), fragmentach *Rozmów w Dragonei* (Grudziński-Herling, Bolecki 1997) i *Rozmów w Neapolu* (Grudziński-Herling, Bolecki 2000). W przypadku Michała Głowińskiego (Głowiński to nie tylko znakomity literaturoznawca, to także świetny pisarz – podkreślał w laudacji Stanisław Waltoś [Waltoś 2000: 12-16]) studenci mają do wyboru: tom wspomnień zatytułowany *Czarne sezony* (Głowiński 1999), powieść pod tytułem *Magdalenka z razowego chleba* (Głowiński 2001), czy o dwa lata późniejszą *Historię jednej topoli* (Głowiński 2003) (pierwsza część opowieści o Pruszkowie, rodzinnym Miasteczku), opublikowaną w roku 2006 drugą część opowieści o Miasteczku zatytułowaną *Kładka nad czasem* (Głowiński 2006), teksty opowiadań drukowane w wielu czasopismach i fragmenty z wydanych w roku 2010 *Kręgach obcości* (Głowiński 2010).

Słownikowe wykładnie mówią, że *locus amoenus* to miejsce miłe, jasne, miejsce odpoczynku fizycznego i psychicznego. W literaturze polskiej funkcję taką aż do współczesności pełni wyidealizowany obraz życia wiejskiego i zacisza małego dworku pozostającego w harmonii z naturalnym otoczeniem” (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2010: 287 [(hasło ‘Locus amoenus’ – oprac. T. Kostkiewiczowa)]. *Locus horridus* to miejsce przerażające, zagrażające zdrowiu i życiu, miejsce udręki fizycznej i duchowej. Miejscami takimi – szczególnie w literaturze dawnych epok – były podziemia, puszcze, także – nieco później – miasta” (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2010: 287 [(hasło ‘Locus amoenus’ – oprac. T. Kostkiewiczowa)]. I jedno, i drugie z tych miejsc mogły być rzeczywiste, albo tylko wyobrażone. Bywało i tak – pisze Elżbieta Wolicka – że miejsca „rzeczywiste przekształcały się w fantazmaty wyobraźni, a równie często miejsca wyobrażone przybierały kształt rzeczywistości” (Wolicka 1999: 12).

Nieznaczną modyfikacją wykładni popularnych toposów przesuwają odium miejsca na człowieka, to, co przedmiotowe wpisuje w to, co podmiotowe. Celem finalnym spotkań jest opracowanie na podstawie jednostkowych konstatacji i opisów mapy miejsc przyjemnych lub mapy miejsc strasznych wybranego twórcy, wpisanie ich w biografię pisarza. Ale równie istotnym jest prezentacja prywatnych miejsc przyjemnych lub prywatnych miejsc strasznych i wpisanie tych miejsc w prywatną biografię. Jednostkowe mini-monografie takich miejsc (obok pracy pisemnej jednym z dodatkowych elementów jest publiczna prezentacja medialna) pozwalają na wzbogacenie mapy regionu nie tylko aksjologiczną siecią jednostkowych olśnień lub przerażeń, pozwalają także na dopełnienie tej mapy siecią jednostkowych ukorzeń lub wykorzeń, czy – jak moglibyśmy inaczej powiedzieć – jednostkowych źródeł tożsamości, budowanej w łączności z miejscem, bądź w oderwaniu od miejsca.

Głównym dostarczycielem materiału faktograficznego i fotograficznego był internet, ale autorzy poszczególnych opracowań także sami sporządzali dokumentację fotograficzną, często sięgali do rodzinnych albumów, do rodzinnych archiwów, a nawet przeprowadzali wywiady środowiskowe. Tam, gdzie to jest możliwe warto wskazać elementy podobne pomiędzy literackim wzorcem a prywatnym przypadkiem. Te podobieństwa mają charakter ponadczasowy i – chociaż z konkretną przestrzenią (=

miejsce) są związane – przekraczają wszelkie konkretne, stanowione w przestrzeni granice. Powstają – mniej lub bardziej udane – portrety miejsc i „portrety” jednostkowych tożsamości. Procesy globalizacyjne i lokalizacyjne w różnym stopniu i z różną mocą wpływają zarówno na konkretne miejsca, jak i na związane z konkretnymi miejscami osoby, ale każdy z tych portretów miejsca czy osobowości zawiera wbudowany – oderwany od czasu i miejsca – wzorzec, ponadjednostkowy i ponadpokoleniowy akt założycielski, swoistego rodzaju haplotyp kulturowy.

Procesy globalizacyjne – napięcia istniejące pomiędzy tym co lokalne a globalne, napięcia pomiędzy lokalnością a globalnością, indygenizowanie globalności i globalizowanie lokalności – dość dokładnie opisują wzajemne przenikanie się tego, co miejscowe, z tym, co powszechne. Trudno powiedzieć, ile w tych udokumentowanych jednostkowych procesach jest elementów globalizacyjnych – marzenie o globalnym wymiarze elementów lokalnych, ile jest w tych procesach poruszeń indygenizacyjnych? Przedstawione prace są świadectwami walki – w czasach kulturowej kreolizacji i kulturowej homogenizacji – o prywatną sygnaturę jednostkowego życia. Są wśród nich prace, których tytuł ucieka od zestawień i konfrontacji lekturowych – np. *Tczew – moje miasto*, czy praca zatytułowana *Frombork – moje miejsce magiczne*. Ale są i takie, które sięgają po znaczące zestawienia. Podaję tylko tytuły prac/prezentacji – np.: *Włoska La scala i elbląskie kino „Światowid”*, albo – *Między Neapolem a Zieloną Górą*, albo – *Katedra pw. świętego Januarego w Neapolu i kościół pw. Matki Boskiej Częstochowskiej w Zielonej Górze*, albo – *Między Sieną a Starym Polem*, itp. Jedna z prac (autorka Magdalena W. – studentka II roku FP) mówi o niewielkiej wsi Łęcze, położonej w województwie warmińsko-mazurskim, niedaleko Elbląga⁶. Tytuł pracy – *Moje miejsce święte-Łęcze* – jest wartościujący. Wzięte z internetu informacje o liczbie mieszkańców, zamieszczony w prezentacji akt lokacyjny wsi, archiwalne ryciny czy liczne fotografie są ważne (najczęściej mają charakter „zaznacz – skopiuj – wklej”), ale istotniejsze są ponowne wyprawy do ulubionych miejsc i ich autorska dokumentacja fotograficzna. Równie ważny, z pozoru mało istotny w publicznej prezentacji, jest moment, w którym autorka pokazu „dotyka”, „zakreśla”, „pokazuje” – palcem, drewnianym czy laserowym wskaźnikiem – miejsce na panoramicznym zdjęciu, w którym stał/stoi dawny dom (niekiedy jest to budynek wielorodzinny). To namiastka dotknięcia źródła, dotknięcia „korzeni”, dotknięcia minionego. Ale nie tylko. Wydaje się, że napotykaemy w tym momencie na – jak mówi Brian Massumi – „refluks świadomości ku autonomicznym głębiom, tożsamy z wtargnięciem do świadomości tego, co autonomiczne” (Massumi 2013: 114). Emocja – jak rybacka sieć – złowiła, zagarnęła, „pojmała i domknęła” afekt, ale – „jak zawsze, coś się wymknęło”, coś „pozostaje poza aktualizacją, coś, czego nie sposób zredukować do żadnej k o n k r e t n e j, funkcjonalnie zakorzenionej perspektywy” (Massumi 2013: 124).

Niezwykle istotny jest – całkowicie wyzwalaający się z internetowego łańcucha – towarzyszący prezentacji komentarz: „Łęcze – czytamy w dołączonej do prezentacji pracy – [...] to dla mnie miejsce święte, ponieważ wiąże się z nim całe moje dzieciństwo. Tu dorastałam, nawiązałam pierwsze znajomości i przyjaźnie oraz przeżywałam pierwsze zauroczenia. Łączę z nim wiele wspaniałych wspomnień”⁷. Bezpośredniość wyznania („to dla mnie miejsce święte”), mechanizm powtórzenia („pierwsze...pierwsze”), znaczące epitety („całe dzieciństwo”, „wspaniałe wspomnienia”) oraz obecne w tej

⁶ Budrewicz – powołując się na ustalenia Hanny Świdry-Ziemby konstatuje, „że studenci i licealiści pochodzący ze wsi (z centralnych części Polski) czują się głębiej zakorzenieni w swojej rodzinie, w przeciwieństwie do młodzieży z dużych miast” (Budrewicz 2012: 16).

⁷ Wszystkie przytoczenia z prac studenckich – materiały własne.

wypowiedzi sygnały interpersonalnych relacji („znajomości – przyjaźnie – zauroczenia”) świadczą o tym, że obcowanie z Początkiem jest niezwykle silne. Dalsza wypowiedź ma konwencjonalny – wydaje się także, że „podyktowany” problematyką zajęć – charakter: „Mieszkałam w Łęczu od 5 roku życia – pisze autorka prezentacji – i cieszę się, że to miejsce ukształtowało mnie jako człowieka, moją osobowość. Teraz, gdy wyprowadziłam się z domu, bardzo często odwiedzam rodzinny dom i wracam w miejsca, które kiedyś odwiedzałam codziennie. Wspominanie chwil, które tam przeżyłam wywołuje uśmiech na mojej twarzy, a czasem sprawia, że na moment się wzruszę”. Ale jeżeli pominiemy konieczną ornamentykę konwencji, natrafimy na figurę rodzinnego domu i informację o miejscach, które – pominiemy także emocjonalną przesadę frekwencyjności – były dla piszącej szczególnie ważne. Prezentacja i praca pisemna pokazują, że takimi miejscami – zachowuję kolejność prezentacji – były: barokowy kościół, resztki murowanego wiatraka, domy podcieniowe, pomniki przyrody, budynek szkoły podstawowej (od roku 2012 jej patronem jest Morski Oddział Straży Granicznej) i – położone na wzgórzu między dwoma jarami – łązyckie grodzisko wyżynne. Zamieszczone fotografie pochodzą z internetu, ale większość (dwadzieścia dwie) wykonała pisząca. Towarzyszące zdjęciom opisy – przeredagowane w różnym stopniu – także wywodzą się z elektronicznego źródła, ale przeplatają je fragmenty, które z internetem nie mają nic wspólnego. „Przyjaciele, których tu poznałam – czytamy w dołączonym opracowaniu – są ze mną do teraz i razem często wracamy do miejsc, w których bawiliśmy się w dzieciństwie. To przypomina nam o latach bez troski, kiedy nie musieliśmy się niczym przejmować, wszystko było łatwe i przyjemne, a najgorsze co mogło nam się przytrafić, to spadnięcie z huśtawki”. Wydaje się, że istotniejsze od prawdy o trwałości związanych przyjaźni jest nasycenie tej wypowiedzi – z poziomu faktycznego została podniesiona do poziomu emocjonalnego (Massumi 2013: 112-113) – elementami budującymi przestrzeń przyjemną, ewokującymi okres bez troski, zabawy i radości.

Przywołajmy także fragment, który podsumowuje całą prezentację: „Przez piętnaście lat, które tam spędziłam widziałam jak wieś się zmienia. Zmiany następowały stopniowo i bez pośpiechu, tak jak życie toczące się dookoła. Łęcze powoli zaczynało istnieć pośród innych wsi i miast, zaczęto o nim rozmawiać. Stało się czymś więcej niż tylko drogą przejazdową między dwoma miastami, [...]. Łęcze wciąż się rozwija, stara się zapewnić mieszkańcom i turystom jak najwięcej atrakcji i udogodnień, aby żyło się lepiej i każdy zapamiętał wioskę jako miejsce z duszą”. To nie tylko wyraz świadomości miejsca, to także wyraz dumy z tego miejsca. Gdybyśmy przywołali metaforę ukorzeniania się, zauważymy, że głównym korzeniem jest dom rodzinny (mieszkanie), podwórko, ogród, że najważniejsze jest środowisko rodzinne i więzi rodzinne, ale równie ważnymi korzeniami są elementy – różnie pojmowane – religijne⁸, elementy miejscowej natury, elementy szkolnego wtajemniczenia, elementy miejscowej kultury i elementy prehistorii oraz pozarodzinne środowisko rówieśnicze. „To ludzie i relacje z nimi – dowodzi Iwona Taranowicz – pozwalają odpowiedzieć na pytanie, kim jestem. Ludzie, których znam i którzy mnie znają, ludzie, wśród których się wychowuję, z którymi spędzam wspólnie czas, z którymi pracuję. I...] Podstawy tożsamości społecznej jednostka nabywa w miejscu, w którym się wychowuje, z którego się wywodzi”

⁸ Piotr Petrykowski zwraca uwagę na kult maryjny jako desygnat lokalnego miejsca, ale pisze także, iż „[...] dla młodego człowieka religia jako taka przestaje mieć odczuwalny związek z miejscem rodzinnym czy miejscem własnym, własnym terytorium” (Petrykowski 2003: 234, 235).

(Taranowicz 2001: 30). A Piotr Petrykowski przekonuje, że „Poczucie związku z innymi, z miejscami, przedmiotami i ich desygnatami kształtuje się nie tyle dzięki ilości posiadanej na ich temat informacji, ale dzięki doświadczeniu – człowieka, miejsca, przedmiotu. Co więcej – doświadczenie oznacza także odwołanie się do wszystkich zmysłów, jakimi obdarzony jest człowiek” (Petrykowski 2003: 212). To – jak mówi Ryszard Nycz – „indagowanie świata” przez człowieka, to perspektywa uczestnika, zawsze oferująca fragmentaryczność lub aspektowość, to wkroczenie w świat relatywizmu, w świat uwarunkowania kontekstowego (Nycz 2007: 14-16).

Kolejna prezentacja (autorka Daria G. – studentka II roku FP) opatrzona jest tytułem *Między Suchedniowem a Słupem*. „Moim miejscem świętym – pisze autorka prezentacji – jest mała wioska zamieszkała przez 360 osób. Słup znajduje się w powiecie działowskim w województwie warmińsko-mazurskim. W odległości 7 km leży miasteczko Lidzbark Welski, gdzie mieszkańcy zaopatrują się w większe zakupy”. Tytuł jest dość prostym „odbiciem” struktury zajęć i towarzyszących im cykli, jest także znakiem wartościującego wyboru. Pisząca korzystała ze źródeł internetowych, z fonoteki Polskiego Radia, odwoływała się do tekstów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, wykorzystwała lokalne wydawnictwa oraz prywatne fotografie, sięgnęła także do domowego archiwum. Prezentacja składa się z dwóch symetrycznych części, których wiele ogniw nawiązuje do siebie. I tak: opisowi genezy nazwy Suchedniowa odpowiada opis genezy nazwy wsi Słup, mapie pokazującej lokalizację Suchedniowa odpowiada mapa z lokalizacją wsi Słup; młynowi rodziny Grudzińskich w Suchedniowie (dziś restauracja i hotel „Młyn”) odpowiada młyn w pobliskich Kurojadach (studentka podkreśla architektoniczne podobieństwo obu budowli), kościołowi św. Andrzeja Apostoła w Suchedniowie odpowiada sanktuarium Matki Bożej Boleszyńskiej, suchedniowskiemu krzyżowi powstańczemu (powstanie z roku 1863) odpowiada stojący w okolicach wsi Słup krzyż ofiar cholery i wojny, pięciu jednostkom szkolnym w Suchedniowie odpowiada szkoła podstawowa w Słupie, krajobrazowi suchedniowskiemu odpowiada krajobraz wsi Słup (pisząca dołączyła szereg zdjęć), a fragment prywatnej biografii autorki pracy – niezwykle wartość mają zdjęcia rodzinne autorki (zdjęcie z dzieciństwa z mamą, zdjęcie z dzieciństwa w sadzie, zdjęcie rodzinne na tle dawnego domu) postawiony zostaje obok fragmentu biografii Herlinga-Grudzińskiego. Studentka prezentuje także fotografie dworca w Suchedniowie – dopełnia je odpowiednimi fragmentami z pism Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – niech ich dopełnieniem będzie następujący fragment pracy: „Boleszyn leży 5 km od Słupa. Samochód jest niezbędny. Kiedyś dziadek zaprzęgał bryczkę i ruszał z rodziną do kościoła. Miał klacz, Basię, dzięki której pokonywał dłuższe trasy. Niestety musiał ją sprzedać, z powodu braku pieniędzy”.

Podsumowanie prezentacji – zdjęcia kwitnących pól rzepaku, zdjęcia zamglonych przestrzeni, zdjęcia lasu, zdjęcia dawnego domu, zdjęcia bliskich – kończy następujący fragment: „Nie wiedziałam, jak wygląda Suchedniów. Nie pomyślałabym, że tak wiele łączy go ze Słupem. Dopiero gdy przyjrzałam się dokładnie ukochanej miejscowości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, zrozumiałam to podobieństwo. Nie chodzi wyłącznie o miejsca, ale o sam stosunek do niego. Pisarza to miejsce natchnęło. Wieś dla mnie jest chwilą wytchnienia i zapomnienia o wszystkim innym, w niej żyję i oddycham, a w mieście wegetuję. Herling-Grudziński także wybrał małe miasto, nie Kielce, gdzie spędzał o wiele więcej czasu, z powodu nauki. Mimo codziennej męki w postaci wczesnego wstawania, drogi do pociągu i zmęczenia, które wiąże się z takim trybem życia, to Suchedniów był jego światem. Od 1995 roku wiele się zmieniło. Zmieniłam się ja i zmienił się Słup. W dzieciństwie wszystko było tak świeże, młode jak

ja. Mając 21 lat, widzę tę przemijalność, krótkotrwałość. Dla pisarza miejscem bliskim jego sercu był staw i grobla. Dla mnie to las tak cichy i czysty. Słup to po prostu mój świat”. Wyciszenie audialnego – opresyjnego – jazgotu, synestyczność ujęcia⁹, uwznioślenie, uszlachetnienie prywatnego świata są bardzo mocne. Myślę, że nawet Stanisław Pigoń byłby zadziwiony. Przywołajmy jeszcze raz fragment *Pana Tadeusza*: „Kraj lat dzieciennych! On zawsze zostanie / Święty i czysty, jak pierwsze kochanie”. Pigoń mówiąc o sekrecie świata zamkniętego w *Panu Tadeuszu* pisze o podnoszeniu odtwarzanego świata zwyczajnego na poziom niezwykajny, o potęgowaniu, uszlachetnianiu jego wyrazu: „Obrane figury stylistyczne, porównania czy przenośnie do tego właśnie zmierzają, by ująć rzecz w wyższym wymiarze, by ją skojarzyć z obrazem o większej pojemności wartościowej, by naszej uwadze i pamięci narzucić cechy jej charakterystyczne w wyższej potędze” (Pigoń 1967: LXXV). Każdy ma swój czysty i święty kraj lat dzieciennych.

Przywołajmy na koniec pracę opatrzoną tytułem *Między Herkulanum, Stabie i Pompejami a Gronowem Elbląskim*. Autorka (Magdalena J. – studentka II roku FP) dołączyła do prezentacji bogaty prywatny materiał fotograficzny z odbytej w dzieciństwie wycieczki z rodzicami do Pompejów – faktografii internetowa zeszła na drugi plan – oraz fotografie dokumentujące rodzinne Gronowo Elbląskie i fotografie z rodzinnych albumów. „Moim miejscem świętym – pisze autorka prezentacji – jest gospodarstwo [...] w Gronowie Elbląskim. W dzieciństwie każde wakacje, ferie i weekendy spędzałam u dziadków, bawiąc się z siostrą i kuzynostwem”. Pobytu u dziadków stały się rodzinną tradycją: „Całą rodziną spędzaliśmy u dziadków prawie każdy weekend, obowiązkowo wszystkie święta oraz część wakacji. [...] Duże podwórko, liczne zakamarki i niewyczerpalna ilość rekwizytów w postaci patyków czy kamieni pozwalała na zabawę od rana do wieczora”. Krótka, emocjonalna – bardzo jasna i radosna – opowieść o losach rodziny, o szczęśliwym dzieciństwie, nasycona jest jednak elementami dramatycznymi. Jednym z nich jest śmierć babci w roku 2006 z powodu choroby nowotworowej (Babcia – „Była najukochańszą osobą, która w moim dziecięcym świecie była epicentrum miłości w naszej rodzinie”). Ale to nie koniec: „W roku 2013 nowotwór znów powrócił do naszej rodziny. Zdiagnozowano mnie i szybko podjęłam leczenie, które łącznie z powikłaniami zajęło rok czasu. Dziś jestem w stanie remisji już drugi rok, co cieszy mnie i całą moją rodzinę”. Na domiar złego nowotwór zaatakował organizm dziadka. Zakończenie prezentacji jest niezwykle. „Herkulanum, Stabie oraz Pompeje niewiele mają wspólnego z Gronowem Elbląskim [...]. Lecz dla mnie trzy włoskie miasta i polska wieś są symbolem utraty dawnego życia w tragicznych okolicznościach. Wraz z miejscem świętym utraciłam dziecięcy, idealny świat. Nowotwór, niczym Wezuwiusz, aktywuje się, niszcząc wszystko w jego pobliżu. Gdy przetrwamy erupcję, musimy odbudowywać swoje życie na nowo”. Mniej w tej prezentacji krajobrazów, mniej elementów związanych z religią, z kulturą, ze środowiskiem rówieśniczym – najważniejsza jest rodzina i uparta walka z cierpieniem.

⁹ „Afekt – pisze Massumi – ma bowiem charakter synestetyczny, ponieważ wiąże się z udziałem poszczególnych zmysłów w sobie nawzajem: miarą potencjalnych interakcji jakiejś rzeczy żywej jest jej zdolność do przekształcania efektów jednego trybu zmysłowego w efekty innego trybu (dotyk i wzrok to najbardziej oczywiste, lecz bynajmniej nie jedyne przykłady; zasadnicze znaczenie mają zmysły interoceptyjne, zwłaszcza zaś propriocepcja). Afekty to wirtualne synestetyczne perspektywy zakorzenione w faktycznie istniejących rzeczach poszczególnych, które je ucieleśniają (a zarazem funkcjonalnie ograniczają)” (Massumi 2013: 124).

Ta tożsamość jest niezwykle mocno kształtowana przez cierpienie i przez współuczestnictwo w cierpieniu. Ten „ślad”, ta „blizna” (Skarga 2002: 73-105) – są „w nas, w każdym indywidualnym człowieku” – którą zatrzeć trudno, a która – jak mówi Barbara Skarga – „może w ogóle jest nie do zatarcia, niemniej coś znaczy, stanowiąc element naszego bycia, dostatecznie trwałe i dostatecznie silne, by to, co nazywamy naszą sobością, kształtować” (Skarga 2002: 73-74). We wszystkich przywołanych relacjach – próbach refleksyjnego kształtowania tożsamości – mechanizmy wykorzeniające są niezwykle silne, ale miejsce nie traci tak bardzo na znaczeniu, nie nijaczej, całkowicie także nie zostają zerwane więzi pokoleniowe. Widać to niezwykle wyraziście w przypadku ostatniej relacji, w której mechanizmy wykorzenia – wyrwania z miejsca – mają znaczenie prawdziwie egzystencjalne.

Bibliografia

- BARTNIK, Cz., (2000). *Personalizm*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- BAUMAN, Z., (2000). *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BRAUDEL, F., (1971). *Historia i trwanie* (tłum. B. Geremek). Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- BUDREWICZ, Z., (2012). *Metropolia i okolice – w poszukiwaniu tożsamości oraz zadomowienia. Spójrzcie dydaktyka*. W: Z. Budrewicz i M. Kania (red.), *Okolice metropolii. Tożsamość – edukacja – kultura*. Kraków: Dom Wydawnictw Naukowych.
- CASTELLS, M., (2008). *Sila tożsamości* (przeł. S. Szymański). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ELIOT, T. S., (1978). *Poezje* (przeł. Cz. Miłosz). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GIDDENS, A., (2007). *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* (przeł. A. Szulżycka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GŁOWIŃSKI, M., (1999). *Czarne sezony*. Warszawa: Wydawnictwo „Open”.
- GŁOWIŃSKI, M., (2001). *Magdalenka z razowego chleba*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GŁOWIŃSKI, M., (2003). *Historia jednej topoli*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GŁOWIŃSKI, M., (2006). *Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GŁOWIŃSKI, M., (2010). *Kręgi obcości. Opowieść biograficzna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GŁOWIŃSKI, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J., (2010) *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- GRUDZIŃSKI-HERLING, G., (1988). *Wieża i inne opowiadania*. Poznań: Wydawnictwo „W drodze”.
- GRUDZIŃSKI-HERLING, G., (1990). *Opowiadania zebrane*. Poznań: Wydawnictwo „W drodze”.
- GRUDZIŃSKI-HERLING, G., (1991). *Opowiadania zebrane*. Poznań: Wydawnictwo „W drodze”.
- GRUDZIŃSKI-HERLING, G., (1994). *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*. Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”.
- GRUDZIŃSKI-HERLING, G., (1999). *Opowiadania zebrane*. t. 1-2, Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”.

- GRUDZIŃSKI-HERLING, G., (2016). *Opowiadania wszystkie*. t. 5 v 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GRUDZIŃSKI-HERLING, G., Bolecki, W., (1997). *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa: Wydawnictwo Szpak.
- GRUDZIŃSKI-HERLING, G., Bolecki, W., (2000). *Rozmowy w Neapolu*. Warszawa: Wydawnictwo Szpak.
- INGARDEN, R., (1946). *Człowiek i czas*. Twórczość, II (2), 121-137.
- INGARDEN, R., (1987). *Człowiek i jego rzeczywistość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JAN PAWEŁ II, (2005). *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- MADUROWICZ, M., (2006). *Tożsamość homo localis w geografii człowieka*. W: W. Maik, K. Rembowska, A. Suliborski (red.), *Człowiek w badaniach geograficznych*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Gospodarki.
- MASSUMI, B., (2013). *Autonomia afektu* (przeł. A. Lipszyc). *Teksty Drugie*, 6, 112-135.
- MICKIEWICZ, A., (1995). *Dzieła*, t. IV: *Pan Tadeusz*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- NIETSCHE, F., (1907). *Wiedza radosna* (przeł. L. Staff). Warszawa: Wydawnictwo Jakóba Mortkowicza.
- NIETSCHE, F., (1912). *Ecce Homo. Jak się staje – Kim się jest* (przeł. L. Staff). Warszawa: Wydawnictwo Jakóba Mortkowicza.
- NYCZ, R., (2007). *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: W. Bolecki, E. Nawrocka (red), *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- PETRYKOWSKI, P., (2003). *Edukacja regionalna. Problemy podstawowe i otwarte*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- PIGOŃ, S., (1967). *Wstęp*. W: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- RÓŻEWICZ, T., (1976). *Poezje zebrane*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- RÓŻEWICZ, T., (1977). *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- SENDYKA, R., (2015). *Od kultury JA do kultury SIEBIE. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas
- SKARGA, B., (2002). *Ślad i obecność*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SKORUPKA, S., (1977). *Słownik frazeologiczny języka polskiego (A/P)*. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- SZKUDLAREK, T., (1998). *Miejsce, przemieszczenie, tożsamość*. *Magazyn Sztuki*, 19, 50-61.
- TARANOWICZ, I., (2001). *Rola rodziny w tworzeniu więzi z małą ojczyzną*. W: A. Lergetporek-Jakimow (red), *Edukacja regionalna młodzieży w rodzinie, szkole i środowisku. Materiały z Konferencji w Szczawnie Zdroju 27 kwietnia 2001 oraz XXIV Dolnośląskich Spotkań Regionalnych w Jaworze 11-12 maja 2001*. Ciechanów: Wydawnictwo KODRTK.
- TATARKIEWICZ, W., (1970). *Historia filozofii*. t. 3, Warszawa: PWN.
- TAYLOR, Ch., (2012). *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej* (przeł. M. Gruszczyński, O. Latek i in.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- TISCHNER, J., (2003). *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wrocław: Wydawnictwo Znak i Zakład Narodowy Ossolińskich.

- TUAN Yi-Fu, (1987). *Przestrzeń i miejsce* (przeł. A. Morawińska). Warszawa: Wydawnictwo PIW.
- WALTOŚ, S., (2000). *Budowniczość międzyludzkich mostów; laudacje Daniela Beauvois, Michała Głowińskiego, Stanisława Stommy, Tomasza Venclovy* (Kronika Wielkiego Jubileuszu Odnowienia Akademii Krakowskiej), Alma Mater (numer spec.), 26. , s. 12-16.
- WOLICKA, E., (1999). *Zamiast wprowadzenia*. W: M. Kitowska-Lysiak i E. Wolicka (red.), *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Lublin: Towarzystwo naukowe KUL.

FELIKS TOMASZEWSKI

**REFLECTION AND IDENTITY (SACRED PLACES IN STUDENTS' CULTURAL GEOGRAPHY
– AN ACCOUNT OF A CERTAIN PROJECT)**

The article describes the effects of reading space which is especially close to undergraduate students. The starting point is the places which are important to the outstanding writers. The project participants juxtapose these places with their own locations present in their mental emotional map. They always search for a common ground which would connect their experience of a “read” place with the experience of a literary prototype. The effects of the students' ideas are remarkable as they emphasize the importance given to space treated as unusual because it has become familiar through the biographical experience.



INEZ KROPIDŁO

Uniwersytet Wrocławski

FOLKLORYSTYCZNY BUDULEC TWÓRCZOŚCI (OD)DZIECIĘCEJ – PRZYPADK BRACI LEWISÓW

Clive’a Staplesa Lewisa najsilniej wiąże się z *Opowieściami z Narnii*. Nieliczni tylko zdają sobie sprawę, że jest on również twórcą innego dziecięcego świata fikcyjnego. Jego juvenilia – *Pakameria. Zanim powstała Narnia* – zostały wydane dopiero 22 lata po śmierci autora, natomiast polski rynek wydawniczy na premierę tego zbioru czekał jeszcze do 2009 roku¹. Dziś wciąż niestety brakuje syntetycznego opracowania tego tytułu, choć może on mieć niemałe znaczenie tak w kontekście twórczości jednego z największych pisarzy XX wieku, jak również na gruncie ogólnej refleksji literaturoznawczej. Poniższe rozważania mogą stać się przyczynkiem do przeprowadzenia bardziej szczegółowych badań, mają jednak na celu zwrócenie uwagi na dość specyficzne aspekty tego utworu – folklorystyczne i ludyczne uwikłania mechanizmów twórczych.

Pakameria jest dziełem z wielu względów niezwykłym. Przede wszystkim opisywany tam świat jest bardzo rozległy i szczegółowo opracowany, nie jest zwykłym tłem dla zawartych w zbiorze opowieści, a jego odkrywanie nosi znamiona naukowego procesu poznawczego. Autorzy – bo jest to dzieło wspólne braci Lewisów – starają się zresztą pokazać ten konstrukt jako zupełnie realną krainę, którą w każdej chwili można odwiedzić i niczym podróżnik-odkrywcę poznawać jej kulturę oraz historię. W przeciwieństwie do *Opowieści z Narnii* brak tam jednak jakiegokolwiek magii i wątków metafizycznych, a tematyka krąży raczej wokół zagadnień polityczno-ekonomicznych. Jest to o tyle wyjątkowe, że w trakcie tworzenia Clive i Warren Lewis mieli odpowiednio osiem i jedenaście lat (sam proces tworczy ciągnął się zresztą latami), a pisanie było dla nich formą zabawy. Pochylenie się nad tymi wczesnymi próbami literackimi prowokuje wiele pytań. Ciekawym obiektem badawczym jest właściwie każdy z zawartych w zbiorze tekstów – są one niezwykle zróżnicowane pod względem genologicznym i stylistycznym², a większość z nich to oczywiste odwołania literackie i jednocześnie ślady niezwykle lektur dzieciństwa uzdolnionych braci. Naturalnym w tym przypadku wydaje się sięgnięcie po kontekst biograficzny, który wyjaśnia nie tylko nieszablonowość samej *Pakamerii*, ale również wyjątkowość osobowości autorów. Już pierwszy rzut oka pozwala stwierdzić, że szczegółowa struktura świata przedstawionego konstrukcyjnie przypomina świat narnijski. Jednak oba utwory różni niemal wszystko inne – intencja autorska, stylistyka, forma, status bohaterów i narratora, a przede wszystkim charakter.

¹ Lewis, C.S. i W. H. (2009) *Pakameria – Zanim powstała Narnia: kroniki dziecięcej krainy marzeń* (przeł. M. Juskiewicz), Poznań: Media Rodzina. Polska edycja opiera się na drugim wydaniu zbioru, jego tytuł został nieznacznie zmieniony (pierwotnie – *Boxen: the imaginary world of the young C.S. Lewis* z 1985), dodano też kilka utworów – Lewis C.S. i W.H. (2008) *Boxen – Childhood Chronicles Before Narnia*, London: HarperCollinsPublishers.

² Cały zbiór ma charakter sylwiczny – są tam utwory dramatyczne, traktaty historyczne i geograficzne utrzymane w stylistyce naukowej lub encyklopedycznej, obrazki literackie, biografie oraz monografie o tematyce społecznej. Również wizualna strona tego przedsięwzięcia buduje semantykę utworów – całość jest bogato ilustrowana (wyróżnia się zwłaszcza szczegółowy przekrój statku królewskiego).

Obrazowość, sensualność i magia, charakterystyczne dla *Opowieści z Narnii*, zwykle łączy się z szeroko pojętą dziecięcością. Silnie kontrastuje z tym na wskroś prozaiczna i pragmatyczna *Pakameria*. Dochodzi tu więc do przemieszania porządków: pięćdziesięcioletni mężczyzna jawi się jako autor „dzieckiem podszyty”, podczas gdy ośmiolatek, którym był wiele lat wcześniej, więcej ma w sobie z dorosłego niż z dziecka. Przy takim przebiegunowaniu można więc zastanawiać się, na ile oba dzieła są twórcami tego samego autora. Choć *Pakamerię* można (a nawet trzeba – biorąc pod uwagę skomplikowane struktury utworu) analizować pod wieloma kątami, na pierwszy plan wysuwają się zagadnienia związane z mechanizmami tworzenia. W tym szczególnym przypadku wiążą się one ściśle z kilkoma czynnikami budującymi swoisty układ odniesienia – biografią, tradycją i folklorem (zwłaszcza w jego dziecięcym wymiarze). Wydaje się, że analiza tego właśnie dzieła może prowadzić do istotnych ustaleń w zakresie antropologii dzieciństwa czy – szerzej – twórczości.

O charakterze *Pakamerii* słów kilka

Analiza kwestii tak elementarnych jak forma i geneza tekstu jest konieczna dla pełnego zrozumienia istoty i skali zjawiska, jakim jest *Pakameria*. Jej niezwykłość nie wynika bowiem wprost z pojedynczej szczególnej właściwości, ale raczej z koincydencji pewnych okoliczności i zespołu cech. Fakt, że jest to kreacja dziecięca w oczywisty sposób musi zmieniać optykę badacza, podobnie rzecz ma się z kwestią współautorstwa i przeznaczeniem tekstów dla ściśle elitarnego grona. Lokuje się one właściwie w sferze dwuelementowej dialogiczności, co wcale nie czyni oczywistą strukturę nadawczo-odbiorczą. Sylwiczność, otwartość formy i permanentna niedokonaność czynności twórczych oraz jej niejednorodność również odciskają swoje piętno na utworze, a co za tym idzie na jego analizach. Jednym z podstawowych zagadnień jest też wielogatunkowość i stosunek autorów do spetryfikowanych konstrukcji genologicznych oraz rola stylizacji. Już to ogólne wyliczenie pozwala właściwie zapamiętać, że wciąż mowa tu o utworze ośmio- i jedenastolatka. Wszystkie te komplikacje świadczą o wyjątkowości dzieła, a zapośredniczenie przekazu poprzez słowo, jego oderwanie od rzeczywistego autora, wytwarza w czytelniku zupełnie inny jego obraz, do którego z pewnością nie przystaje tak młody wiek. W ten sposób pewnie łatwiej zrozumieć dorosłych z otoczenia Lewisów, których po prostu bawiła taka nieprzystawalność³. Widać też wyraźnie, że dopiero owo zapośredniczenie pozwoliło braciom w pełni wyrazić siebie – bez obaw bycia posądzonym o pozę. Z tego względu tak istotne jest sięgnięcie po perspektywę biograficzną, czyli budulec i – według samego Lewisa – przyczynę stopniowego upadku⁴.

³ „Ponieważ czytałem dużo, jeszcze zanim poszedłem do szkoły, i mało przebywałem w towarzystwie rówieśników, stosowałem słownictwo, które (teraz to widzę) musiało brzmieć śmiesznie w ustach puciołowatego chłopaczka w dziecięcym ubranku. Kiedy używałem znanych sobie *trudnych słów*, dorośli myśleli, że się popisuję. Jak bardzo się mylili! Za powód do dumy uważałem nie język książkowy przychodzący mi z łatwością, ale szkolną gwarę, którą znałem słabo. Nie brakowało dorosłych udających poważne zainteresowanie i wciągających mnie w rozmowę. Po jakimś czasie orientowałem się, że ze mnie żartują; czułem się wtedy ogromnie upokorzony” (Lewis 2010: 72).

⁴ „Podobieństwa te [między fabułą a rzeczywistością – I.K.] stawały się tym częstsze, im bardziej nasze państwo chyliło się ku upadkowi; były one oznaką przejrzalności, a może nawet początku rozkładu” (Lewis 2010: 119).

Nie wolno też zapominać, że tak autor, jak i jego dzieło są „tkanką żywą”, ewoluującą. Widać to zwłaszcza w zestawianiu właściwych utworów pakameryjskich oraz powstałej znacznie później *Encyklopedii Pacameriany*⁵. Konstrukcja i styl tych utworów są zbieżne, różni je natomiast podejście autora. O zmianie perspektywy z wewnętrznej (wczesnych prób stworzenia krainy fikcyjnej, ale spójnej, wiarygodnej i samowystarczalnej) na zewnętrzną (ocena archiwum pakameryjskiego jako świadectwa twórczości, która ma swoje fizyczne potwierdzenie) świadczy chociażby tekstologiczny opis materiałów oraz językowo akcentowane wyjście (przy jednoczesnym usilnym w niej trwaniu) poza rzeczywistość wykreowaną. Temu zdystansowaniu w naturalny sposób sprzyjał upływ czasu, jak również przyrost wiedzy. Zwłaszcza pierwszy czynnik ma tu fundamentalne znaczenie, ponieważ oddalając autora od części jego własnej biografii, czyni go nie tyle odkrywcą stylizowanym, ile rzeczywistym. Proces rozwoju ma oczywiście daleko idące konsekwencje, jest postępujący. Przede wszystkim jednak należy pochylić się nad „dziecięcością” tej kreacji i wszystkim, co z tego wynika.

Dziecięcość – co to znaczy?

Wiązanie Pakamerii z kategorią literatury dziecięcej wydaje się naturalne. W powszechnym rozumieniu stała się ona integralną i oczywistą częścią literatury, choć nie zawsze tak było. Jej nobilitacja nastąpiła stosunkowo niedawno. Wielu badaczy i krytyków określało ją jako peryferyjną, nie dość poważną czy – idąc jeszcze dalej – gorszą⁶. Większość tego typu nieporozumień wynikała z błędnie interpretowanej inności takiej literatury, przy czym „inność” nie może być traktowana jako pojęcie wartościujące, a jedynie różnicujące. Osobność tej literatury przejawia się na wielu poziomach, a jej specyfika może generować liczne i niezwykle ciekawe problemy. Pod wieloma względami jest ona skomplikowana i – na szczęście – ma również gorących orędowników. Jak niełatwą do rozstrzygnięcia jest kwestia dziecięcości w literaturze świetnie pokazuje przedmiot niniejszego tekstu. Większość rozpraw podejmujących się analizy literatury dziecięcej opisuje ją w sposób ogólny, zwykle posiłkując się kryteriami znanymi z opracowań literatury pisanej przez dorosłych. Jednym z ciekawszych zagadnień, które się tutaj wyłania, jest status autora. Jego warsztat, intencja i nastawienie na odbiorcę są z założenia zupełnie inne. Zazwyczaj jest on postrzegany jako dorosły tworzący dla dziecka. Niektórzy badacze dostrzegają jednak zjawisko twórczości dziecięcej, często o charakterze paraliterackim. Ten zakres z powodzeniem można uznać za odrębny, gdyż intencja twórcy ma znów zupełnie odmienny charakter. Dominantą jest tu zawsze zabawa, a same wytwory są raczej nieskomplikowane. Chociaż *Pakameria*

⁵ Utwór został włączony do zbioru, choć powstał znacznie później. Trzydziestokilkuletni Lewis podjął próbę uporządkowania materiałów z dzieciństwa, ponownie wcielając się w odkrywcę pakameryjskiego świata – wynikiem tej pracy jest właśnie *Encyklopedia*.

⁶ Dość powiedzieć, że kwestia tego rodzaju wartościowania literatury dziecięcej pojawia się w większości opracowań dotyczących jej historii i rozwoju – do tych ocen odwołuje się m.in. Bronisława Dymara, przywołując opinie o wręcz podrzędnym traktowaniu tej literatury, jej swoistym *minorum gentium* (Dymara 2000 : 13). Co ciekawe świadomość tego stanu rzeczy mieli także twórcy: „Okazuje się (...), że uprawianie literatury dla dzieci uważane jest za pewnego rodzaju anomalię, za wybryk natury tak dziwny, że aż zmusza ludzi do zastanowienia. Powstaje też widocznie wątpliwość, dlaczego literat, który jako tako opanował rzemiosło literackie i mógłby pisać prawdziwe utwory, zniża się do upośledzonego rodzaju twórczości. A że jest to rodzaj, który w oczach wielu fachowców uchodzi za upośledzony, potwierdzają rozmaite fakty obiektywne” (Brzechwa: 2003: 22)

w sposób zdecydowany wyróżnia się na tym tle, sięgnięcie po rozważania na temat natury literatury dziecięcej jest konieczne.

Edward Balcerzan wskazuje dwa wynikające bezpośrednio z przebiegu ewolucji postrzegania dziecka i literatury dziecięcej nurty takiej literatury – dydaktyczny i artystyczny (Balcerzan 1982: 142-169). Pierwszy z nich wiąże się z wizją dziecka jako swoistej struktury braków, fazy przejściowej prowadzącej do dorosłości, w którym to przejściu owemu niedorośletemu należy jak najszybciej pomóc, również na drodze literackiej. Druga tendencja nawiązuje do psychologicznego odkrycia w dziecku równoprawnego „innego”, a w związku z tym również naturalności i specyfiki tego okresu. Artyzm odpowiadający na wyższe potrzeby duchowe i estetyczne ludzi dorosłych powinien mieć w tym ujęciu swój korelat zgodny ze strukturą umysłu dziecka. Wartości dydaktyczne wplecione w fabułę mają za zadanie przyspieszyć wchodzenie w dorosłość, a literatura dla dzieci ma być przede wszystkim źródłem rozrywki. Dziecko w sposób naturalny przejawia zresztą zachowania naśladowcze, które mają sens autodydaktyczny, ale wszystkie tego typu zabawy cechuje wchodzenie w rolę dorosłego i wychodzenie z niej, co w dłuższej perspektywie kłóci się z permanentnym „udorośnianiem”. Kryterium wartości literatury nacechowanej skrajnie dydaktycznie stanowią wymierne efekty w postaci przyrostu wiedzy i dojrzałości czytelnika, a w przypadku literatury o charakterze artystycznym jest to wyłącznie subiektywny gust małego czytelnika. Założenie to wytrąca krytyce literackiej wszelkie narzędzia, staje się ona zupełnie zbędna. Być może jest to jedna z przyczyn zepchnięcia tego działu literatury na peryferia. Przez pryzmat dotychczasowych rozważań artyzm i dydaktyzm wydają się stanowić parę opozycyjną. Jednak zgodnie z przekonaniem Balcerzana owe sprzeczności można i trzeba połączyć, obie stanowią dla siebie swego rodzaju kontynuację. Najbardziej naturalnym stanem ma być „umiarkowana orientacja dydaktyczna i ograniczony moment artyzmu” (Balcerzan: 1982: 152). *Pakameria* podnosi tę kwestię na wyższy poziom.

Autokreacja braci, która się w niej zawiera, ma wymiar niezaprzeczalnie autodydaktyczny. Wejście w świat i optykę dorosłych ma tutaj wymiar totalny, o czym świadczy chociażby fabularna nieobecność dzieci, jak również dodatkowa nobilitacja dorosłości poprzez naukowe nacechowanie postaci podmiotu. Z drugiej strony wyjście z tego świata i z czasoprzestrzeni zabawy właściwie nigdy nie jest całkowite – tym bardziej, że umysłowość młodych autorów znacznie wykracza poza typowy dla tego wieku poziom. Dzieje się tak również przez wzgląd na silne zautobiografizowanie całości. Cechy i doświadczenia poszczególnych bohaterów są nierzadko bezpośrednią ekspresją przeżyć braci, nie stanowią części roli odgrywanej w zabawie, a więc nie jest to coś, co można po prostu porzucić. Jest to zresztą cecha świadcząca o tym, że cała *Pakameria* ma charakter naśladowczy – nie tylko na poziomie fabuły i biografii, ale również przez wzgląd na stylizacyjne zabiegi, które przecież odwołują się do znanych autorom form gatunkowych. Dydaktyzm w tym przypadku ma więc bardzo nieostry, a przy tym niezwykle specyficzny charakter. Jednym z jego przejawów jest zresztą twórczy wymiar tej zabawy, która staje się nie tylko wprawką literacką, ale również konstruktywną kompilacją wiedzy z wielu dziedzin. Ponieważ nadawcą zawsze jest dziecko, dydaktyzm tego utworu nigdy nie przybiera swojej skrajnej postaci – bracia nie mogą bowiem narzucać sobie stałej dorosłości (której tak naprawdę przecież nie znają); nie tylko nie dążą do niej, ale bawią się nią i nierzadko ośmieszają. Również ze względu na niedoroślego autora kwestia artyzmu wydaje się nadzwyczajna. Kiedy Jerzy Cieślowski pisze o twórczości samych dzieci, powołuje się na jej ludyczną genezę, która nie implikuje prymatu słowa jako tworzywa – stąd częste są właśnie paraliterackie formy takich zabaw, równie ważną rolę może w nich odgrywać ruch, gest czy dodatkowy

atrybut. Bezpośrednim tego skutkiem jest nowa genologia literatury dziecięcej, która posługuje się nomenklaturą pierwotnego, nieskrępowanego języka dziecięcego i zwykle przybiera formę odczasownikową, czego źródłem jest czynnościowe postrzeganie zabawy. Mówimy więc o śpiewankach, wykrzykankach, mrużankach, wyliczankach, zgadywankach i wielu innych różnorodnych, choć jak widać, dość prostych formach. Nawet pobieżna analiza struktury gatunkowej *Pakamerii* udowadnia, że w szczególnych przypadkach twórczość dziecięca (a przede wszystkim oddziecięca!) może wychodzić daleko poza tę granicę. Swoje potwierdzenie znajduje tu prymat ludycznej orientacji *Pakamerii* i jej pozaliteracki charakter (a więc szereg z gruntu zabawowych czynności, których konsekwencją był zapis; ten z kolei umożliwiał nowe rodzaje nieliterackich zabaw). Ważnym zagadnieniem jest również kwestia materii – słowa i języka. Wiąże się to w dużej mierze z możliwością – lub raczej niemożliwością – przyjęcia przez dorosłego perspektywy dziecka. Trudności wynikają głównie z faktu, że o przeżyciach dzieci na wczesnym etapie rozwoju możemy jedynie domniemywać, są nam one niedostępne, ponieważ dzieci, nie znając języka (lub nie znając go w stopniu wystarczającym), nie są w stanie o nich opowiadać. Zdolność ubierania doświadczeń w słowa i ich utrwalania są więc tożsame. W szerszej skali dotyczy to również metajęzyka. Młody człowiek niedysponujący odpowiednią kompetencją językowo-kulturową nie może stać się krytykiem literatury czy zrozumieć istoty poematu heroikomicznego, ballady i innych form gatunków kanonicznych. Z tego powodu przyjęcie gatunków, które odpowiadają jego aktualnemu stanowi rozwoju, wydaje się uzasadnione – dziecko z pewnością nie będzie miało trudności z pojęciem fenomenu wyliczanki. Jest to jednak problem, który zdaje się nie dotyczyć młodych Lewisów. Ich zdumiewająca wiedza ogólna, odczytanie i wyczucie literackie pozwalają im nie tylko niemal w pełni uczestniczyć w świecie słowa pisanego, ale i włączają ich do grona współtwórców tejże kultury. Nie da się zaprzeczyć, że również w *Pakamerii* zachodzą pewne napięcia pomiędzy artystem a dość osobliwie pojmowanym dydaktyzmem, jednakże gra między tymi biegunami przyjmuje zupełnie nowy wymiar.

W ujęciu Cieślukowskiego rozróżnienie literatury dla dzieci i dziecięcej jest zasadnicze. Ciężar znaczenia terminu przenosi on z adresata (literatura dla dzieci) na nadawcę obdarzonego swoistym – właśnie dziecięcym – typem wyobraźni (Cieślukowski 1982: 198). *Pakameria* znajduje się zdecydowanie poza kategorią literatury dla dzieci, ponieważ odbiorcą bezpośrednim był zawsze jeden z Lewisów, ale nie pojmowany jako dziecko, a właśnie jako kompan, współtwórca, brat. Odbiorcą immanentnie wpisanym w dzieło jest natomiast potencjalny odkrywca Krainy Zwierząt i Indii, który nie wyróżnia się sprecyzowanym wiekiem. Ta konstatacja pozwala usunąć w cień również wiele kłopotliwych kwestii związanych z osobami autorów *Pakamerii*. Przestaje mieć znaczenie fakt, że twórcą jest dziecko, tym bardziej, że jest to dziecko ponadprzeciętnie rozwinięte. Typowość wyznacza tu kreacyjny rodzaj wyobraźni, właściwy wyjątkowym grupom ludzi, a dzieci są tylko jedną spośród nich. Znajdują się one w niecodziennym towarzystwie – wśród dzikich, poetów i wariatów. Cechujące ich wszystkich nieskrępowanie i prymitywność (w znaczeniu pierwotności) oraz twórczy żywioł nie tylko decydują o przynależności do wspólnoty o wymiarze kulturowym, ale i narzucają sposób patrzenia na kwestie języka w ogóle. Świetnie obrazuje to przywołana przez Cieślukowskiego myśl Herdera:

Poeta nowoczesny usiłuje myśleć przy pomocy obrazów, podczas gdy poeta pierwotny myślał naturalnie obrazami [...] A geniusz poetycki to ten, który potrafiłby tak pisać jakby znajdował się

w sytuacji naturalnego poety pierwotnego, działającego wtedy, kiedy język był jeszcze poezją (Cieślowski: 1985: 386).

Stąd oczywiście już tylko krok do utożsamienia języka, poezji i mitu. Nazwanie idiolektu dzieci infantylnym jest daleko idącym uproszczeniem, czego dowody wielokrotnie daje w swoich pracach właśnie Jerzy Cieślowski. Pisze w nich między innymi o językowym i poznawczym geniuszu dzieci, który dostrzec można w codziennej komunikacji. Cechują się one zwykle wolnym, nieskrępowanym konwenansami umysłem, rozwiniętym darem obserwacji i kojarzenia przez analogię, co wynika z nastawienia na wiedzę, nieustannego poznawania nieznanego, które z kolei często sprowadzają do informacji już przyswojonych (stąd na przykład pierwszy zauważony struś staje się dla nich „żyrafą, która właściwie jest ptakiem”). Umysły dziecięce są też szalenie logiczne, a błędy, które mogą im się zdarzać, często wynikają z nielogiczności i braku konsekwencji w świecie dorosłych, a nie w ich własnym sposobie myślenia. Wszystkie te cechy, jak również naturalna u dzieci dosłowność sprawiają, że stosunkowo szybko uczą się one dostrzegać więcej i bardziej zagłębiać się w sensy, a w związku z tym uprawiać nieświadome słowotwórstwo – tym samym nawet z języka czynią one przedmiot zabawy. Dostrzeżenie tego wszystkiego pozwala ośwoić możliwość stworzenia dzieła na miarę *Pakamerii* przez kilkuletnich chłopców. Badacze zastrzegają oczywiście ograniczoną intencjonalność takich poczynąń twórczych, gdyż dziecko jako bliższe samej istocie zjawisk, nienapiętnowane ich pojęciowymi etykietami, dotyka samego sedna, ale nie mogąc odwołać się do dorosłej wiedzy o świecie, bardziej jest narzędziem czystego talentu, aniżeli nim się posługuje w sposób świadomy. Wydaje się jednak, że Lewisowie podczas pracy nad *Pakamerią* są już przynajmniej w połowie drogi, na etapie, w którym z rosnącą satysfakcją zaczyna się kontrolować proces tworzenia. Ten dziecięcy – czy inaczej mówiąc pierwotny, mityczny – sposób pojmowania nie jest oczywiście gorszy. Wydaje się wręcz, że to opozycyjne wobec niego, logiczno-naukowe myślenie dorosłych jest bardziej ograniczonym. To pewnie dlatego C.S. Lewis mówi, że nie istnieje dobra książka, która nadawałaby się wyłącznie dla dzieci, i konsekwentnie odmawia dorosłym (typowym – według jego miar) wstępu do Narnii. Tak jak dziecięcość nie jest cechą związaną z wiekiem, tak również dorosłość należy traktować nieco szerzej:

[...] dorosłość rozumiana jako znaczny stopień wrażliwości, a nawet spontanicznej intuicyjności estetycznej – jest przywilejem nie tylko niektórych inteligentnych dorosłych, ale właściwością większości dzieci. Artystą i poetą bywa się w dzieciństwie częściej i autentyczniej niż się nim bywa w wieku dojrzałym (Cieślowski 1975: 269).

W tym świetle zupełnie nowego znaczenia nabiera tradycyjna figura poety bajkopisarza, zazwyczaj utożsamianego z dorosłym. Nie byłoby pewnie nadużyciem stwierdzenie, że gdyby nie wiedza biograficzna o autorze *Pakamerii*, to dzięki zapośredniczeniu przez słowo również jego można by posądzić o metrykalną dorosłość. Niemniej pomijając ten szczególny przypadek, badacze zwykle stawiają dziecięcego odbiorcę i dojrzałego nadawcę po tej samej stronie barykady.

Przymierze poety z dzieckiem obraca się przeciw światu autorytetów dorosłych. Groteska staje się w wierszach dla dzieci jedną z ulubionych konstrukcji świata (Cieślowski: 1982: 203).

Pierwotna ludyczność w służbie twórczości

Twórczość typu dziecięcego w naturalny sposób wiąże się z zabawą. Mówi się zresztą, że to zabawa jest żywiołem pierwotnym – z niego wyłania się porządek reprezentowany przez kulturę, której budulcem jest tradycja usankcjonowana

w folklorze. Tak rozumiana twórczość musi mieć prymarnie charakter samorządny i autoteliczny, choć – podobnie jak zabawa – nie wyklucza celów pobocznych. Jest to jeden z momentów, w którym najsilniej uwidacznia się opozycja pomiędzy naturą a kulturą, dzikością a cywilizacją. Zabawa dlatego jest dewizą dziecięcych umysłów, że dostępna jest im dzięki umiejętności wyjścia poza skonwencjonalizowaną i umowną logikę świata, a z drugiej strony sama w sobie jest odwrotem od cywilizacyjnego uporządkowania ku wolności niedostępnej w innych warunkach. Oczywiście tu również nie ma ograniczeń wiekowych:

Stworzone do zabawy jest nie tylko dziecko, ale i dorosły, i zależnie od zawartego w nim „procentu dziecka” potrafi się bawić jak dziecko – w sposób wyłączny (Cieślowski: 1985: 244).

Jest to kategoria pełna wewnętrznych napięć. Naturalna żywiołowość przeciwstawiona kulturze nie jest jedynym możliwym do obronienia postulatem. Między jedną a drugą sferą zachodzą bowiem symbiotyczne zależności. Jeżeli zabawę traktować nie tylko w kategoriach czystej ludyczności, ale i święta czy obrzędu, a więc mniej lub bardziej skodyfikowanych rytuałów odrealniania elementów czerpanych z jak najbardziej realnej matrycy świata dostępnego zmysłom, wyjścia ku nadbudowie rzeczywistości, okazuje się, że dotykamy podstaw duchowości właściwie każdej kultury. Równie ważnym aspektem jest socjalizująca rola zabawy, która najpełniej wyraża się w zabawie zbiorowej. Wynikające z tego otwarcie się na drugiego, a w konsekwencji konieczność stosowania autocenzury i wyznaczania granic swojej własnej wolności, jest już właściwie rozwinięciem Freudowskiej wizji kultury jako źródła cierpień. *Pakameria* cała jest zapisem ustępstw na rzecz drugiego. Bezcelowe są domniemywania na temat jej kształtu przy założeniu, że byłaby dziełem jednego autora. Nie ulega jednak wątpliwości, że byłaby inna. Kultura w naturalny sposób uświęca zbiorowości, te natomiast budują swoją własną świadomość i tożsamość, która swój wyraz znajduje w folklorze. Uczestniczenie w nim nie musi wiązać się ze świadomością tego uczestnictwa. Tradycja nie musi być nawet nachalna, nierzadko wręcz staje się przezroczysta. Często zupełnie automatycznie powielamy zachowania, które straciły już swoje pierwotne znaczenie albo przestały mieć jakikolwiek sens tylko dlatego, że w ten sam sposób postępowała mama lub babcia. Rzec może dotyczyć zupełnie drobnych gestów, może też wiązać się z zachowaniami czy rytuałami, których nie byliśmy bezpośrednimi świadkami, a które przetrwały w pamięci zbiorowej. Jest to w dużej mierze wiedza immanentna. Ważnym dla zrozumienia tego mechanizmu będzie pojęcie czasoprzestrzeni dziecka, na którą składają się żywe, plastyczne wspomnienia lat dziecińczych, wszystkie twory bliskie dzieciom poprzez swój ludyczny charakter, twórczość trafiająca do dzieci, a często przez nie same kreowana. Ma ona oczywiście wymiar indywidualny i zmienny (wraz z rozwojem konkretnego dziecka), ale zawsze charakteryzuje się dużą zmysłowością oraz niemal Schultzsowskim zagęszczeniem czasu. Cieślowski pisze zresztą (co pokrywa się z teoriami psychoanalitycznymi), że „raj dzieciństwa jest rajem matki” (Cieślowski 1975: 160). Być może owo twierdzenie czyni jeszcze głębszymi i prawdziwszymi słowa Jacka o końcu dziecięcej szczęśliwości, który przyniosła śmierć Flory Lewis⁷. Jest to czas pełnego zanurzenia w rzeczywistości, rodzinie, okolicy. Nawet jeśli na tym etapie

⁷ „Po śmierci mamy skończyła się spokojna szczęśliwość dzieciństwa, znikło poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji. Czekano mnie jeszcze wiele przyjemności (...), ale dawne bezpieczne życie przepadło bezpowrotnie. Mój kontynent zatonął jak Atlantyda; zostały z niego tylko wyspy rozsiane po rozległym morzu” (Lewis 2010: 34).

zabraknie intencjonalnego przekazania wiedzy pokoleniowej i tradycji, zawsze odbywa się to w sposób pośredni. Dziecięca czasoprzestrzeń rodzica jest oczywiście odmienna od tej, w której funkcjonuje dziecko, ale to rodzic ukształtowany przez własne (i oczywiście własnego rodzica!) doświadczenia mniej lub bardziej aktywnie wpływa na dzieciństwo swego potomka. Jest nośnikiem przekonań, przyzwyczajeń, wierzeń, przesądów i zachowań, które znów stają się elementem dziecięcej czasoprzestrzeni – tym razem w nowej konfiguracji. Z pokolenia na pokolenie zachodzi więc zautomatyzowany proces dziedziczenia. Tak silne zakorzenienie w tradycji przekłada się na szersze zakresy – od rodziny aż do narodu. To właśnie dzięki takim procesom *Pakamerię* można wpisać w tradycję angielskiej bajki zwierzęcej, której realizacją mogą być m.in. bajki Beatrix Potter. Wiemy oczywiście, że twórczość tej autorki była znana Lewisom, ale *Pakameria* wywołuje również skojarzenia z książką, której w momencie rozpoczęcia prac nie mogli oni znać, gdyż powstawała równolegle z ich juveniliami – *O czym szumią wierzby* Kennetha Grahame’a. Ten fakt można już z powodzeniem uznać za dowód na żywotność pewnej literackiej tradycji, tym bardziej, że utworów tego rodzaju można wskazać znacznie więcej. Warto zresztą jeszcze powrócić do kwestii tejże tradycji i jej przełożenia na literaturę dziecięcą w ogóle, ale aby w pełni uświadomić jej znaczenie trzeba sięgnąć po całościowy obraz twórczości i życia człowieka, na którym trwale odcisnęła ona swoje piętno. Doskonałą egzemplifikacją będzie właśnie C.S. Lewis. Zakładana przeze mnie dualność jego twórczej osobowości: Jacka o dojrzałej duszy i pragmatycznym umyśle oraz dzieckiem podszytego i uduchowionego Clive’a, nie wyklucza bowiem ocalenia tych elementów tradycji, które decydują o jego tożsamości. Oznacza to, że pomimo istotnych zmian w światopoglądzie (ale – co istotne – o charakterze ewolucyjnym, a nie rewolucyjnym!), pozostał on tym samym człowiekiem.

Skoro więc dziecięcość nie jest już uwikłana w pojęcia literaturoznawcze, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden związany z nią (i bardzo charakterystyczny dla tradycji angielskiej bajki) rys, jakim jest antyindustrializm. W wielu przykładach zaczerpniętych z tej literatury dziecko jest bohaterem w sposób naturalny bliskim przyrodzie, otwartym na naturę, a często również uwarstwionym na ponadnaturalne aspekty świata. O wadze tej relacji mogą świadczyć rozważania Jolanty Hartwig-Sosnowskiej, która w swojej książce *Wyobraźnia bez granic*, podejmuje się refleksji nad specyficzną odmianą utworów fantasy brytyjskiego kręgu kulturowego – i choć założenia wyjściowe zamieszczonych w publikacji szkiców są ukierunkowane nieco inaczej, autorka wielokrotnie jest zmuszona do podkreślania tej właśnie cechy. To również w pewnym stopniu jest wynikiem przekonania o swoistej wyższości dzieci, które często zajmują pozycję uprzywilejowaną w dostępie do świata alternatywnego. Autorzy nie marnują więc okazji, by w niepochlebnym świetle ukazać skontrastowaną z nimi esencję dorosłości – mieszczanina ograniczonego myśleniem na wskroś logicznym. Tak czyni chociażby Hoffman w swoim *Dziadku do orzechów*. Ciekawe, że w tej opowieści dostęp do krainy żywych zabawek ma nie tylko mała Marynia, ale i radca Drosselmeier – postać wieloznaczna, umieszczona zarówno w porządku rozumu, jak i fantazji (i zwłaszcza w tym drugim wydaniu niezwykle ekscentryczna). Odmienne mechanizmy mniej lub bardziej subtelnej dyskredytowania dorosłych da się odnaleźć w utworach Lewisa Carrolla czy Hugh Loftinga. W cyklu o doktorze Dolittle uprzywilejowanymi postaciami są tytułowy doktor – człowiek dobry i wrażliwy, ale nieco nieporadny, jego nastoletni towarzysz, człowiek dziki i sympatyczny kryminalista. Cała galeria tych ze wszech miar nieschematycznych postaci, podobnie jak Hoffmanowski radca-dziwak, wpisuje się doskonale w wizję Cieślakowskiego.

W oczach rozsądnych dorosłych, którzy opanowali podstawowe arkana wiedzy o świecie, przede wszystkim społecznym, i poprawność logicznego, abstrakcyjnego czy „życiowego” myślenia – dziećmi będą artyści, uczeni, ideolodzy, ludzie o ładunku romantyzmu większym, niż to się oplaca i niż wypada; ludzie o poglądach i ideałach wykraczających poza ramy ustalone tradycją, zwyczajem, interesem czy przyzwyczajeniem. Słowem dziecko znajduje się we wcale niezłym towarzystwie (Cieślakowski 1985: 220).

Znamienne, że w innej swojej publikacji wskazuje on na częste utożsamienia na linii: dziecko – człowiek prymitywny/dziki – poeta (Cieślakowski 1982: 202). Ta szczególna wrażliwość na świat jest więc przedmiotem zainteresowania literatury dziecięcej w ogóle, choć wydaje się, że wspomniany antyindustrializm jej brytyjskiego nurtu dodatkowo uwypukla tę cechę. Bliskość dziecka i natury szczególną wartość zyskuje właśnie w *Opowieściach z Narnii* – jest bowiem wynikiem osobistej opinii Lewisa na temat kryzysów, które wiązały się z nastaniem „wieku maszyny”. Zgodnie z tym, co zostało już powiedziane na temat *Pakamerii*, ślady takich intuicji znajdujemy już w młodzieńczej twórczości, choć znajdzie się w niej miejsce również dla naturalnej fascynacji przejawami nowoczesności. Ważnym zagadnieniem świadczącym o dziecięcości septologii jest również ich niezwykle rozwinięta sensualność. Kroniki narnijskie pod tym względem są całkowitym przeciwieństwem *Pakamerii*, która wywodzi się z idei i słowa. Dość oczywista jest rola obrazowości, również w kontekście powstawania dzieła, ale wielu badaczy podkreśla również istotny udział opisów odwołujących się do pozostałych wrażeń zmysłowych. Świetnym tego przykładem jest, analizowana w sposób szczegółowy przez Oziewicz, scena pierwszego przejścia Łucji przez szafę w domu profesora. Podkreśla on gradację odczuć zmysłowych, która wiąże się z ideami Filozofii Wschodu, a w intencji autora ma pełnić funkcję uprawdopodobniającą (Oziewicz 2005: 133-137). Wiadomo oczywiście, że Lewisowi znane były założenia tychże filozofii dotyczące powiązań żywiołów i zmysłów, ale poza wszystkim ten sposób opisu znajduje swoje uzasadnienie w teorii czasoprzestrzeni dziecka proponowanej przez Cieślakowskiego. *Opowieści* są w pewnym stopniu odwołaniem do wewnętrznego dziecka Lewisa, a jako takie w sposób naturalny poruszają to, co jest elementarną materią dziecięcości, a więc świadectwo zmysłów. Dzięki temu samemu mechanizmowi Proust może prowadzić swoją historię, usprawiedliwiając ją smakiem magdalenki zanurzonej w herbacie. Przywołanie czasoprzestrzeni dziecka wiąże się również z umiejscowieniem septologii w obszarze folkloru czy – ściślej mówiąc – konkretnej literackiej tradycji. Wspomniany już antyindustrializm dzieci oraz ich aksjologiczna orientacja jest wynikiem jej wpływu. Dość charakterystyczne, że wielu z największych autorów, podobnie jak Lewis, nie tylko czerpało z elementów autobiograficznych, ale tworzyło świat fantastyczny dla siebie samych i nie zawsze (jak w przypadku Jamesa Barrie’ego) miało to charakter eskapistyczny. Częściej stawiało się wyrazem tęsknoty za utraconą idyllą, próbą (auto?)ocalenia lub – nieco bardziej pragmatycznie – oferowaną konkretnemu dziecku pomocną dłoń w naturalnym procesie wyrastania z niej. Dlatego właśnie bohaterowie nierzadko stopniowo znikają z tych wyobrażonych krain dzieciństwa – tak działo się z kolejnymi gośćmi Narnii, tak stało się też z Krzysiem odwiedzającym Stumilowy Las. Tego typu opowieści są więc pod względem pełnionych funkcji pokrewne baśniom i podobnie jak one mogą (a nawet powinny!) być czytane zarówno przez dzieci, jak i dorosłych, którzy z pewnością będą w stanie wyodrębnić znacznie głębsze sensy. Często te opowieści otacza też aura oniryczna – w Narnii tylko subtelnie sygnalizowana, ale w skrajnej realizacji tego motywu (*Alicja w Krainie Czarów*) autor pozwala snom na unieważnienie i zdyskredytowanie całej historii.

Tradycja i folklor a wzorce twórcze - podsumowanie

Pakamera i Narnia oczywiście korespondują ze sobą, i to w sposób wielopoziomowy. Decyduje o tym nie tylko wspólny dla nich obu (a jednak inny!) autor, ale i współprzynależność do takich ogólnych kategorii jak literatura dziecięca czy brytyjska tradycja literacka, co musi wywoływać napięcia między nimi a przyjętym wzorcem, jak również między nimi samymi. Z kolei wzorce, nawet jeśli sobie tego nie uświadamiamy, są strukturami wyprowadzanymi z szeroko pojętej i osadzonej w kulturze tradycji, wobec której każdy nowy wytwór jest jakoś sytuowany.

[...] każde nowe dzieło jest przyrostem do świata literatury już napisanej. Przyrost może być zwykłym mechanicznym dodaniem, ale może być kreacją polemiczną (Cieślowski 1975: 271).

Z uwagi na swego rodzaju naturalność, bliskość, a często związek z domem rodzinnym szczególnie miejsce w tej sieci wzajemnych powiązań zajmuje folklor czy też może nieco precyzyjniej – wszechfolklor. Określenie to jest bliższe właściwej naturze zjawiska, które obejmuje nie tylko twórczość we wszystkich jej przejawach, ale również zwyczaje językowe, przesady, wzorce zachowań, a nawet arkana sztuki kucharskiej. Podkreśla też fakt świadomej bądź też zautomatyzowanej przekazywalności pokoleniowej, a przez to uwypukla linearną rozwojowość zjawiska, bo przecież folklor prababci i wnuczki jest nieco inny, a jednak wciąż ten sam. Ponad wszystko ma on jednak fundamentalne znaczenie dla literatury. Dziecięcość we wszystkich swoich przejawach była głównym tematem niniejszego artykułu, a jej związek z folklorem wydaje się zasadniczy. Powyższe rozważania dowodzą, że oczywistym jest wiązanie obu utworów z konkretną tradycją, ale określanie ich mianem utworów literatury dziecięcej może mieć jedynie umowną wartość klasyfikacyjną. Takie przyporządkowanie umożliwia właściwy Lewisowi dziecięcy typ postrzegania świata (który, na etapie tworzenia *Pakamerii* był – chociaż nieco zmodyfikowany – właściwy jego wiekowi); jest jednak wiele przesłanek, które podają w wątpliwość ściśle odwoływanie się do takich podziałów typologicznych. Zręcznym sposobem na przełamanie tego impasu może być zgoda co do określenia Lewisa mianem twórcy dziecięcego, przy jednoczesnym odsunięciu określenia „twórcy literatury dziecięcej”. Najważniejszym efektem powyższych rozważań jest jednak ukazanie pewnej naturalności procesu twórczego, co w przypadku utworu ponadprzeciętnego (biorąc pod uwagę wiek autorów) ma szczególną wartość.

Bibliografia

- BALCERZAN, E. (1982). *Odbiorca w poezji dla dzieci*. W: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań* (ss. 142-169), J. Cieślowski i R. Waksmund (red.), Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- BRZECHWA, J. (2003). *Dlaczego piszę dla dzieci?* „Poezja i Dziecko”, nr 1(1), s.22.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1975). *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1985). *Wielka zabawa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1982). *Wiersz dziecięcy*. W: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań* (ss. 198-220), J. Cieślowski i R. Waksmund (red.), Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- DYMARA, B. (2000). *Wczesnoszkolna edukacja literacka*, Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.

- LEWIS, C.S. i W. H. (2009) *Pakamera – Zanim powstała Narnia: kroniki dziecięcej krainy marzeń* (przeł. M. Juskiewicz), Poznań: Media Rodzina.
LEWIS, C.S. (2010). *Zaskoczony radością* (przeł. M. Sobolewska), Kraków: Esprit.
OZIEWICZ, M. (2005). *Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia „Opowieści z Narnii”* C.S. Lewisa, Kraków: Universitas.

INEZ KROPIDŁO

THE FOLKLORISTIC BUILDING BLOCK OF LITERATURE CREATED BY CHILDREN : THE CASE OF THE LEWIS BROTHERS

The article explores the phenomenon of literature written by children, and in particular its ludic-folkloristic genesis, as exemplified by *Boxen: Childhood Chronicles Before Narnia*, a relatively little known work by C.S. Lewis. Relying on Jerzy Cieślowski's anthropological theory of children's creativity, the author transfers the notion of childhood beyond strictly literary categories and constructs a polarized image of Lewis as an author: he emerges as an overmatured child and a childlike adult. The specificity of *Boxen* strongly testifies to the fact that the complexity of children's creations may in some cases move beyond any commonly accepted standards. The analysis of this work also reveals the immanence of children's creative capabilities and organic dependencies between the motifs and creative schema they use and the culture in which they grow up. Locating *Boxen* within the British tradition of animal fable exemplifies these mechanisms. All this enables finding a common ground between folklore, language and myth. First and foremost, it reveals the naturalness of these seemingly complicated processes.



WSPÓŁCZESNE OBLICZA LUDOWYCH PRAKTYK MAGICZNYCH

Agnieszka Gołębiowska-Suchorska, *Od znachorki do autorki. Rosyjska tradycja znachorska we współczesnych poradnikach magicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016, ss. 364.

Ludowe praktyki magiczne służące zapewnianiu zdrowia, płodności i szeroko rozumianej pomyślności są stosunkowo dobrze opisane w polskiej literaturze folklorystycznej i etnologicznej. Prace Franciszka Kotuli (1976), Jana Mirosława Kasjana (1994), Anny Engelking (2010) czy Olgi Wachcińskiej (2013) zawierają zarówno obszernie zbiory tekstów zamawiań i zaklęć, jak i wnikliwe analizy ich poetyki oraz kontekstów wykonawczych i wierzeniowych. Nieco gorzej prezentują się badania nad współczesnymi praktykami magicznymi, które w różnym stopniu i zakresie odnoszą się do wiejskich tradycji znachorskich. Zwykle umieszcza się je w kontekście takich zjawisk jak New Age (Hall 2007), medycyna niekonwencjonalna (Piątkowski 2008) czy specyficzne właściwości określonych subregionów kulturowych (Józefów-Czerwińska 2017), tym samym pomijając pewne ważne aspekty funkcjonowania magii ludowej w świecie współczesnym i kulturze popularnej.

W tej sytuacji na szczególną uwagę zasługuje praca Agnieszki Gołębiowskiej-Suchorskiej, zatytułowana *Od znachorki do autorki. Rosyjska tradycja znachorska we współczesnych poradnikach magicznych* (2016), w której problem współczesnych praktyk magicznych analizowany jest w odmiennej i rzadko do tej pory stosowanej perspektywie badawczej. Proces adaptacji elementów dawnej wiedzy ludowej i tradycyjnego folkloru do nowych realiów kulturowych ukazany jest tu bowiem poprzez pryzmat zmieniających się uwarunkowań komunikacyjnych oraz ekonomicznych. Tym samym wyniki badań przeprowadzonych przez autorkę pozwalają zdiagnozować

i opisać proces, który dotychczas był marginalizowany w pracach folklorystycznych i etnologicznych. Okazuje się bowiem, że stosowane powszechnie trzy zasadnicze modele opisu funkcjonowania tradycji ludowych w kulturze współczesnej nie są wystarczające. Modele te, odwołujące się do pojęć kontynuacji (folklor i kultura ludowa „wiecznie żywe”), dezintegracji (zanik folkloru i kultury ludowej) oraz adaptacji (folklorizm i przetwarzanie folkloru na potrzeby praktyk artystycznych), nie uwzględniają bowiem jeszcze jednego istotnego zjawiska, polegającego na tym, iż elementy folkloru i tradycyjnej kultury ludowej są obecnie również obiektem praktyk ekonomicznych, stanowiąc atrakcyjny przedmiot obrotu rynkowego dla pewnej grupy współczesnych producentów i konsumentów. W ten sposób zyskują one w pewnym sensie już nie drugie, ale „trzecie życie”, wchodząc w nowy obieg, odmienny zarówno od kontekstu macierzystego (kultura ludowa i przekaz ustny), jak i kontekstu wtórnego (folklorizm i przekaz artystyczno-sceniczny). Rozróżnienie takie jest kluczowym elementem koncepcji prezentowanej przez autorkę i na poziomie analitycznym zostaje wsparte poprzez wypracowanie specjalnej terminologii stosowanej do opisu omawianych zagadnień. Konsekwentne używanie prefiksu neo- (neomagia, neozamowa, praktyki neoznachorskie), ma wymiar nie tylko stylistyczny, ale przede wszystkim teoretyczny. Jest ono sygnałem tego, iż w przypadku analizowanych zjawisk nie chodzi – jak się niekiedy zakłada – o jakąś formę kontynuacji tradycji lecz o fenomeny, które sytuują się w nowym porządku kulturowym, choć zawierają elementy zaczerpnięte z porządków dawnych. I choć być może w języku polskim niektóre z takich form nie brzmią najlepiej (np. neozamówienie, neozamawiaczka, neoszeptunka), to jednak rozwiązanie to wydaje się bardzo dobre, zapewnia ono bowiem jednoznaczność proponowanego modelu opisu oraz pozwala

uniknąć wielu potencjalnych nieporozumień, polegających na przypisywaniu współczesnym przedsięwzięciom komercyjnym i elementom kultury popularnej cech właściwych praktykom, które były lub są charakterystyczne dla kultur tradycyjnych i myślenia mityczno-magicznego.

Jest to tym bardziej istotne, że autorka jako główny obiekt swych badań a zarazem korpus materiałów źródłowych wybrała rosyjskojęzyczne poradniki magiczne, w których publikowane są zamówienia ludowe. Wybór ten jest bez wątpienia słuszny. Uzasadnia go przede wszystkim istotność i skala zjawiska, czyli niezwykła wprost popularność tego typu publikacji na rosyjskim rynku wydawniczym. Najlepszym świadectwem tej popularności a zarazem społecznej istotności badanych publikacji jest fakt, że są one nielegalnie kopiowane i nierzadko pojawiają się w sprzedaży również w wersjach pirackich. Mamy tu więc do czynienia z badaniami nad fenomenem, który stanowi ważny, a zarazem złożony i dość zagadkowy aspekt praktyk kulturowych. W dzisiejszej Rosji tradycyjna magia ludowa pojawia się bowiem w dwóch paralelnych, aczkolwiek odmiennych kontekstach. Z jednej strony mamy tu do czynienia z aktywną kontynuacją tradycji przez współczesne wiejskie znachorki, z drugiej strony z prowadzoną na szeroką skalę działalnością komercyjną, w której wykorzystywane są nowoczesne technologie i modele biznesowe. Oba te konteksty oddziałują na siebie, czego przykładem jest fakt, iż wiejskie znachorki nierzadko wykorzystują teksty zamówień znalezione w popularnych czasopismach, kalendarzach i innych wydawnictwach poradnikowych. Zjawisko postradzieckiego „syndromu archaiczności” było już analizowane i tłumaczone na różne sposoby, m.in. jako reakcja na tzw. „wygłodzenie religijne”, destrukcję tożsamości i rozpad struktur społecznych czy dynamiczny rozwój nowych technologii (Grębecka 2006). Gołębiowska-Suchorska stawia jednak oryginalną tezę, że przyczyną ciągłej popularności zabiegów i tekstów magicznych w społecznościach silnie zindustrializowanych jest nie tylko opi-

sywane wielokrotnie „ponowne zaczarowanie świata” czy wskazywany często „atawistyczny” irracjonalizm ludzkich działań, ale także – a może przede wszystkim – zespół praktyk ekonomicznych oraz związane z nim zabiegi o charakterze marketingowym, które kreują i podtrzymują określone postawy i potrzeby konsumentów.

Jak sygnalizowałem na wstępie, zamówienia ludowe są stosunkowo dobrze udokumentowanym i opisanym gatunkiem folkloru, dlatego też analiza współczesnych poradników magii ludowej pozwala szczegółowo prześledzić charakterystyczne procesy adaptacji, które dotyczą zarówno samych tekstów, jak i towarzyszącej im sytuacji komunikacyjnej. Ponieważ poradniki te cechuje wielopodmiotowość narracji (głos znachorki, głos redaktorów, głosy czytelników) oraz złożona kompozycja (zwykle składają się z kilku części o różnych funkcjach), w tym przypadku sensowne okazuje się zastosowanie narzędzi literaturoznawczych i folklorystycznych, które sprawia, że wnioski odnoszące się do problemów ogólnych są rzetelnie udokumentowane w precyzyjnych i pogłębionych analizach konkretnego materiału badawczego. Analizy te podzielono na trzy zasadnicze części, odpowiadające trzem głównym funkcjonalno-treściowym komponentom poradników, którymi są narracje służące uprawomocnieniu przekazywanej wiedzy, dydaktyczne wyjaśnienia dotyczące zasad i kontekstów jej stosowania oraz same teksty zamówień wraz z praktycznymi wskazówkami ich używania. Taki podział rozprawy ma również tę zaletę, iż świetnie oddaje trzy podstawowe aspekty sytuacji komunikacyjnej, co z kolei pozwala na precyzyjne uchwycenie zmian, jakie w tym zakresie widoczne są między ludowymi praktykami magicznymi a współczesną neomagią. Pierwszy rozdział poświęcony jest więc relacjom między nadawcą i odbiorcą, czyli tradycyjnym znachorem/szeptunem i jego klientem oraz współczesnym autorem/redaktorem i czytelnikiem. Przemiany modelu komunikacyjnego w tym zakresie dotyczą przede wszystkim dwóch kwestii. Jak słusznie zauważa autorka, „w przypadku poradni-

ków neomagii proces przekazu tekstów magicznych i wiedzy o ich zastosowaniu zaprzecza tradycyjnym wyobrażeniom o kryteriach ich skuteczności” (s. 35), które odnosiły się do różnych aspektów ich ezoteryczności. Tym samym „odstępstwo od tradycji w myśl zasady *szeptać każdy może* wymaga odpowiedniego uzasadnienia, przekonania nabywców książki, że kupują nie tylko zadrukowany papier, ale także skuteczne narzędzie magiczne” (s. 35). Drugim problemem jest brak bezpośredniego kontaktu między nadawcą i odbiorcą, który skutkuje tym, że skuteczność praktyk nie może być zweryfikowana poprzez odniesienie do wiedzy i doświadczeń innych członków lokalnej wspólnoty, jak miało to miejsce w sytuacji tradycyjnych praktyk znachorskich. Wszystko to sprawia, że w poradnikach neomagii pojawiają się zwykle rozbudowane partie, które uwiarygodniają osobę znachorki lub przekazywaną wiedzę, poprzez takie zabiegi jak opis rodu znachorskiego lub lokalnej tradycji, wprowadzanie motywu starego/znalezionego rękopisu, przytaczanie listów od uleczonych czytelników lub świadectw przekonanych sceptyków. Analiza relacji nadawca-odbiorca prowadzi do interesującego wniosku, iż jedną z podstawowych różnic między magią ludową a neomagią jest „zmiana strony inicjującej kontakt”, stąd autorki współczesnych poradników występują w swoistej roli akwizytorów wiedzy magicznej. Odwołując się do koncepcji Piotra Bogatyriewa i Romana Jakobsona (1979), można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia z typową dla literatury (oraz innych dziedzin przemysłu) „produkcją na zbył”, podczas gdy tradycyjny znachor (podobnie jak tradycyjny rzemieślnik) wykonywał wyłącznie usługi na wcześniejsze zamówione (czyli tzw. obstalunek).

Drugi rozdział pracy dotyczy odniesienia praktyk i tekstów magicznych do szerszego kontekstu kulturowego, przede wszystkim zaś do odmiennych systemów wiedzy, z jakimi muszą być uzgadniane owe praktyki i teksty w kulturze tradycyjnej i kulturze współczesnej. Chodzi tu przede

wszystkim o fakt, że w odróżnieniu od tradycyjnych znachorów i zamawiaczy autorzy poradników neomagii nie kierują się zasadami ezoteryzmu i nie ograniczają do wykonywania określonych usług, ale zmierzają do tego, by umożliwić każdemu użytkownikowi ich wydawnictw samodzielne podejmowanie działań. W takiej sytuacji istnieje konieczność wprowadzenia czytelników w szerszy krąg zagadnień związanych z praktykowaniem zabiegów magicznych, a zarazem takim ich opisaniem, by nie wchodziły w konflikty z innymi aktualnymi systemami prekseologicznymi i etycznymi. Szczególnie ciekawie przedstawia się w tym kontekście stosunek neoznachorów do prawosławia, które bynajmniej nie jest tu krytkowane czy zwalczane, ale traktowane jako ważny punkt odniesienia i komplementarny system światopoglądowo-etyczny, a same autorki przedstawiają się jako „przykładne chrześcijanki”. Wydaje się, że wbrew temu, co sugeruje autorka, przytaczając rosyjskich badaczy, sytuacja taka jest dość typowa i w gruncie rzeczy ma niewiele wspólnego ze specyfiką postradzieckiego życia religijnego. Synkretyzm religijny jest bowiem charakterystyczny zarówno dla wierzeń tradycyjnych, jak i dla wielu współczesnych koncepcji spod znaku nowej duchowości i bynajmniej nie musi on być symptomem swiostego „pójścia na skróty” w powrotnej drodze od ateizmu do Cerkwi (s. 116).

Uprawomocnienie przekazywanej w poradnikach wiedzy odbywa się też poprzez próby włączenia jej w obszar współczesnej nauki. Przywoływane są tu zarówno rozmaite teorie odnoszące się do obszaru szeroko rozumianej fizyki (np. teoria strun, teoria zmian właściwości wody, teorie energii), jak i ustalenia z zakresu nauk humanistycznych, których celem jest przekonanie czytelników o powszechności stosowania magii w historii ludzkości. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, że idąc tropem materiałów źródłowych, autorka wykorzystuje w swoich analizach pojęciową triadę magia – religia – nauka. Ma to oczywiście swoje uzasadnienie, ponieważ w poradnikach neo-

magii nauka i religia stanowią istotne kategorie konstytuujące światopogląd autorów i odbiorców publikacji. Z drugiej jednak strony koncepcja ta wywodząca się jeszcze z ewolucjonistycznych prac Jamesa Frazera jest już dziś anachroniczna i na poziomie analitycznym warto by pokusić się o zastosowanie bardziej zaawansowanego modelu opisu teoretycznego. Wydaje się, że zjawisko magii bardziej precyzyjnie opisują choćby koncepcje utrzymane w duchu strukturalizmu, które kładą nacisk na charakterystyczne dla myślenia mityczno-magicznego mieszanie porządków metaforycznych i metonimicznych oraz przypisywanie specyficznych mocy obiektom liminalnym, wymykającym się jednoznacznym klasyfikacjom (Buchowski 1993). Innym możliwym do zastosowania modelem byłaby np. sformułowana przez Evansa-Pritcharda (2008) interakcjonistyczna koncepcja czarów. Pójście w tych kierunkach wymagałoby przekroczenia zastosowanego w pracy paradygmatu filologicznego i wyjścia poza analizę samych tekstów, pozwoliłoby jednak na postawienie nowych i ciekawych pytań, np. o to, jaki jest właściwie społeczny i ontologiczny status neomagii, w jaki sposób czytelnicy używają neozamówień i co one dla nich oznaczają. Jest to zapewne temat na odrębne studium, poradniki analizowane przez Agnieszkę Gołębiowską-Suchorską byłyby jednak świetnym materiałem do takich badań.

Frazerowska triada jako narzędzie analityczne ma jednak w tym konkretnym przypadku pewną zaletę. Jeśli pominąć jej ewolucjonistyczne obciążenie („magia jest bękartką córką nauki”), uwypukla ona analogie między praktykami magicznymi i naukowymi, jednocześnie sytuując je w opozycji do religii. Takie postrzeganie magii jest – jak się wydaje – zgodne z poglądami wielu autorów i użytkowników omawianych publikacji, reprezentujących szeroki i zróżnicowany nurt miłośników współczesnej ezoteryki. Dla większości z nich wiara zdecydowanie ustępuje bowiem miejsca wiedzy, odwołującej się tyleż do intuicji, co do różnego rodzaju uprawnień quasi-naukowych. Trzeba przy tym zauważyć, że podejście takie odnosi się do wiedzy mającej pierwotnie

charakter ezoteryczny (i tak też nierzadko określanej przez dzisiejszych użytkowników), jednak obecnie funkcjonującej bardzo często w formach uproszczonych, skomercjalizowanych i łatwych do „użycia” dla szerokiego grona odbiorców. Tak więc zarówno analizowane poradniki, jak i wiele innych form propagowania wiedzy ezoterycznej tworzą bogatą ofertę możliwych do wyboru opcji, stanowiąc zarazem element współczesnej kultury popularnej. W szerszej perspektywie wszystkie tego typu propozycje w jakiejś mierze odnoszą się do koncepcji o charakterze gnostyckim. Jak przekonująco wykazał swego czasu Wiktor Stoczkowski (2005), analizując publikacje Ericha von Dänikena, strywalizowana wersja gnozy leży u podłoża wielu zjawisk, z jakimi spotykamy się dziś na gruncie popularnej ezoteryki. W jego ujęciu atrakcyjność takich koncepcji polega na tym, że oferują one coś w rodzaju „światopoglądu”, który stanowi swoistą „trzecią drogę”, obok naukowego materializmu i światopoglądu religijnego. W tej triadzie gnoza jest więc w pewnym sensie odpowiednikiem Frazerowskiej magii. Światopogląd gnostycki – zakładający istnienie wyższej rzeczywistości niematerialnej, a zarazem negujący istnienie bóstw osobowych i przyznający człowiekowi decydującą rolę w dążeniu do wiedzy zapewniającej swego rodzaju stan „zbawienia” – dobrze wpisuje się przy tym w pewne tendencje charakterystyczne dla kultury współczesnej. Jest on atrakcyjny z tego powodu, że w jego obrębie kwestią podstawowej wagi jest indywidualny rozwój duchowy człowieka warunkowany zdobywaniem wiedzy. Takie podejście pozwala w pewnym sensie połączyć perspektywę religijną (istnienie transcendencji) z wymogami racjonalnego myślenia i działania naukowego (wiedza, a nie wiara). W kontekście takich założeń można by też tłumaczyć olbrzymią popularność wydawnictw neomagicznych. Najprawdopodobniej jest ona bowiem wynikiem nie tylko sprawnych zabiegów marketingowych, ale także tego, że oferowane produkty rzeczywiście trafiają w pewne potrzeby i upodobania konsumentów. Chodzi

tu zarazem o coś więcej niż tylko o stwierdzenie przez autorkę fakt, iż „treść poradników [...] nie może przeczyć wiedzy współczesnego człowieka o świecie, musi łączyć tradycję i współczesność” (s. 138-139).

Trzeci rozdział omawianej monografii przynosi pogłębioną analizę publikowanych w poradnikach naomagii tekstów zamówień. Autorka szczegółowo opisuje ich poszczególne elementy (formuły słowne, opisy działań, wyszczególnienie stosowanych substancji i przedmiotów magicznych), zwracając uwagę na to, w jaki sposób ulegają one modyfikacji w stosunku do tradycyjnych zapisów znanych ze źródeł etnograficznych. Rozważania te prowadzą do konkluzji, że model przekształcania tradycyjnych wzorców tekstowych oraz ich sposób wkomponowania w większą całość (poszczególne publikacje i całe cykle wydawnicze) jest wyraźnie zdeterminowany czynnikami merkantylnymi. Takie zabiegi jak konkretyzacja odbiorców, tematyczne profilowanie i seryjność publikacji, autokremlama czy oferowanie dodatkowych produktów (talizmany, karty) wskazują wyraźnie na to, że poradniki neomagiczne są jedynie jednym z elementów szerszych projektów o charakterze wyraźnie komercyjnym, przypominających supersystemy kulturowe tworzone w obrębie przemysłu rozrywkowego. Wniosek taki może wydawać się z jednej strony nieco przygnębiający, w znacznym stopniu podważa on bowiem tezę o autentycznym „powrocie” do tradycji i jej „renesansie” w świecie późnej nowoczesności. Okazuje się bowiem, że ów „powrót” wynika nie tyle z oddolnych i spontanicznych potrzeb (choć istnienia takich potrzeb nie można oczywiście wykluczyć), co raczej jest konsekwencją precyzyjnych planów sporządzanych przez speców od ekonomii i marketingu. Z drugiej jednak strony niewątpliwym sukcesem komercyjnym, jaki w tym wypadku wiąże się ze „sprzedawaniem” tradycji, świadczy jednak w jakiś sposób o jej potencjale i żywotności. Ostatecznie ludowe zaklęcia nie zostały zapomniane czy zamknięte w folklorystycznych archiwach lub specjalistycznych publikacjach, ale na powrót trafiły „pod strzechy”.

Na koniec należy jeszcze dodać, że niewątpliwą zaletą omawianej monografii jest obszerny wybór cytatów z publikacji źródłowych, które na polskim rynku księgarskim są praktycznie niedostępne. Fragmenty poradników magicznych przytaczane są przy tym częściowo w formie dwujęzycznej, częściowo zaś umieszczone w aneksie w oryginalnej wersji językowej. Takie rozwiązanie wydaje się optymalne. Tłumaczenia przykładowych fragmentów pozwalają zapoznać się ze specyfiką analizowanych wydawnictw tym czytelnikom, którzy nie znają języka rosyjskiego, profesjonalistom natomiast umożliwiony został dostęp do źródeł w oryginale, który – co oczywiste – ma tę zaletę, że nie „zacierą” właściwości stylistycznych istotnych dla interpretacji omawianych tekstów. W ten sposób autorka niewątpliwie zaprasza czytelników do podjęcia na własną rękę dalszych analiz, które z pewnością mogą przynieść wartościowe rezultaty. Praktyki neomagiczne są bowiem jednym z ciekawszych przykładów tego, jak elementy tradycji mogą być przetwarzane i wkomponowywane we współczesne konteksty kulturowe.

PIOTR GROCHOWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

BIBLIOGRAFIA

- BOGATYRIEW, P.G., JAKOBSON, R. (1979). *Folklor jako swoista forma twórczości* (przeł. F. Wayda). W: P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej* (s. 305-319). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BUCHOWSKI, M. (1993). *Magia i rytuał*. Warszawa: Instytut Kultury.

- ENGELKING, A. (2010). *Kłótwa: Rzecz o ludowej magii słowa*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (2008). *Czary, wyrocznie i magia u Azande* (przeł. S. Szymański). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GREBECKA, Z. (2006). *Słowo magiczne poddane technologii: Magia ludowa w praktykach postsowieckiej kultury popularnej*. Kraków: Zakład Wydawniczy "Nomos".
- HALL, D. (2007). *New Age w Polsce: Lokalny wymiar globalnego zjawiska*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- JÓZEFÓW-CZERWIŃSKA, B. (2017). *Zabobonem nazwano: O wierzeniach, wartościach i dawnych przekonaniach mieszkańców pogranicza polsko-białoruskiego w ich związkach z przeszłością*. Warszawa: Wydawnictwo Trzecia Strona.
- KASJAN, J. M. (1994). *Strategia i taktyka walki z chorobą w zamawianiach*. W: J. M. Kasjan, *Usta i pióro: Studia o literaturze ustnej i pisanej* (s. 120-131). Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- KOTULA, F. (1976). *Znaki przeszłości: Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- PIĄTKOWSKI, W. (2008). *Lecznictwo niemedyczne w Polsce: Tradycja i współczesność*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- STOCZKOWSKI, W. (2005). *Ludzie, bogowie i przybysze z kosmosu* (przeł. R. Wiśniewski). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- WACHCIŃSKA, O. (2013). *Polskie zamówienie ludowe: Tekst i kontekst*. Starogard Gdański: Agencja DB.



HISTORII RECEPCJI APOFTEGMATÓW BIENIASZA BUDNEGO W ROSJI CIĄG DAŁSZY

Eliza Małek, „Собрание 4291 древних
российских пословиц” и „Апофегматы”
Беняша Будного (Из истории русской
паремологии), Wydawnictwo Nowy
Świat, Warszawa 2016, ss. 62.

Wśród wielu polskich utworów, które w drugiej połowie XVII w. przyciągnęły uwagę naszych wschodnich sąsiadów na fali zainteresowania kulturą zachodnioeuropejską znalazły się *Krótkie a węzłowe powieści, które po grecku zowąż Apoftegmaty, księgi IIII* Bieniasza Budnego (Budny 1599). Zapewne mało kto wówczas przypuszczał, że będzie to jedna z ulubionych lektur wielu pokoleń rosyjskich czytelników, szukających w literaturze nie tylko rozrywki, ale i treści edukacyjno-wychowawczych. Dostępne początkowo jedynie w oryginale i w transliteracji cyrylicą, co znacznie ograniczało krąg odbiorców, *Apoftegmaty* Budnego prawdziwe triumfy zaczęły święcić z chwilą pojawienia się przekładów i ich licznych rękopiśmiennych kopii¹. Jednak największą miarą czytelniczego i szerzej: kulturowego sukcesu utworu polskiego pisarza było tłumaczenie powstałe z inicjatywy samego Piotra I, włączone następnie do niewielkiej grupy tekstów, które ogłoszono drukiem w roku 1711, a więc wkrótce po wprowadzonej

przez władcę reformie alfabetu². Trzeba jednak zaznaczyć, że zgodnie z praktyką stosowaną w owych czasach samo nazwisko autora oryginału w przekładach się nie pojawiało.

Rolę *Apoftegmatów* Budnego w procesie kształtowania się i rozwoju literatury rosyjskiej drugiej połowy XVII-początku XVIII stulecia trudno przecenić, zwłaszcza że wciąż odkrywane są nowe przestrzenie ich oddziaływania, czego dowodzi kolejne opracowanie autorstwa Elizy Małek, nieustrudzonej badaczki powyższej problematyki. Chodzi o publikację autorki pt. *Собрание 4291 древних российских пословиц” и „Апофегматы” Беняша Будного (Из истории русской паремологии)* (Warszawa 2016), która ukazała się w znanej serii Biblioteka przekładów rosyjskich XVII-XVIII wieku z literatury staropolskiej³.

² Za czasów Piotra I *Krótkie a węzłowe powieści...* Budnego były wydawane czterokrotnie, w dużych nakładach, docierając do rąk czytelników w różnych zakątkach Rosji. Zob. С. П. Луппов, *Книга в России в послепетровское время. 1725-1740*, Ленинград 1976, s. 152, 156, 164-166, 179, 265, 280. Pod. za: E. Małek, *Первый древнерусский перевод «Апофегмат»...*, s. 21.

³ W serii tej ukazało się dotąd 7 tomów. Są to w kolejności: *Первый древнерусский перевод «Апофегмат» Беняша Будного. Исследование и издание текста*, Łask 2011, ss. 216; [wspólnie z S. Nikolajewem] *„Апофегматы” Беняша Будного в переводе Петровского времени*, Łódź 2012, ss. 417; *«Повесть утешная о купце» Беняша Будного в Польше и на Руси (между ренессансной новеллой*

¹ Drugi w kolejności staroruski przekład utworu Budnego, powstały po koniec w. XVII, do chwili obecnej zachował się w 33 odpisach. E. Małek, *Первый древнерусский перевод «Апофегмат» Беняша Будного. Исследование и издание текста*, Łask 2011, s. 21.

Wymieniony w tytule zbiór przysłów wydany anonimowo w 1770 roku nigdy nie był obiektem szczególnych dociekań naukowych. Interesowano się jedynie kwestią autorstwa antologii oraz genezą zamieszczonych w niej paremii. Mimo iż badacze są skłonni wiązać *Собрание 4291 древних российских пословиц* z nazwiskiem Antona Barsowa, znanego moskiewskiego lingwisty i filozofa, brak na razie jednoznacznego rozstrzygnięcia powyższego problemu. Natomiast za sprawą wspomnianego opracowania Elizy Małek udało się dokonać znacznie bardziej doniosłego odkrycia, w czym niebagatelną rolę odegrało wieloletnie doświadczenie autorki w zakresie badania recepcji piśmiennictwa staropolskiego w Rosji. Została mianowicie zweryfikowana teza o pochodzeniu przysłów ze zbioru Barsowa, z których kilkadziesiąt, a dokładnie 65, nie wywodzi się z rosyjskiego folkloru, lecz nosi jawne ślady zapożyczeń z *Апофегматів* Budnego. Jak wiadomo, polski humanista wprowadził do swoich „krótkich a węzłowatych powieści” wiele przykładów tego rodzaju ekspresji językowej, wykorzystując je w komentarzach, którymi opatry-

wał wypowiedzi filozofów i innych wybitnych postaci czasów starożytnych. Część paremii została przetłumaczona z łaciny, część jednak Budny zaczerpnął z obiegu ustnego, tym niemniej weszły one na stałe do zasobów przysłowiowych polszczyzny, a w wielu przypadkach są to pierwsze utrwalone na piśmie świadectwa istnienia i użycia danego wyrażenia paremiologicznego. Nie bez powodu Julian Krzyżanowski uznał *Апофегматы* Budnego za jedno z podstawowych źródeł pozyskiwania tej formy ekspresji językowej, gdy wraz z zespołem badaczy przygotowywał *Nową księgę przysłów i wyrażeń przysłowiowych*.

Dążąc do najbardziej obrazowego i przekonującego zaprezentowania stopnia zależności zbioru *Собрание 4291 древних российских пословиц* Barsowa od *Апофегматів* B. Budnego autorka postanowiła opisać każdą zapożyczoną paremię w oddzielnym haśle wg następującego wzoru: 1) przysłowie, 2) odsyłacze do wszystkich trzech wydań antologii Barsowa i antologii przysłów Snigiriowa (Снегирев 1848), który włączył do swojej publikacji materiał z opracowania Barsowa, 3) tekst apoftegmaty Budnego w przekładzie z roku 1711, gdyż właśnie z tego wydania pochodzą przysłowia odnotowane przez autorów wymienionych wyżej publikacji, 4) odwołanie do najnowszego *Wielkiego słownika przysłów rosyjskich* (Мокиенко, Никитина, Николаева 2010), co pozwala czytelnikowi zorientować się, które z paremiologicznych źródeł XVIII-XX uwzględnili jego autorzy oraz na ile i w jakiej formie dana paremia przetrwała do czasów obecnych. W praktyce wygląda to następująco:

03.

Вольность всего лучше

Барс. 1770(1), 21; *Барс.* 1770(2), 26; *Барс.* 1787, 18; *Сн.* 1848, 38.

&

Вопрошен <Диоген>, что человеку на свете лучшее, поведя: «Вольность всего лутчи (вар. лутчи)». (*Ан.*, 36).

и назидательной повестью), Łódź 2013, ss. 272; *Русский перевод плутовского романа о Совизжале и его судьба в России*, Łódź 2014, ss. 372; „*Собрание 4291 древних российских пословиц*” i „*Апофегматы*” Беняша Будного (*Из истории русской паремииологии*), Warszawa 2016, ss. 62. W roku 2017 wyszły dwa kolejne tomy: „*История о Гендрике и Меленде*” i *ее драматическая обработка. К вопросу о судьбе древнепольского романа в России*, Warszawa 2017, ss. 260; Marcina Stanisława Słowakowica „*Nowy i stary kalendarz świąt rocznych i biegów niebieskich na Rok Pański MDCLXXXIX*”. *Próba rekonstrukcji*, Warszawa 2017, ss. 120.

БСПП 2010, 145 – есть ссылка на *Барс. 1770(1); Сн. 1848; Тан. 1986, 30*. Нет ссылки на *Ап.*

Samo hasło ma zatem bardzo przejrzystą budowę, wiadomo jednak, że tego rodzaju prostota zawsze jest efektem tytanicznego wysiłku natury archiwistycznej, tekstologicznej, analitycznej, interpretacyjnej, zwłaszcza że wiele haseł opatrzone merytorycznymi komentarzami, m.in. korygującymi znaczenie niektórych przysłów lub poszerzającymi kontekst kulturowy ich funkcjonowania i użycia. Wynika z nich np., że do ulubionych powiedzeń cara Piotra I należała sentencja Sokratesa „Cnota bez mądrości pusta jest” („Доброта без разума пуста” (Małek 2016:23)), zaś aforyzm Arystotelesa „Nauka w szczęściu jest człowiekowi ozdobą, a w nieszczęściu ucieczką” („Учение в счастье красота, а в несчастие убежище” (Małek 2016:46-47)).–Michaił Łomonosow włączył do ody napisanej w r. 1747 z okazji objęcia tronu przez córkę Piotra I, Jelizawietę Pietrowną (*На день восшествия на престол Елизаветы Петровны*).

Jeszcze jedną niekwestionowaną wartością recenzowanego przedsięwzięcia jest korekta ustaleń dokonanych przez autorów *Wielkiego słownika przysłów rosyjskich* odnośnie do pierwszego udokumentowanego użycia danego przysłowia. W zależności od tego, jakie najstarsze źródło fiksacji tej formy językowej uwzględnia się w odsyłaczach, okres jego funkcjonowania w obiegu literackim może się skrócić nawet o 137 lat (jeśli pomija się zbiór Barsowa z 1770 roku) lub w najlepszym wypadku o 59 lat. Tak jest w sytuacji, gdy wprowadzie się zbiór Barsowa, ale nie uwzględni się tłumaczenia *Apoftegmatów* Budnego, co w *Wielkim słowniku przysłów rosyjskich* jest w zasadzie normą. Tylko w pojedynczych wypadkach „krótkie a węzłowate powieści” polskiego pisarza widnieją jako najdawniejsze udokumentowane źródło paremii. Równie rzadkie są sytuacje, gdy historia danego przysłowia liczy zaledwie 24 lata zamiast 219, gdyż autorzy *Wielkiego*

słownika powołują się na stosunkowo niedawne wydania form paremicznych (Танчук 1986).

Zatem recenzowana praca wypełnia kolejne luki w badaniach nad recepcją literatury polskiej w Rosji, wzbogacając dotychczasową wiedzę na temat historii polsko-rosyjskich związków literackich i kulturowych. Jak jednak tajemniczo sugeruje autorka w podsumowaniu do swojego opracowania, nie wyczerpuje ono problematyki oddziaływania *Apoftegmatów* Budnego na piśmiennictwo naszych wschodnich sąsiadów. Należy się zatem spodziewać kolejnych przedsięwzięć badawczych w tym zakresie. Być może chodzi o *Babciny elementarz* (*Бабушкина азбука*) – wybór sentencji i aforyzmów starożytnych myślicieli, sporządzony przez carycę Katarzynę II dla swoich wnuków, w tym przyszłego imperatora, Aleksandra I (Алпатов 2016:60). Prawdopodobnie władczyni nie miała świadomości, iż zbiór Barsowa, z którego czerpała materiały z myślą o edukacji carewiczów odgrywa rolę tekstu-pośrednika i to w podwójnym znaczeniu tego słowa, ponieważ część zawartych w nim prowerbiów pochodziła, jak wspomniano wyżej, z przekładów „krótkich a węzłowatych powieści” Budnego, które ukazywały się w Rosji z pominięciem nazwiska autora oryginału.

Tymczasem na omówienie czekają dwie inne prace Elizy Małek (zob. przyp. 3), pokazujące jej niezwykłą umiejętność łączenia w badaniach kompetencji historyka literatury dwóch obszarów kulturowych.

IWONA RZEPNIKOWSKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

BIBLIOGRAFIA

BUDNY, B. (1599). *Krótkie a węzłowe powieści, które po grecku zową Apoftegmata, księgi IIII*. Wilno.

АЛПАТОВ, С. В. (2016). *Этюд по истории русской паремологии*. „Живая старина”. № 4. S. 60-61.

МОКИЕНКО, М., НИКИТИНА, Т. Г., НИКОЛАЕВА, Е. К. (2010). *Большой словарь русских пословиц. Около 70 000 пословиц*. Москва: ОЛМА Медиа Групп.

СНЕГИРЕВ, И. М. (1848). *Русские народные пословицы и притчи*. Москва: Университетская типография.

ТАНЧУК В., (1986). *Сборник пословиц русского языка*. Нью-Йорк: БИ.

SPIS TREŚCI

Artykuły

Robert Piotrowski, Diabelscy muzykanci i tancerze w materiałach folklorystycznych i etnograficznych	3
Adam Mazurkiewicz, Stefan Lichański jako badacz literatury wsi.....	13
Feliks Tomaszewski, Refleksyjność a tożsamość (Miejsca święte w studenckiej geografii kulturowej – relacja z pewnego projektu)	25
Inez Kropidło, Folklorystyczny budulec twórczości (od)dziecięcej – przypadek braci Lewisów	41

Recenzje

Piotr Grochowski, Współczesne oblicza ludowych praktyk magicznych

Agnieszka Gołębiowska-Suchorska, *Od znachorki do autorki. Rosyjska tradycja znachorska we współczesnych poradnikach magicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016.

53

Iwona Rzepnikowska, Historia recepcji apoftegmatów Bieniasza Budnego w Rosji
ciąg dalszy

Eliza Małek, „Собрание 4291 древних российских пословиц” и „Апофегматы” Беняша Будного (*Из истории русской паремологии*), Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2016.

59

CONTENTS

Articles

- Robert Piotrowski, The Motif of Devilish Musicians and Dancers in Folkloristic and Ethnographic Writing Materials 3
- Adam Mazurkiewicz, Stefan Lichański as a scholar of rural literature 13
- Feliks Tomaszewski, Reflection and Identity (Sacred Places in Students' Cultural Geography – An Account of a Certain Project) 25
- Inez Kropidło, The Folkloristic Building Block of Literature: The Case of the Lewis Brothers..... 41

Reviews

Piotr Grochowski, Contemporary Facets of Folk Magic Practices

Agnieszka Gołębiowska-Suchorska, *Od znachorki do autorki. Rosyjska tradycja znachorska we współczesnych poradnikach magicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016. 53

Iwona Rzepnikowska, The History of the Reception of Bieniasz Budny's Apophthegms in Russia: Continuation

Eliza Małek, *„Собрание 4291 древних российских пословиц” и „Апофегматы” Беняша Будного (Из истории русской паремологии)*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2016. 59

**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
www.ptl.info.pl**

W numerze 4-5: 2017 między innymi:

VIOLETTA WRÓBLEWSKA

- **Uczony i demon, czyli postać czarownika w polskich bajkach ludowych**

ROBERT PIOTROWSKI

- **Diabeł spętany. Motyw zniewolonego czarta w polskich przekazach folklorystycznych i etnograficznych**

PIOTR GROCHOWSKI

- **Tutoriale antywampiryczne w serwisie YouTube. Między dyskursem eksperckim a cyberfolklorem**

i inne artykuły poświęcone demonom i demoniczności

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



Indeks 364-07X