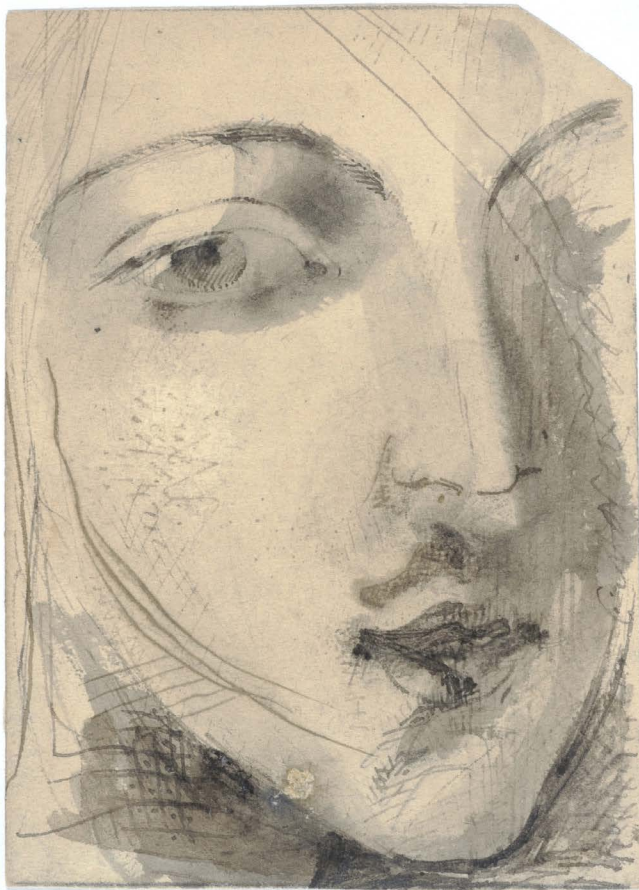


DWUMIESIĘCZNIK NAUKOWO-LITERACKI

LISTOPAD-GRUDZIEŃ

PL ISSN 0024-4708 (PRINT)

ISSN 2544-2872 (ONLINE)



Na okładce: Cyprian Kamil Norwid *Studium portretowe młodej kobiety* (1857)
<https://polona.pl/item/studium-portretowe-mlodej-kobiety,MzkyMTE3/0/#info:metadata>

literatura ludowa

**DWUMIESIĘCZNIK
NAUKOWO-LITERACKI**

**POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ
UNIwersYTETU WROCLAWSKIEGO**

**NR 6 (64)
LISTOPAD-GRUDZIEŃ
WROCLAW 2020**

LISTA RECENZENTÓW W ROKU 2020:

Bogusław Bednarek (Uniwersytet Wrocławski)
Anna Weronika Brzezińska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Tadeusz Budrewicz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)
Urszula Chęcińska (Uniwersytet Szczeciński)
Anna Diniejko-Wąs (Uniwersytet Warszawski)
Piotr Grochowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Maria Jakitowicz (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Tomasz Kalniuk (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Magdalena Kapelań (Uniwersytet Warszawski)
Eugeniusz Kłosek (Uniwersytet Wrocławski)
Ewa Kosowska (Uniwersytet Śląski)
Mirosław Lenart (Uniwersytet Opolski)
Grzegorz Leszczyński (Uniwersytet Warszawski)
Zbigniew Libera (Uniwersytet Jagielloński)
Katarzyna Leńska-Bąk (Uniwersytet Opolski)
Małgorzata Łoboz (Uniwersytet Wrocławski)
Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

Hrvojka Mihanović-Salopek (Croatian Academy of Sciences and Arts)
Marek Olejnik (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Bożena Olszewska (Uniwersytet Opolski)
Maria Ostasz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)
Hanna Ratuszna (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Ewa Rynarzewska (Uniwersytet Warszawski)
Iwona Rzepnikowska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Karolina Sikorska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Justyna Słomska-Nowak (Muzeum Etnograficzne w Toruniu)
Teresa Smolińska (Uniwersytet Opolski)
Katarzyna Smyk (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Magdalena Ślawska (Uniwersytet Wrocławski)
Ryszard Waksmund (Uniwersytet Wrocławski)
Marta Wójcicka (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

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 Humanistyczno-Społeczny 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 I KOREKTA STRESZCZEŃ
JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK I AUTORZY

SKŁAD

ALEKSANDRA KUMASZKA, eBooki.com.pl

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)



EWA SERAFIN
Uniwersytet Wrocławski

„TRZY DAMY PRZODUJĄCE GODOM”. KREACJE KOBIECOŚCI W „BARWINKOWYM WIANKU” STANISŁAWA VINCENZA

Postacie kobiece spotykamy w wielu opowieściach składających się na ostatni tom tetralogii *Na wysokiej połoninie*. Są bohaterkami wielostronicowej narracji o podróżnych, udających się na wesele córki Przybyłowskich w Krzyworówni (czas jej akcji przypada na 1887 r.), a także wspomnień o gospodarzach dworu, legend snutych podczas weselnego agonu i opowieści wspomnieniowej o chłopcu Siunie. W zróżnicowanych gatunkowo narracjach znajdziemy przedstawicielki kilku etnosów i narodów zamieszkujących Huculszczyznę: Polki, Ormianki, Żydówki, Hucułki, marginalnie również Cyganki. Bardziej rozbudowane portrety dotyczą najbliższych autorowi postaci (ze względu na pokrewieństwo rodzinne i przynależność społeczną), im też udzielił głosu w największym stopniu. Celem moich badań nie było jednak tropienie śladów autentyzmu postaci kobiecych, skupiłam się na przyciągającej uwagę różnorodności toposów, figur i wzorców kobiecości, jakimi posłużył się autor w narracjach o kobietach. W ich identyfikowaniu posłużyłam się metodologią krytyki feministycznej z uwzględnieniem kontekstu antropologii kultury (w tym etnologii, badań nad symboliką archetypowo-kulturową). Zanalizowałam deskrypcje ciała, ubioru postaci, ich charakter, postawy wobec wydarzeń, status społeczny bohatererek. Zbadałam odniesienia topiczne i konteksty kulturowo-społeczne w kreacjach pojedynczych bohatererek, portretów zbiorowych oraz ich wzajemne relacje w przestrzeni tekstu powieści, aby następnie wskazać tworzone za ich pośrednictwem bardziej złożone symboliczne sensory. Z galerii licznych, najczęściej drugoplanowych lub marginalnych, postaci kobiecych, do szczegółowego zaprezentowania wybrałam te najlepiej przedstawione, wspominam również o tych, które pełnią w utworze jakąś istotną, moim zdaniem, rolę. Analizę sposobów ich literackiej kreacji uporządkowałam według klucza przynależności narodo-etnicznej, najbardziej oczywistego na wstępnym etapie lektury.

Zuzanna Przybyłowska

Badacze huculskiej tetralogii odnajdują w tej postaci rysy matki Stanisława Przybyłowskiego, babki Zofii i prababki Stanisława Vincenza, która zmarła, gdy pisarz miał siedem lat (Ołdakowska-Kuflowa 2006: 29-31)¹. Pochodziła z zamożnego rodu, którego majątek ciągnął się od Wołynia po granicę węgierską. W *Barwinkowym wianku* poznajemy ją jako dość tęgą sędziwą damę ponad siedemdziesięciosiedmioletnią, jadącą z córkami, zięciem i dwojgiem wnucząt na wesele wnuczki Zofii. W rozmowach z rodziną i księdzem Isakowiczem, ujawnia się władczy charakter kobiety, „cierpkiej weredyczki” (Vincenz 1983: 30), zasadniczej i zdyscyplinowanej. Wymagała od wszystkich respektowania ustalonych przez nią zasad i planu podróży, nie znosiła sprzeciwu, przez co w jej obecności wszyscy raczej milczeli². Pamięć pani Zuzanny rejestruje wydarzenia i spotkania świadczące o silnym przywiązaniu do przebrzmiałej świetności tradycji rodzinnej (Kaczmarek 2009: 249-250, 267-268), której śladów poszukuje spacerując po Otyunii (w tamtejszym zamku miał, według legendy, nocować jej przodek hetman). Narrator przyznaje, że pamięć kobiety wyznaczał „horyzont pychy i posiadania” (Vincenz 1983: 38) i nieustanne akcentowanie poczucia bycia „u siebie” mimo wielokulturowej (etnicznej, religijnej) specyfiki regionu. Według charakterystyki narratora Zuzanna Przybyłowska

¹ Informacje związane z rodowodem Przybyłowskiej (zob. też: Zięba 2015: 377-381).

² Ciekawe jest, że, podobnie jak mężczy bohaterowie tetralogii, preferowała milczące kobiety w swoim towarzystwie.

miała wiele czułości dla małych miasteczek, dbała o regionalistyczną bibliotekę syna (którą uzupełniała o nowe nabytki), była natomiast przeciwna równości stanów społecznych, nie akceptowała zmian społecznych i cywilizacyjnych, co manifestowała na przykład dezaprobatą dla kształcenia dzieci chłopskich czy przywiązaniem do posiadania służby). Uzupełnieniem tego aspektu portretu bohaterki są wspomnienia synowej, Otylii, zawarte w *Zwadcie*, w których możemy przeczytać o kolonizatorskiej postawie Zuzanny na gruncie językowym i o wyższościowym traktowaniu Hucułów (Vincenz 1981: 470-472, 478). Jej poglądy stanowią przykład szlacheckiego konserwatyizmu, wyraz poczucia wyższości cywilizacyjnej Polaków i ich misji uniwersalizującej kulturę kresową (Czarnik 2019: 222-225). Literacki portret pani Przybyłowskiej jest zresztą spójny z opinią Vincenza o swej przodkini³.

Jednak mimo braku akceptacji dla postawy społecznej bohaterki, narrator w *Barwinkowym wianku* kreuje ją w sposób daleki od jednoznaczności. Oprócz twarzy surowej strażniczki kolonialnych (patriarchalnych) tradycji arystokracji polskiej o skostniałych poglądach, odsłania jej oblicze ciepłej i czułej opiekunki, choć nieskorej do wyrażania swoich uczuć. W towarzystwie podróżujących do Krzyworówni to wnuczek Niunio był adresatem owych „ciepłych uczuć”, jakie względem niego żywiła Bunia (jak oficjalnie nazywano Babcę), natomiast ona nie potrafiła bronić się przed ich okazywaniem:

Napięte przesadną odpowiedzialnością usta rozluźniały się powoli: – Co za chłopczyna – ważko szepnęła [...]. Babci pocieplały oczy. Rozszerzyły się, nagle zajaśniały.[...] Jakby oswobodzona od brzemienia odpowiedzialności i troski, Babcia ogłądała już sobie świat przez otwarte okno. [...] Mocowała się przez chwilę ze sobą. Wreszcie prysnęła śmiechem. Śmiała się Babcia głośno, serdecznie bez hamulca, może tak jak kiedyś, dawno (Vincenz 1983: 27).

W ten sposób narrator harmonizuje cechy postaci, pokazując, obok „surowego”, również jej „jasne” oblicze. Istotny wydaje się też moment, jaki zarejestrował narrator, w którym kobieta ujawnia wrażliwość na subtelne sygnały natury, co jeszcze bardziej łagodzi ostre rysy jej portretu: „Nawet na harce wiatru nie patrzyła wrogo, lecz uważnie i ciekawie, prawie jak na ruchy tancerza” (Vincenz 1983: 27). Ale też wiatr z Vincenzowej opowieści nie jest zwyczajnym podmuchem powietrza, to „igrzec niebieski”, w którego opisie łączy autor tradycję biblijną i antyczną; jest niczym Sofia – Mądrość Boża, stwarzająca świat, jawi się również jako *ruah* Boskie tchnienie życia (Żmidziński 2018: 225). Kobieta poddająca się porywom wiatru staje się jakby kimś „innym” (lub raczej autentycznie sobą), narrator zrywa z niej zastygłą maskę „kontrolerki” ludzi i otoczenia, by mogła zjednoczyć się ze światem natury i przyjąć jego ożywczego ducha. Szukając oznak wewnętrznej przemiany bohaterki i potwierdzenia przeczuć, że to, co zewnętrzne, nie oddaje prawdziwej natury człowieka, narrator usiłuje zajrzeć do duszy dzielnej Babci, dojrzałby tam także krajobraz i tak ciepłą jesienną pogodę jak naokoło na świecie” (Vincenz 1983: 27).

W wielowymiarowym portrecie kobiety można dostrzec subtelne sygnały konstruowania jej kreacji jako wcielenia Sofii, Mądrości Bożej. Mając na uwadze charakter bohaterki oraz budzące dezaprobatę jej poglądy, taka interpretacja wydaje się ryzykowna. Jednak, jeśli potraktujemy ją jako zakładany „potencjał” postaci, na jej potwierdzenie można wymienić kilka dowodów: „pouczenia” Zuzanny o „mądrości wieczornej” i „jesiennej”, wygłaszane w czasie podróży z księdzem i towarzyszkami, a także sceny, w których Babcia stąpa po kamieniach uliczek Otynii, rozmawiając z napotkanymi mieszkańcami, a które nasuwają skojarzenia z biblijnymi wersami o Mądrości, wyobrażanej w postaci kobiety: „krąży wokoło, szukając godnych siebie i chętnie ukazuje się im na

³ S. Vincenz, *List do Jakuba Elefanta, La Combe de Lancey 23. VI. 1963*, Archiwum Stanisława Vincenza, sygn. 17651/II, s. 89, za: Ołdakowska-Kuflowa 2006: 30.

drogach i towarzyszy im w każdej myśli” (Mdr 6: 16)⁴. Do identyfikowania odniesień biblijnych predysponuje ponadto wiek „starszej pani” łączony w wielu kulturach z mądrością jako doświadczeniem życiowym oraz symboliczna liczba lat⁵. Paradoks portretu omawianej postaci (niejedyny w utworze) polega na połączeniu w nim tego, co „ludzkie” (niedoskonałe) z tym, co ukryte, „jasne” (boskie).

Otylia Przybyłowska

Jest to najpełniej i najbarwniej przedstawiona postać kobieca zarówno w *Barwinkowym wianku*, jak i w całej tetralogii, jej pierwowzorem była babka Vincenza (Ołdakowska-Kufłowa 2006: 31-33, Zięba 2015: 400-403, 414-416). W kolejnych tomach autor zbudował postać Otylii z kilku „odsłon”, w których poznajemy ją jako dziewczynę, żonę, matkę, babkę, gospodynię w Krzyworówni. Kluczem do pełnego odczytania postaci są jej cztery listy do przyjaciółki zawarte w *Zwadzie*, w których znajdziemy wspomnienia młodej żony Stanisława Przybyłowskiego („królowej Krzyworówni” jak ją nazywał) z okresu szkolnego, bogate w elementy introspekcji (Vincenz 1981: 463-483). Otylia pisze w nich między innymi o swoim pochodzeniu z wołoskiego rodu na Bukowinie, (jej matka była Polką), o swoim skromnym posagu, przyjęciu po ślubie wyznania katolickiego, osamotnieniu po śmierci matki i poczuciu wyobcowania z powodu pochodzenia i „kłątwy” awanturnych braci. W szkole nazywano ją „petite lutine” (Vincenz 1981: 466), dla podkreślenia jej „taneznego”, żywiołowego usposobienia i, przypuszczalnie, dla wyeksponowania znaczenia imienia, odnoszącego się do symboliki światła⁶. Ponadto bohaterka została obdarzona marzycielskim, nieco dziecięcym spojrzeniem na świat. Jej związek z Przybyłowskim określała relacja uczennica – nauczyciel (ją zaś można określić typem kobiety–dziecka). Jednak, jak wyznała przyjaciółce, lubiła mieć własne zdanie i wyrażać je. Idealizowała Polaków i „malowniczych” Hucułów. W postawie wobec nich całkowicie ufała wyborom męża.

W *Barwinkowym wianku* narrator przedstawia Otylię już nie „marzycielską”, ale dzielnie wspierającą męża w jego poczynaniach. Jako szesnastoletnia dziewczyna, po wyjściu za mąż, „siłą rzeczy” objęła od razu „rządy” w oborze i „gospodarstwie ogrodowym” (Vincenz 1983: 481). Mąż reprezentuje w utworze skrajnie odmienną od matki postawę społeczną, kreuje bowiem swój dwór na miejsce otwarte na okoliczną ludność, zaprzeczające idei „twierdzy” broniącej polskości. Portret Otylii, jako gospodyni tak wyidealizowanej krainy⁷, akcentuje wyłącznie jej zalety: „odznaczała się życzliwością aktywną, pomagała wszystkim, pamiętała o wszystkich, a zawsze pogodnie, z humorem, bez rozgłosu” (Vincenz 1983: 484). Spełniała, co dokumentuje przytoczony niżej fragment, wszelkie kryteria, jakie nakładała na żony i gospodynie kulturowy model, propagowany w drugiej połowie XIX wieku. Starano się wówczas dowartościować pracę „rządnej” gospodyni w domu, nadać jej rangę misji rodzinnej i społecznej, a nawet narodowej (Dobkowska, Wasilewska 2016: 227-229):

Pani domu była żywa, impulsywna, chyża, krytyczna, a przy tym przyjacielska i szczodra. Wiedziała o wszystkim, wszędzie potrafiła wkroczyć, choć nigdy się nie spieszyła, nie gorączkowała. Z biegiem lat dozór prac przechodził coraz bardziej w jej ręce. Kierując gospodarstwem, nieraz potrafiła krzyknąć głosem mocnym, niskim, niby to ostro, ale w tonie rozkazu czy nagany słychać było, że

⁴ Tłumaczenie za: Adamiak 2006: 200.

⁵ Wielokrotność siódemki, liczby świętej w Biblii (zob. Robakiewicz 2009: 265).

⁶ La petite lutine (du Noël) – mała elfka (duszek, skrzatka) towarzysząca św. Mikołajowi, fantastyczna istota przedstawiana często jako tańczący demon światła. Nawiązanie do znaczenia imienia Otylia/Lucyna, Lucja (Lutine z łac. *lux*, *-is* – światło).

⁷ O skrajnej idealizacji i mitologizacji postaw mieszkańców dworu (zob. Choroszy 1991: 301, 307-310; Ubertowska 2017: 204-207).

nigdy nie przejmowała się – w specyficznym kpiącym, umyślnym patosie otwarta była zawsze furtka humoru, pojednania, przebaczenia (Vincenz 1983:497).

Istotnym, naturalnym „tłem” portretu Otylii są ogrody, które miała „pod swoim okiem”, zajmowała się ich urządzaniem i uprawą, dziedzic sprowadzał dla niej nowe odmiany kwiatów, bo: „była to największa radość, jedyne urozmaicenie w jej samotnym życiu w górach” (Vincenz 1983: 498). Z kolei Otylia umiała je „kultywować”, przechowywała starannie „niezliczone ilości rozmaitych nasion” (Vincenz 1983: 498) zaopatrzone opisem w licznych szufladach, szafach, pudełkach i kopertach, potem rozprowadzała je wśród krewnych i sąsiadów „by darzyć tym, co umiowała. Do nasion dołączała dokładne rady i pouczenia o ich wysiewie, o piastowaniu kwiatów i jarzyn” (Vincenz 1983: 498-9). Związek kobiety z ziemią i oswojoną naturą podkreśla jej rolę opiekunki domowego ogniska. Ogrody Otylii (jak i sady Stanisława) stają się symbolem ładu i wartości domowych, co dodatkowo wzmacnia efekt „apologii domu” jak określono Vincenzowską opowieść o „stancji górskiej” (Dutka 2012: 39). Zważywszy zaś na obecny w narracji mit początku i misję dziejowych pionierów, jaką Przybyłowscy pełnili w ich górskim „raju”, można by w Otylii – pani ogrodów, widzieć literackie wcielenie pramatki Ewy osławiającej naturę, kreującej „nowy świat” nieustanną pracą wysiewania i zbiorów. Zgromadzone nasiona dają gospodyni, jak biblijnej Ewie, „tajemniczą władzę nad życiem” (Adamiak 2006: 10).

Rolę matki, w tym Zosi, „oblubienicy” planowanego wesela, Otylia spełnia z odpowiedzialnością, zaangażowaniem i pracowitością; widzimy ją zaaferowaną przygotowaniami do domowej uroczystości: „Pani domu była już ubrana. Dla niej nieraz za mało było dnia. Stąd mawiała, że chciałaby, aby dwa dni były razem, tym bardziej wówczas, w okresie przedweselnym. Nie kładła się już aż do świtu. Cały dom zresztą spał dalej” (Vincenz 1983: 16). Domyślamy się, że to w dużej mierze dzięki codziennej, wieloletniej, krzątaniu Otylii (wychowywała sześcioro dzieci, o czym informuje opowieść) mimo iż „tak jakoby nic się nie działo” przez lata (Vincenz 1983: 486), drzewo rodzinne Przybyłowskich, jak mówi narrator, „puszczało nowe pąki” (Vincenz 1983: 486)⁸.

Natomiast Otylia – babcia, przedstawiona we wspomnieniach o wnuku Siunie, okazuje się wyborną gawędziarką i mentorką, w czasie długich pogawędek w garderobie snującą awanturnicze, „zawiesiste i soczyste” opowieści (Vincenz 1983: 518). Jednak mimo że „dziadzio” rzadko rozmawiał dłużej, w pamięci wnuka to on pozostał „mędrcom”, od którego płynęła „wiedza wszelaka” i to on „królował nad całą Wierchowiną” (Vincenz 1983: 535).

Otylia i Stanisław przedstawiani są w powieści jako para partnerska, wspólnymi siłami budująca „nowe życie” w Krzyworówni i okolicy, jednak na co dzień żyjąca w osobnych światach: ona – królowała w garderobie, galerii (kierowała pracą „prząśniczek”), w kuchni, ogrodzie on – w bibliotece, sadzie (w ogrodzie pielęgnował róże i czytał) lub w kręgu gości: artystów, filozofów i literatów. Podkreślanie przez narratora spójności ich życiowej misji łagodzi patriarchalny podział ich kulturowej przestrzeni. Na koniec warte przytoczenia wydają się dwa fragmenty, jak sadzę kluczowe, dla proponowanej interpretacji postaci. Pierwszy z nich to obraz dworu w Krzyworówni umieszczony w początkowych partiach powieści. Podczas jesiennej, wietrznej nocy dziedzic Przybyłowski zapalił lampę naftową i wyszedł na ganek domu: „Zobaczył światło w pokoju pani domu. Wszedł do pokoju: „Nie śpisz Otille?” (Vincenz 1983: 16). W przytoczonym zdaniu skondensowana została symbolika światła, o jakiej wcześniej wspomniałam. To światło „czuwające”

⁸ Model idealnej żony prezentowała literatura dydaktyczna II poł. XIX w. K. Tańska Hoffmanowa pisała w *Pamiętniku po dobrej matce, czyli ostatnich jej radach dla córki* (1898): „Cóż więcej zachwyca w dobrze urządzonym domu, jak młoda i wesola gospodyni, czynna bez ustanku. Czynność jest prawdziwym życiem człowieka i źródłem jego szczęścia”, za: Lisak 2009: 25).

wewnątrz domu, rozświetlające mrok nocy, wskazujące drogę, wskazuje symboliczną rolę pani domu jako strażniczki domowego ogniska i przewodniczki dla podróżnych⁹. Drugi obraz koresponduje z przytoczonym; to jedna ze scen pożegnania weselnych gości, oczekiwanie na przemowę pana Władysława. Para gospodarzy stojąca na czele słuchaczy, uchwycona została okiem narratora w „kadrze” mającym w zamyśle autora wyrażać małżeńską jedność przeciwieństw (bliską idei androgyne)¹⁰, w którym Otylii przypisany został aspekt duchowy: „Gospodarz stał się błądy, jak gdyby krew zeń uszła. [...] Oparła się oń, ukryta za nim pani Otylia jak dusza ukryta za ciałem” (Vincenz 1983: 446). W kontekście dotychczasowych rozważań kreacja Otylii - matki, żony i duchowej inspiratorki jest dopełnieniem jej „ziemskiego” wymiaru kobiecości. Patriarchalny wzorzec kobiety jako duchowej przewodniczki („kobiety-duszy”), eksponowany zwłaszcza w epoce wiktoriańskiej (Bogucka 2005: 248-250)¹¹, realnie wpływał na życie społeczne, modelując rolę kobiety jako strażniczki nie tylko wartości domowych, ale i duchowych, religijnych, jednak w sferze publicznej – często „ukrytej”. Dodajmy, że przytoczone tu dwa obrazy stanowią kłamrę kompozycyjną dla całej weselnej opowieści w utworze.

Huculki

Wśród grona kobiet zamieszkujących na stałe lub czasowo dwór w Krzyworówni narrator *Barwinkowego wianka* doliczył się czternastu kobiet „pracujących” (Vincenz 1983: 504), z czego znaczną ilość musiały stanowić Huculki¹². Kilka z nich zostało wymienionych z imienia, ich losy nakreślono w paru zdaniach. Poprzedzają je ogólne informacje na temat codziennych zajęć i zwyczajów górskich gazdyń, z których wynika, że: „w dawnych czasach oprócz przędzenia, tkania i gotowania niezbyt wiele pracowały” (Vincenz 1983: 502). Dojenie i dogłądanie krów należało do mężczyzn, dopiero ich praca przy wyrębach lasów sprawiła, że coraz częściej zajęcia te przechodziły na kobiety. W Krzyworówni stopniowo uczyły się nowych zajęć, w tym uprawy warzyw, angażowały się również do wszystkich domowych prac. Ciekawa wydaje się opowiadka utrzymana w żartobliwym, a nawet ironicznym tonie, o „nadmiernie intensywnym”, zdaniem narratora, świętowaniu przez Huculki różnych ludowych świąt (Vincenz 1983: 502-503), przejawiającym się głównie w przestrzeganiu zakazów pracy, zwłaszcza tkania i szycia. Na potwierdzenie faktu, iż tabuizowanie kobiecych prac w grudniowe święta Warwary i Sawy było wśród Huculek powszechne, narrator przytacza przyspiewkę księdza¹³, w której duchowny napomina kobiety, aby zaprzestały „warwarzyć” i „sawić” i zajęły się szyciem i innymi obowiązkami domowymi (Vincenz 1983: 503). Nie chodziło jednak o „lenistwo” kobiet, ale o praktykowanie przez nie dawnych rytuałów związanych z kultem bogini Mokoszy (zdemonizowanej pod wpływem chrześcijaństwa) i Welesa (Zajac 2004:127-128, Szyjewski 2013: 127-128, Gołębiowska-Suchorska 2011: 30-32, 61). Świadczyłyby to o utrzymujących się dawnych wierzeniach, mimo zastąpienia dawnych bóstw postaciami

⁹ W tym miejscu literacki obraz nawiązuje do wizerunku „dzielnej/mądrej kobiety” z *Księgi Przyszłów*: „Wstaje, gdy jeszcze jest noc, [...] jej lampa wśród nocy nie gaśnie” (Prz, 31:15,18). W tej biblijnej postaci obecne są analogie do wspomnianej już w odniesieniu do Zuzanny – figury Mądrości Bożej, personifikacji Boga: Mądrość-kobieta/mądra kobieta (Adamiak 2006: 191-192). Odniesienia do biblijnego poematu sławiącego kobietę znajdują się również w innych tomach Vincenzowskiego cyklu.

¹⁰ Nawiązanie do platońskiej, mądrej w modernizmie, idei doskonałego człowieka (Podraza-Kwiatkowska 2001: 286-287) ma miejsce w znaczącej sytuacji: narrator przytacza opowieści Władysława o dantejskim obrazie „anielskiego”/„niebiańskiego” człowieka (Vincenz 1983: 448).

¹¹ Przypisywanie duszy aspektu żeńskiego ma długą tradycję starożytną (hinduską, antyczną), jej elementy również mogły stać się inspiracją autora (zob. Roux 2010: 243-245).

¹² Zgodność tej liczby z realiami pozostaje do ewentualnej weryfikacji, nie wykluczam jej znaczenia symbolicznego, o czym piszę w części końcowej artykułu.

¹³ Trudno stwierdzić, czy tekst mógł być choć częściowo autentyczny.

świętych chrześcijańskich¹⁴. Narrator, jak się wydaje, patrzył na dwuwiarę Hucułek z większą tolerancją niż ich duszpasterz, nie dociekał źródeł kulturowych zachowania kobiet, zależało mu raczej na pokazaniu ich nieustannej gotowości do bycia – w – święcie.

Warto postawić pytanie o status Hucułek pracujących na ziemiańskim dworze. Otóż kronikarz – narrator wyraźnie podkreśla, że kobiety nie były „służącymi” w potocznym rozumieniu tego słowa. Stara się przekonać odbiorców, że Przybyłowscy szanowali niezależność górskich gazdyń, w każdej chwili mogły one wrócić do swoich chat, o ile je posiadały i czuły się w nich bezpiecznie. Nie ukrywa jednak faktu, że jednym z powodów, dla których kobiety decydowały się na pracę przy dworze była konieczność ucieczki przed agresją mężczyzny i chroniły się tu dla bezpieczeństwa. Tak było w przypadku Pałahny, ofiary przemocy domowej, którą mąż bił „z nieuzasadnionej zazdrości albo po prostu z fantazji” (Vincenz 1983: 504) czy Juli, uciekającej do Krzyworówni „przed groźnym gniewem ojca” (Vincenz 1983: 505), z powodu jej zajścia w ciążę¹⁵. Natomiast przykładem kobiety wymierzającej sprawiedliwość przy użyciu przemocy była Jeleniocha, porywczą zastępczyni kucharza we dworze (otyła, o czerwonej twarzy, zdradzającej pociąg do alkoholu), która pobiła dotkliwie niedosłego męża za ożenek z inną kobietą.

Wracając do wspomnianej już Pałahny, jej pierwowzorem jest słynna niania Stanisława Vincenza, Połahna Słypeńczuk Rybeńczuk Tymofiejewna, o której istnieniu wiedzą zapewne wszyscy, którzy zetknęli się z biografią i twórczością autora *Poloniny*. O życiu prostej, niepiśmiennej Hucułki wiemy jednak niewiele (Rymarowicz, Zeleńczuk, Zeleńczuk 2016: 47-56). W *Barwinkowym wianku* Pałahnę poznajemy z perspektywy narratora, który oprócz przytoczonych migawek z życia rodzinnego kobiety, krótko, acz treściwie charakteryzuje niezależną wewnętrznie, przywiązaną do swojej kulturowej i językowej tożsamości oraz obdarzoną wieloma zaletami i uroczymi przywarami charakteru, kobietę:

nie chciała mówić pańską mową i za nic w świecie nie włożyłaby na siebie żadnej części stroju „pańskiego”, uważała by to za obrazę swego stanu, niemal za hańbę. –Nie jestem przebranka jakaś, jestem gazdynia. [...] Oddana, wierna, bezwzględnie uczciwa [...] – sucha, drobna i delikatna Pałahna była przewrażliwiona, a nawet obraźliwa. [...] [Z] darzało się że trzeba było dyplomatycznie i przemyślnie przeproszać Pałahnę (Vincenz 1983: 504/505).

Na potrzeby wspomnień z dzieciństwa narrator próbuje też spojrzeć na jej postać okiem jej podopiecznego – Siuny. Mamy więc obraz troskliwej opiekunki, ratującej chłopca przed udławieniem się cukierkiem (Vincenz 1983: 517), w innym miejscu zaś mentorki, udzielającej ważnych, jak się miało okazać, dla późniejszych jego wyborów, „nauk”:

– Ucz się syneczku, oj ucz się! Po bożemu się ucz i po ludzku. A niechby i po pańsku! Ucz się po chrześcijańsku, ucz się po żydowsku! [...] Ucz się po rusku szczerze, a po rachmańsku najlepiej. I po huculsku i po bojkowsku... (Vincenz 1983: 538).

Vincenz podkreślał, że *Polonina* powstała w języku „nianiowatym”, o wpływie Pałahny, opowiadaczki ludowych bajek i inspiratorki, na wyobraźnię przyszłego pisarza można przeczytać w opracowanych materiałach (Rymarowicz, Zeleńczuk, Zeleńczuk 2016: 50-56).

¹⁴ Św. Warwara oraz święci Sawa i Mikołaj, patronujący kolejno dniom 4, 5 i 6 grudnia mogli zastąpić dawne bóstwo żeńskie, wyobrażane pod postacią trzech siostr (zob.: Kohli 2007: 108). W kalendarzu solarnym święta te przypadają na kluczowe momenty poprzedzające zimowe przesilenie (zob. Stomma 1981: 83-84).

¹⁵ O istnieniu agresywnych zachowań i przemocy domowej (męskiej i kobiecej) wśród Hucułów informuje m. in. opracowanie etnograficzne: Falkowski 1938: 70. Ważne dla interpretacji prozy Vincenza wydaje się współczesne literackie świadectwo ukraińskiej pisarki o huculskich korzeniach, przybliżające realia życia powojennej wsi, w tym akty przemocy w rodzinach, jednocześnie pokazuje ich związek z patriarchalną podległością kobiety, karanej za odstępstwa od przyjętych norm postępowania: Matios 2019: 46, 88, 98-100, 121 i in.

Inne wymienione w utworze po imieniu kobiety huculskie to Warwaruca, hałaśliwie dowodząca pomocą przy domowych porządkach, która straciwszy majątek, rozpoczęła pracę we dworze oraz Anna i Senka, „uprzejme i pełne rezerwy huculskie gazdynie” (Vincenz 1983: 506), wszystkie trzy dbały o zachowanie tożsamości wolnych gazdyń, zachowanie świąt i więzi z rodzinnymi domami.

W zupełnie innej opowieści (i innym kontekście) w *Barwinkowym wianku* pojawia się maksyma niejakiego stryja Izydora, „wielkiego filozofa”, która brzmiała:

Jeśli są gdzieś anioły na świecie, to są kobiety z ludu. Przy takiej kobiecie odrodzisz się dopiero ze zwierzęcia w swobodnego człowieka. Ich skromność jest słodyczą, ich cichy rozum jest głębią. Bracie chłopie! Szanuj twą kobietę. Nie tknij jej ręką. Ona godna być królową (Vincenz 1983: 176).

Idealizująca „maksyma”, będąca przykładem modernistycznej chłopomanii, ma odniesienie do perypetii jednego z bohaterów *Poloniny*, nie wydaje się jednak przystawać do portretów kobiet, o jakich była tu mowa. Ale zawarta w słowach Izydora perswazja skierowana do mężczyzn¹⁶, jest być może próbą nawiązania do wspomnianego problemu przemocy. Jej wariantywnym „powtórzeniem” byłby fragment tekstu pieśni weselnej, z dalszej części utworu: „szanuj mężu żonę w chacie jak jaskółkę w strzesze” (Vincenz 1983: 441). Na koniec tej części rozważań, tropiących dość skąpe ślady obecności Huculek w powieści, jeszcze jeden fragment pieśni, śpiewanej przez pasterkę, który o życiu dziewczyn i gazdyń huculskich mówi wiele, choć nie wprost: „Oj, koby ja ne spiwala, /taj ne hałakała,/ Dawno by my wże zazula na hrobi kowała” (Vincenz 1983: 35).

Ormianki

Na przeciwnym biegunie domowych wspomnień o wiejskich kobietach sytuuje się obszerna relacja narratora o podróży grupy Ormian i Ormianek na wesele do Krzywórnici, która zawiera interesujące, z punktu widzenia podjętego tematu, obserwacje na temat wiejskiej obyczajowości, zwłaszcza w odniesieniu do kobiet oraz próbę jej oceny. Portret zbiorowy Ormianek pochodzących z kilku wiejskich dworów, wypada na pozór dość efektownie: w większości są to „wytworne”, „światowe panie”, kobiety uprzejme, dowcipne, rozmowne, aksamitnookie, przeważnie o bladych twarzach (Vincenz 1983: 55). Narrator skupia uwagę nie tyle na postaciach, co na ich strojach: „malowniczych” i efektownych kolorystycznie spódnicach, falbankach, koronkach, w obłokach których „z powozików lekkich wyfruwały damy” (Vincenz 1983: 64). Wrażenia zmysłowe łączą się tu z dźwiękowymi (śmiech, „szczebiotliwe trele” (Vincenz 1983: 64)). Co kryje się za kulisami tego teatru syntezy sztuk dowiadujemy się z dalszych rozważań narratora, najpierw jednak warto przyjrzeć się dwóm postaciom kobiecym z tego kręgu, pani Józefinie i paninie Michalinie. Narrator wyróżnił je nie bez powodu, obydwie mają swe pierwowzory w osobach członkiń rodów spokrewnionych z rodziną autora. Pani Józefina, żona Izydora Torosiewicza (Zięba 2015: 398) kobieta około trzydziestopięcioletnia (Vincenz 1983: 52)¹⁷ o szafirowych oczach i pięknych zębach (detale wyglądu wymienione są dwukrotnie)¹⁸, ubrana jest w fioletową suknię. Pochodziła z Wiednia, krewnych miała we Włoszech i na Węgrzech, bywała w wielkich miastach i luksusowych uzdrowiskach Europy. W swoim dworze na galicyjskiej wsi prowadziła salon, zapraszając do niego wielojęzycznych gości. Nic dziwnego, że jako kobieta „przywykła do wielkiego świata” (Vincenz 1983: 66), pełniła w weselnym towarzystwie rolę „wodzirejki” rozmów. Skupiła wokół siebie grono krewnych, liczących się z jej zdaniem i oczekujących na jej słowa:

¹⁶ Nawiązująca do biblijnego, patriarchalnego *Dekalogu*, którego adresatem byli mężczyźni.

¹⁷ W innym miejscu narrator dodaje bohaterce dwa lata (Vincenz 1983: 65).

¹⁸ Powtórzenia to cecha stała Vincenzowych opowieści, w tym techniki przedstawiania postaci.

nie zamącona ni pychą, ni próżnością, ani nie zacieniona najmniejszą nieuważą, słuchała, pytała, dowiadywała się, biorąc udział we wszystkim. Jak zwierciadło czyste, nie roniąc ni promienia, oddawała bezosobiście każdemu jego światło, a zawsze niemal ze zwiększonym blaskiem. Uczyla się nieustannie, korzystała, ale nie dla siebie. I każdy radował się, bo błyszczał w jej świetle, jakby to było jego własne. Takie chyba niegdyś kobiety zakładały dynastie, może nawet oświecały narody jak cudzoziemka Aspazja, co udzieliła swego światła Atenom (Vincenz 1983:66).

Bohaterka prezentuje się imponująco, czyli tak, jak oczekiwano tego od „dobrze wychowanej” damy. Kobieta emanuje „blaskiem” swojej, zapewne nieprzeciętnej osobowości, jednak symbolika zwierciadła sugeruje, że jest to blask odbity, „oddawany”, porównywany do światła księżycy przekazującego promienie słońca (Robakiewicz 2009: 351). Z jednej strony byłaby to przypisywana kobietom „księżycowa” bierność, życie w cieniu „słonecznej” męskości, można też ów „blask” interpretować jako symbol odbicia boskiej energii (czy nawet Bożej Obecności) w człowieku. Jak miało to miejsce w przypadku poprzednich bohaterek, tak i portret Józefiny ma znacznie więcej wymiarów. Zwróćmy uwagę na sposób prowadzenia rozmów przez bohaterkę: „słuchała, pytała, dowiadywała się”, „uczyla się nieustannie, korzystała”, a wszystko z najwyższą uwagą i skromnością. Nie wiemy dokładnie, o czym pani Józefina rozmawiała z krewnymi, narrator nie przytacza zbyt wielu jej wypowiedzi, a postać widzimy z oddalenia. Jednak opisane zachowanie jest wystarczająco charakterystyczne, by rozpoznać w nim sokratejski sposób dialogowania. Porównanie bohaterki do Aspazji, ateńskiej filozofki pochodzącej z Miletu i nauczycielki Sokratesa (Zmorzanka 2015: 32), z pewnością jest nieprzypadkowe. Należałoby je wiązać z symboliką „oświecającego” i inspirującego wpływu „światowej” Józefiny na otoczenie, na podobieństwo tego, jaki na Ateńczyków miała wywierać grecka „cudzoziemka”. Symbolika fioletu sukni Józefiny wzmacniałby związek znaczenia postaci z „umiłowaniem mądrości” (Robakiewicz 2009: 76-77). Mimo to wydaje się, że porównanie narratora należy traktować z pewnym dystansem. Źródłem prawdziwej, nie – „salonowej”, ulotnej, mądrości jest w tej historii opowieść kogoś innego. Niekwestionowanym „mędrcom” w karczmie w Wierbiążu, w której zatrzymało się ormiańskie towarzystwo, został publicznie ogłoszony jej gospodarz, Weiser Chaim¹⁹, snujący wieloznaczną opowieść o „odwrotnym cudzie”, której, z powodu pośpiechu podróży, nie zdołał dokończyć. Zapewne nie bez znaczenia jest, iż koniec opowieści poznała już wcześniej, przy innej okazji, pani Józefina i to jej Weiser powierzył jej ewentualne dokończenie zebranych (Vincenz 1983: 78, 88)²⁰. Jest więc Józefina symboliczną „uczennicą” Weisera, co można odczytywać także jako motyw ewangeliczny.

Na koniec o jeszcze jednej perspektywie, tym razem kulturowo-społecznej. W przytoczonym opisie postaci niepokojąco brzmi sformułowanie: „korzystała, ale nie dla siebie”, jakby bohaterka, poza otwartością na innych, w sposób celowy, wyuczony, zaprzeczała swoim potrzebom. W dalszej części narrator wyjaśnia sens swojego komentarza, przytacza oto banalną z pozoru „przygodę dziewczęcą” pani Józefiny, kiedy to jako piętnastolatka jechała z ojcem kareta. Kiedy kareta wywróciła się, bohaterka była „śmiertelnie” przerażona, jednak:

już dawno ojciec stanowczo zakazał jej przestraszów, tym bardziej krzyków wynikłych z przerażenia. Resztą sił wstrzymała oddech, zdusiła płacz i zapytała cicho: „Nic się nie stało, papo? Nie uderzył się papa, nie zdenerwował się? Pani Józefina mówiła o tym: „Od tego czasu moje ułożenie było utrwalone (Vincenz 1983: 81).

Odczytuję ten fragment jako sugestię, że pani Józefina jest typową dla swej epoki i środowiska ofiarą „ułożenia i dobrych manier”, wychowania zaprzeczającego rozwojowi

¹⁹ Pan Lewandowski zwrócił wszystkim obecnym uwagę na znaczenie imienia chasyda.

²⁰ W rzeczywistości Vincenz nie wrócił już do niedokończonej opowieści (zob. Burda-Fischer 2015: 114).

pełnej osobowości, blokującego wyrażanie emocji oraz potrzeb²¹. Interpretacja ta znajduje potwierdzenie w kolejnych partiach utworu, w których Vincenz otwarcie wyraża dezaprobatę dla sposobu wychowywania kobiet. Wychowywanie dziewczynek („ułożenie”), wdrażane od wczesnego dzieciństwa zastępuje dojrzałym kobietom naturę, „sięga głębiej niż oświata i wykształcenie, głębiej nawet niż moralność. Równie bezapelacyjnie jak religia. [...] Dobre ułożenie hamuje funkcje ciała, nawet żołądka [...] hamuje także sen i marzenia sennie” (Vincenz 1983: 81). Kobiety przyjmują narzuconą im „władzę nad sobą” jako „konieczność”, coraz rzadziej protestując. „Ułożone” panny wychodziły za mąż, często za wskazanych przez rodzinę mężczyzn i stawały się „paniami domu”, uczącymi się zaspokajać potrzeby wszystkich i wyrozumienia „wszelako tylko dla innych” (Vincenz 1983: 83). Kontynuując ten wątek, Vincenz mówi wprost o hipokryzji obyczajowej ziemianstwa, na przykład o tabuizacji cielesności, seksualności. Do wątku tego powrócimy, rozważania na temat pani Józefiny warto zakończyć stwierdzeniem bliskim perspektywie feministycznej, że osobowość kobiety mimo jej wielu zalet i talentów, poddana dziewiętnastowiecznym metodom wychowawczym, stawała się stłumiona, „okaleczona” i pozbawiona możliwości pełnego wyrażania siebie (Beauvoir 2019: 782-783, 791).

Druga z wymienionych kobiet, panna Michalina, zwana Misią (Zięba 2015: 406), jest przedstawiona jednoznacznie jako „ofiara ułożenia”. Narrator opisuje ją jako osobę o ostrych rysach twarzy, nadmiernie bladej, cienkiej skórze („chorobliwa piękność” (Vincenz 1983: 67)), dłoniach pianistki i przepastnych, ciemnych oczach. Z hrabią Leonem, odrzuconym przez nią narzeczonym, tworzą parę nieszczęśliwych i smutnych ludzi. Narrator podpowiada, że to z powodu „znudzenia się” osobą narzeczonego. Panią wyobrażała sobie miłość na wzór francuskich lub polskich romansów „z imperatywem serca”, tymczasem obowiązujący model zawierania mariaży zakładał imperatyw rozsądku i ekonomii. Zrezygnowana (czy zubożnięta), młoda kobieta wydaje się pogodzona z rolą marionetki w rękach rodziny, żywotność jej opiekunki, cioci (Wici) (Zięba 2015: 397-398), jej „ruch i śmiech” (Vincenz 1983: 89) stanowi kontrastujące „tło” dla znieruchomiałej podopiecznej.

W opisie rozbawionego towarzystwa ziemian powtarzają się sygnały akcentujące sztuczność, zakłamanie „świata i światka, w którym ułożenie i dobre maniery zwyciężają” (Vincenz 1983: 84). W opowieści powraca nieustannie obraz grupy wystrojonych kobiet: „wystawa „pięknych pań, panienek, dziewczynek” (Vincenz 1983: 85), „młode panie, panienki, dziewczynki” (Vincenz 1983: 87), „Panienki i dziewczynki posłusznie zaśpiewały [...] panieńską, szkolną piosenkę” (Vincenz 1983: 89)²². Możliwych intertekstualnych odniesień dla przedstawionego tu powieściowego obrazu iluzoryczności salonowego świata i sposobu wyrażania wobec niego dezaprobaty, szukać można u Mickiewicza, Norwida, Prusa, Orzeszkowej czy Berenta.

Ważnym „bohaterem” omawianej części utworu staje się po raz kolejny w powieści, wiatr – tym razem w roli „psotnika”, unoszącego falbany spódnic, koronki, co przyprawiało damy i panny o tortury. Podobnie jak wiatr odsłaniał czubki pantofli dam, narrator demaskuje opresję, w jakiej przyszło żyć ich właścicielkom. Przeglądając się figlami wiatru, w pozornie lekkim stylu, do taktów muzyki Mozarta, snuje refleksje o związku między modą a ziemianką moralnością. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku w modzie damskiej królowały usztywnione spódnice (odstąpiono już od słynnych krynolin) i gorsety na fiszbinach („sznurówki”). Kobięcym ideałem urody była, jak wspomina narrator, Franciszka Krasińska, która dzięki trzydziestocentymetrowej talii stała się w Paryżu ikoną eterycznego piękna. Życie w „duszej prozie gorsetów i staników

²¹ O kuriozalnych przypadkach ofiar ułożenia zob.: Vincenz 1983: 81/82, podobne incydenty zob. też: Lisak 2009: 77.

²² Ormiańscy ziemianie dbali o podstawy muzycznego wykształcenia swoich dzieci (zob. Król-Mazur 2016: 210-211).

zapiętych pod szyję i zaprasowanych spódnic zamiatających wszystkie kurze” (Vincenz 1983: 87) miało w mniemaniu kobiet zapewnić im podziw, pożądanie i salonowe hołdy ze strony mężczyzn, co dawało im pozory władzy nad nimi. Kurczowe trzymanie się gorsetowej „władzy i matriarchatu” (Vincenz 1983: 83) było w rzeczywistości obroną ich sztywnej moralności przed próbami „odkłamania” ich ustabilizowanego świata, a zarazem przed walką o równouprawnienie z mężczyznami (Vincenz 1983: 83)²³. Obserwacje Vincenza (określane jako wspomnienia „bez dat”) bliskie są współczesnym ustaleniom badaczki romantycznego postrzegania ciała, stwierdzającej, że ówczesne stroje były „potężnym kulturowym narzędziem dyscyplinującym i modyfikującym cielesność. Dosłownie i metaforycznie gorset kształtował ciało oraz stosunek do niego” (Abriszewska 2018: 118, 119-121, 141, 222-224). Określając stanowisko narratora tego powieściowego eseju, należałoby powiedzieć, że przyjmuje postawę widza salonowego teatru, zdystansowanego obserwatora, nieco ironicznego w stosunku do konserwatysek zniewolonych ograniczającymi poglądami, jednak nie kryje dezaprobaty dla życia, „jakie one nazywały pełnym” (Vincenz 1983: 83). Metody wychowawcze dziewczynek narrator traktuje w kategoriach zniewolenia człowieka. Czym może być wspieranie dziecka w rozwoju z zachowaniem jego wolności, możemy przekonać się w końcowej części *Barwinkowego wianka*, w opowieści o dzieciństwie małego Siuny, będącej pochwałą wolności, jakiej zażywał u dziadków we dworze. Rozliczne „zakazy” mógł z fantazją łamać, bowiem dorośli kierowali się zasadą, że wychowanie to nie zakazy, ale „po prostu ochrona, by istota żywa była zdrowa, nieskażona na ciele i duszy i w swej naturze” (Vincenz 1983: 515). Utrwaliło to w chłopcu „element swobody” (Vincenz 1983: 519), dzięki czemu wyrósł w przekonaniu o „zbędności i brzydocie wszelkiego przymusu” (Vincenz 1983: 518). Zapewne też jego marzenia o (męskiej) potędze²⁴ wyrosły na gruncie innych opowieści niż te, jakie przeznaczano dla dziewcząt mających stać się „anielskimi” pannami (Lasoń-Kochańska 2012: 31-40). Narrator eseju unika wyraźnych sygnałów poparcia dla rzeczniczek emancypacji, warto jednak zwrócić uwagę, że jego poglądy w kwestii wychowania kobiet, zniewolenia gorsetowego, podwójnej moralności dla żon i mężów, wreszcie – w kwestii kryzysu instytucji małżeństwa są wyraźnie zbieżne z wypowiedziami emancypantek²⁵. „Psotnik wiatr” wnoszący lekki, ożywczy powiew w „zaprasowane” stroje, jest więc być może znakiem, zapowiedzią, mającego wkrótce nadejść żywiołu zmiany²⁶.

Dla zrównoważenia omówionych spostrzeżeń na temat obyczajowości Vincenz udzielił głosu mężczyźnie o konserwatywnych przekonaniach w „kwestii kobiecej”, staremu ormiańskiemu kupcowi, Bukolinowi. Przywiązany do tradycji i patriarchalnych zwyczajów Ormianin krytycznie ocenia spolszczone krewniaczki z Pokucia. Raziło go, że kobiety „mieszały się do towarzystwa, odgrywały wprost pierwszą rolę w domu. Najzupełniej pozabawione potulności i godnej pokory, jaka przystoi Ormiankom ze starego rodu” (Vincenz 1983: 153). Był natomiast przeświadczony, że z jego kuzynka, Wicia, pochodząca z rodu

²³ Vincenz nawiązuje tu, jak sądzę, do kampanii medialnych promujących racjonalny, zdrowy strój kobiecy. Jego rozpoznania na temat powodu oporów konserwatysek (i konserwatystów) przed zmianą są zgodne ze współczesnymi ustaleniami: „gorset stanowił pancerz nie tylko dla ciała, ale pośrednio i dla duszy. Stanowił symbol ograniczeń, które na kobietę nakładało społeczeństwo, a na które ona się zgadzała. Kobieta, zdaniem wielu XIX-wiecznych moralistów, nie powinna czuć się swobodnie [...]. Porzucenie gorsetu oznaczało radykalne odejście od konwencji i norm moralnych” (zob. Dobkowska, Wasilewska 2016:217; Lisak 2009: 51-54).

²⁴ Piszę o tym w dalszej części artykułu.

²⁵ Kwestie wychowania kobiet, postulaty uwolnienia dziewcząt z gorsetów w szkołach oraz równouprawnienia kobiet w decydowaniu o swoim losie, zwłaszcza przy wyborze partnera życiowego i możliwości zarabkowania, podejmowała w swoich artykułach np. Paulina Kuczalska-Reinschmit, redaktorka „Steru”, określana jako „feministka” (Górnicka-Boratyńska 1999: 153-154). W całej powieści można dostrzec również echa toczącej się w prasie i literaturze przełomu XIX/XX w. dyskusji na temat instytucji małżeństwa. Powieściowe „modele” par małżeńskich reprezentują zarówno „androgyniczną” jedność, jak też wzajemną obcość, oddalenie.

²⁶ Ruch emancypacyjny kobiet w Galicji rozpoczął się już w latach 70. XIX, w 1884 r. w Stanisławowie powstała pierwsza feministyczna organizacja (zob. Kupidura 2019: 226-227).

Manianców, zachowała dawną postawę: „Według jego pochwalnego wyrażenia, ona jedna była [...] tak poważna i tak skromna, jak Ormianie ze starego rodu przystoi” (Vincenz 1983: 154). Jednak narrator wiedząc więcej niż bohater, wyjaśnia, że w nieobecności dziadka pani Wicia ulegała nawykowi towarzyskiego życia i „wyładowywała swoją skłonność do dowiecipkowania” (Vincenz 1983: 154). Bukolin z aprobatą wyrażał się z kolei o służących na folwarku w Suczawie, które co prawda i tu „grały tu główną rolę” (Vincenz 1983: 160), jednak „tu nie to, co na Pokuciu. I tutaj kobiety rządzą, ale znają swoją granicę, swoją miarę, są pokorne i ciche” (Vincenz 1983: 160). Godna jego pochwał była najstarsza ze służby, Ormianka Angelika:

o łagodnym, rozmarzonym wyrazie twarzy, powolnych ruchach, choć nader pilna w robocie” [...]. Spełniając często prace za innych, a zawsze pracując wesoło i raźnie, nie potrzebowała zrzędzić. [...] Do obcych i do gości dochodziły tylko wyniki jej pracy i jej uśmiech. Jak w wielkiej sztuce, gdy wysiłek i trud są ukryte. Nią trzymał się cały dom księcia (Vincenz 1983: 160-161).

Nazywano ją „księżną, lub „kniaziową gazdinią”, co, jak zapewnia narrator nie oznaczało jej bliskich relacji z księciem. Jej pracę, podobnie jak innych kobiet nazywano „opieką niewidzialnych duchów” (Vincenz 1983: 161), tym samym wszystkie zostały usytuowane po „niewidzialnej” stronie patriarchalnego świata. Deskrypcja bezcielesnej postaci Angeliki (wraz ze znaczącym imieniem) wpisuje się w kulturowe, powszechne wyobrażenia o istotach opiekuńczych, objawiających się jedynie poprzez znaki opieki (Oleschko 1996: 13-20).

Żydówki

W opowieściach żydowskich *Barwinkowego wianka* (współczesnych czasowi historycznemu narracji, w legendach i opowieściach wplecionych w nią), sportretowani są głównie mężczyźni: handlarze, trudniący się transportem „bałaguły”, krawcy, karczmarze, chasydzi podążający ścieżką duchowego rozwoju. Niektórym z nich towarzyszą kobiety, z których na uwagę zasługują trzy postacie. Dwie z nich to członkinie rodziny Wildhornów, prowadzących karczmę na Jaworowie. Nachman Wildhorn ożenił się z córką brata rabinów – Leją, z rodziny rabinów kosowskich. Żeby na nią zasłużyć gorliwie studiował pismo, filozofię chasydzką i stał się leśnym żydem. Jednak w mniemaniu żony był jedynie niezyciowym „gburem”, Leja miała bowiem ambicje prowadzenia nowoczesnego domu („elegancko” umeblowanego salonu) wprowadzała innowacje, czystość rytualną w karczmie. Lekceważyła Nachmana i uciekała do rodziców, z kolei mąż „zadawał się otwarciem z ładnymi Hucułkami” (Vincenz 1983: 197). Skojarzona pod presją tradycji para żyła w ciągłych kłótniach, cierpliwie zażegnanych przez matkę Nachmana, Rojżę²⁷. Dystans narratora nie ujawnia siły międzypokoleniowego napięcia, jakie niewątpliwie towarzyszyć musiało relacji matki i córki²⁸. Potężna Rojza („kobieta – olbrzymka”) charakteryzowana jest poprzez rolę matki i teściowej, trzymającej gospodarstwo „wiernie i niestrudzenie w swych niestrudzonych dłoniach” (Vincenz 1983: 199), aby chronić je przed rozpadem:

To był dobry duch karczmy, bez przesady mówiąc, dobry duch Jaworowa. Umiała godzić małżonków [...]. Mówiła jak najmniej, nie było jej prawie słycać. Czasem odezwała się cichym basem. Jej głównym organem porozumienia się był uśmiech, uśmiech stały, nie schodzący z twarzy (Vincenz 1983: 199).

²⁷ Bohaterka mogła mieć swój autentyczny pierwowzór (zob. Burda – Fischer 2015: 92-93).

²⁸ Ukazuje ją bardzo wyraźnie np. poezja pisana przez żydowskie poetki w jidysz (Lisek 2010: 7-8).

W odróżnieniu od synowej, Rojza nie dbała o czystość rytualną, nigdy nie wynurzała się z lasów, nie zajmowała ją też filozofia uprawiana przez syna²⁹. Najważniejszym i ulubionym jej zajęciem było pieczenie ogromnych ilości bułek i ciast, jej pasją było karmienie głodnych woźniców zatrzymujących się w karczmie, za co często nie brała zapłaty. Troszczyła się o nich, wypytywała o inne potrzeby, rozdawała bułki huculskim dzieciom³⁰. Rojza to kolejna z omawianych postaci, którą autor przedstawił jako pracującą nieustannie, wiecznie zabieganą gospodynię:

Dniami i nocami warzyła kuleszę, miesiła ciasto, piekła pieczywo. Gościnność przewyższała niemal jej pracowitość. Gdy przyjeżdżali goście, ożywiła się Rojza, biegała, aż podłoga dudniła. [...] Nigdy nie miała czasu, robiła za wszystkich, także za służbę. Piastunka całych pokoleń bułek, jak drzewo syjące bułki. Sama jak wielka, potężna prabułka, najlepsza z wszystkich, ze świeżą słodyczą na niewzruszenie spokojnej, ogorzałej twarzy. Jak ją nazwał ją Pan Władysław – Babcia Bułka. Płynąc po domu rozdzielała między wnuki: bułki, kołaczki, buchty, knysze, małaje, czasem nawet ciastka (Vincenz 1983: 199-200).

Dodajmy jeszcze, że nieograniczona dobroć i hojność kobiety porównana jest do słońca, a porównanie to zarezerwowane jest w cyklu najczęściej do przedstawień Boga-Ojca: „Dobrotliwa gospodini uśmiechała się do nich znać mamafygi jak słońce nad połoniną” (Vincenz 1983: 199). W przytoczonych obrazach nagromadzona została wielowarstwowa symbolika, w której Rojza jawi się po pierwsze, jako wcielenie archetypowej bogini solarnej (Kohli 2007: 99, 116)³¹, hojnej dawczyni życia, natomiast hiperbolizacja jej postury czyni z niej kobietę-kreatorkę świata. Jest niczym mityczna olbrzymka-prabułka, wydająca na świat potomstwo lub boska piekarka, która dniem i nocą³² wytwarza z mącznej pramaterii postać świata³³ i którego sama jest centrum – drzewem rodzącym bułki. Po drugie, drzewo chlebowe przypomina wizerunki i atrybuty bogiń urodzaju, może też być aluzją do drzewa krzyża i ciała Jezusa³⁴. Po trzecie, Rojza jest obrazem kobiecego oblicza Boga, Boga-Matki, wymienione jej cechy przypisywane są w *Polonie Bogu-Ojcu*. Nieustanna, choć nienarzucająca się obecność kobiety skłaniałaby do widzenia w postaci ucieleśnienia Szechiny, Bożej Obecności, choć tę porównuje się zwykle do blasku księżyca (Unterman 2000: 267-268)³⁵. Bliższy wydaje się za to trop ewangeliczny, żydowska gospodini przypomina kobietę z jednej z przypowieści: „Królestwo niebieskie podobne jest do zaczynu, który pewna kobieta wzięła i włożyła w trzy miary mąki, aż się wszystko zakwasiło (Mt, 13: 33), w której kobieta jest upostaciowaniem Boga (Majewski 2018:40)³⁶. Po czwarte, dzielenie się chlebem można potraktować jako praktykowanie

²⁹ Żony i matki chasydów najczęściej dystansowały się od spraw religijnych, którymi zajmowali się mężczyźni (zob. Wodziński 2019: 120).

³⁰ Działalność dobroczynna to charakterystyczne zajęcie żon chasydów (zob. Wodziński 2019: 121).

³¹ Warto tu przypomnieć litewską Saulę-Słońce z *Doliny Issy*, narrator powieści komentując wierzenia o słońcu mówił: „Ludy dopatrujące się w nim cech męskich mogą budzić tylko zdziwienie. Ta szeroka twarz jest twarzą matki świata” (Miłosz 1981: 202).

³² Długotrwały proces pieczenia chleba można zestawić z cyklem kosmicznym oraz powtarzaniem boskiego aktu tworzenia w ciągu kolejnych dni, opisanego w *Księdze Rodzaju* (zob. Unterman 2000: 78).

³³ Pieczenie chleba w kulturze tradycyjnej stanowiło w sferze symbolicznej i praktycznej domenę kobiet, przejmujących w tej czynności akt tworzenia (z udziałem ognia), zapoczątkowany przez płodność ziemi. Można też wziąć pod uwagę ludowe bajki ajtiologiczne, w których pramaterią tworzenia ziemi jest ciasto chlebowe (zob. Gołębiowska-Suchorska 2011: 27).

³⁴ Wizerunki bogiń zbóż i roślinności: Demeter, Persefony, matron „dających wszystko” w obfitości przedstawiano w wieńcach i szacie z kłosami zbóż, reprezentujących archetyp Terra (Alma) Mater. Natomiast z figurą krzyża może łączyć bohaterkę jej imię, pochodzące od róży (Robakiewicz 2009: 253-254).

³⁵ Interpretując postać Rojzy warto przyrzeć się obrazowi M. Chagalla *Żydowskie zaślubiny*, na którym Szechina jako Anioł Opiekuńczy, trzyma dłoń na głowach oblubieńców, błogosławiąc i podtrzymując więź małżeńską (jego ciemne skrzydła świadczą, że jest jednocześnie Aniołem Zagłady) (zob. Unterman 2000: 267, Jedlińska 2006: 222).

³⁶ Metafora Boga-Matki jest zakorzeniona w tradycji biblijnej.

przez Nachmanów zasad religijnych (Ouaknin 2006: 256-258), ale wytwory rąk Rojzy, naprowadzają też na kolejny trop ewangeliczny. Mam tu na uwadze szczególne nagromadzenie słów związanych z chlebem we fragmentach utworu poświęconych bohaterce. Nie tylko w całym domu Nachmanów „pachniało bułkami”, również w karczmie „wciąż sypały się białe bułki, niewyczerpane bułki, bułki” (Vincenz 1983: 201), a o samej Rojzie mówiono, że „jest dobra jak chleb”. To, jak mówi narrator, „huculskie powiedzenie” oraz przytoczone liczne powtórzenia nawiązują do motywu cudownego rozmnożenia chleba, którego wersję, przypominającą Vincenzowską opowieść, można odnaleźć w jednym z wątków bajek ludowych. Kobieta goszcząca u siebie Jezusa i św. Piotra, w zamian za gościnność i hojny poczęstunek, zostaje nagrodzona rozmnożeniem chleba³⁷.

Rojza to najbardziej „znacząca” postać w powieści, analiza potencjalnych odniesień pokazała charakterystyczną dla Vincenza metodę pisarską, łączącą rozmaite wątki kulturowe i religijne w celu ujawnienia wspólnego ich przesłania.

Opowieść o Żydowskim Kamieniu to legenda utrzymana w konwencji legend-żywotów chasydzkich, opowiedziana przez narratora w poetycki i skłaniający do refleksji, sposób. (Dlatego też skupienie się w tym miejscu na postaci kobiecej nie oddaje w pełni jej wieloznacznego piękna). Bohaterami opowieści są Jekely i Rachel, młoda para nastoletnich małżonków, których sam narrator nazywa „dziećmi”, w dodatku po śmierci ojca Jekelgo, osieroconych „jak pisklęta z pokolenia łabędzi ptaków wieszczych³⁸. Nie ogrzane, nie nauczone latać, niezdolne do obrony kwiliły zamiast śpiewać” (Vincenz 1983: 314). Brak patriarchy jest tu równoznaczny z brakiem opieki „matczynej”, żydowski ojciec miał obowiązek opiekować się małżonkami (zwykle bardzo młodymi), wspierać ich finansowo, zwłaszcza, gdy przeznaczyl syna do „świętej służby” (Rzadkowolska 2005: 268). Tymczasem w mistycznym widzeniu Jekely otrzymał nakaz porzucenia dotychczasowego życia, pójścia w góry, by żyć prostym życiem chasyda i zgłębiać naukę *Kabały*. Cicha i pracowita żona Rachelka była mu we wszystkim całkowicie posłuszna, jak tradycyjne żydowskie żony, dbała o dom i dzieci (Rzadkowolska 2005: 268), była też gotowa pójść za mężem. Jej portret jest równie piękny, co smutny:

było to jeszcze dziecko prawie, o dużych ciemnych głębokich, wylęknionych, smutnych i poważnych oczach. Jego smutek [Jekelgo –E. S.] i jej się udzielał. Był zdziwiony, gdy zapytała go wstydliwie z żalnością i czułością: – Co ci jest Jekely? Ale nie tłumaczył jej. Nie pomyślał, by mogła coś pojąć. Za młoda, za małutka, by ją tak wielkim smutkiem martwić. Odpowiedział tylko: – Wiesz, Rachelko, odkąd ojciec odszedł, nie widziałem ludzi pobożnych, ludzi pokornych. Trzeba iść szukać! [...] Rachelka spojrzała na niego z uśmiechem podnosząc duże rzęsy i ujęła nabożnie jego głowę w małe i delikatne, ale już spracowane ręce. Czułość jej była jakby ton cytry, gdzie za każdym dźwiękiem rodzi się łkanie. Czyż jest na świecie taka czułość, pełna muzyki cytry – czułość zanych niewiast żydowskich? Czyż jej wyrażały gotowość – pojechać gdziekolwiek za nim [...]. Myślała, że może chodzi o ziemię świętą (Vincenz 1983: 316).

Ale Jekely nie widział spojrzeń żony, był już „zwrócony ku sobie”, ku Bogu, ku wskazanemu we śnie posłannictwu, jednak w tajemnicy „przed tym dzieckiem płakał potem gorzko” [BW, 316]. Brak przytaczanych rozmów, porozumiewania się między małżonkami nie jest tu czymś wyjątkowym, to stały wyznacznik modelu małżeństwa w *Wysokiej poloninie*. „Spracowane ręce” Racheli nie pozostawiają wątpliwości, że kiedy rodzina osiadła w górach na Jasienowie, na nią spadł obowiązek zajmowania się codziennością: domem, mężem i dziećmi. Jednak narrator chce nas zapewnić, że Rachel odnalazła się w nowym miejscu, wspólnie z mężem „zaprzyjaźniła się z górami” i ich mieszkańcami. Przynosiła Jekely’emu posiłki, kiedy modlił się samotnie w szałasie, rzucała mu

³⁷ Wątek T 751 A (zob. *Słownik polskiej bajki ludowej*, Wróblewska 2018: 343).

³⁸ Symbolika łabędzi odnosi się m. in. do życia mistycznego, dążenia do światłości duchowej, prorokowania (zob. Robakiewicz 2009: 157-158).

czułe spojrzenia i „cicho znikwała w dół” (Vincenz 1983: 332-3). Rozdawała lusterka Hucułom, aby przekonać ich do siebie³⁹, w planie symbolicznym sugerowałoby to emanację przyjętym, odbitym światłem, jak Boża Obecność, Szechina (Ouaknin 2006: 116)⁴⁰. Ponadto leczyła ziołami i uczyła leczyć, poznawała zioła czarnohorskie (Vincenz 1983: 334-5)⁴¹, a górale darzyli „to dziewczątko” szacunkiem (Vincenz 1983: 325). Wart podkreślenia jest fakt, że rezultaty pracy Racheli traktowane są na równi z owocami duchowego rozwoju męża, obydwójce (jak para Przybyłowskich) „oświecali” mieszkańców gór, niosąc im przesłanie, że „nic nie przemija bez śladu” (Vincenz 1983: 334). Rachela ze spokojem i cierpliwością wychowywała dzieci: „Jak kiedra samotna w czasie wichury [...] nie traci łagodnego blasku aksamitnych kędziorów, stoi dumnie i cicho w zadumie” (Vincenz 1983: 335). Patriarchalny model rodziny narrator podkreśla symboliką dendrologiczną: ich chatę otaczały stare jesiony, symbolizujące ojcowską opiekę, jeden z nich nazwali ojcem, „bo przypominał im ojca. Słyszeli w jego szumie rady i ostrzeżenia” (Vincenz 1983: 332). Kiedy zbójcy zagórscy zamordowali Rachelę i dzieci, ku zaskoczeniu sędziów, mających zamiar wymierzyć karę mordercom, chasyd miłosiernie wybaczył im, sam wkrótce zginął przywalony skałą. We wspomnieniu o Racheli pojawia się dwukrotnie, dla utrwalenia w naszej pamięci, obraz jej śmiejących się oczu:

nie zgaśnie złoty uśmiech cienistych, głębokich oczu Racheli. I świat ten musi je wyczarować na nowo, a wy, ludzie dobrzy [...] gdzie spotkacie choć promień podobnego spojrzenia, zdejmijcie śmiało kapelusz bez dumy, podejmujcie, kochajcie ten uśmiech, nie dajcie, by wietrzyk zbyt chłodny nań powiał (Vincenz 1983: 337).

Powtórzony (w sumie trzykrotnie w całej deskrypcji) motyw uśmiechu (oczu i ust) kobiety jest znaczący, według *Kabały* metafizyka uśmiechu opiera się na darze, uśmiech jest tym, co można podarować drugiemu człowiekowi: „uśmiech oczu jest lepszy od najlepszego wina, a uśmiech ust od garnuszka najbardziej ożywczego mleka” (Ouaknin 2006: 122). W kończącym opowieść wezwaniu do odśpiewania kadyszu za zmarłych, Rachela i Jekely uwiecznieni zostali w odradzającej się naturze – dzięki mocy Boga, do którego powrócili: „On jest harfą–łonem najśłodszym, najgłębszym i najszerszym, gdzie każde nasienie wschodzi jak pieśń nieginąca. Słuchajcie, Leszczynki – siostrzyczki Racheli Bożej” (Vincenz 1983: 355)⁴². W kreacji Racheli Vincenz nawiązał do postaci żony Baal Szem Towa, twórcy chasydyzmu, wykorzystał również topikę biblijną (Rachela jako matriarchini Izraela), w której zawarł współczesne mu odniesienia (Burda-Fischer 2015: 156)⁴³.

Jednym z kluczowych przesłań chasydzkiej opowieści jest idea miłosierdzia dla wszystkich istot, jakiego świadectwo dał Jekely, przebacząc zabójcom („jam tylko człowiek, jam Żyd. [...] miłosierny z rodu miłosiernych” (Vincenz 1983: 353). Miłosierdzie Boże w języku hebrajskim (rahamim) pochodzi od słowa macica, łono matczyne (rehem) (Majewski 2018: 39). Postać i życie Racheli (której imię łączy się także z macierzyństwem)⁴⁴, jest w kontekście opowieści „kobięcym” dopełnieniem przesłania szerzonego przez męża – mistyka.

³⁹ Lusterka istotnie były jednym z towarów, który można było wymienić z góralami na ich zaufanie do „obcych”.

⁴⁰ Symbolika lustra ma podobne znaczenie, jak w przypadku postaci pani Józefiny.

⁴¹ Wiedza znachorska była praktykowana i rozpowszechniana wśród lokalnej ludności przez Żydów (zob. Burda-Fischer 2015: 153).

⁴² Leszczyna to drzewo opiekuńcze, drzewo zmarłych, chroniące przed złymi duchami (zob. Robakiewicz 2009: 148).

⁴³ Więcej informacji o opowieści: Burda-Fischer 2015: 146-156.

⁴⁴ Najczęściej łączy się znaczenie imienia Rachela z „owcą”, „jagnięciem” (biblijna Rachela była pasterką), „cierpliwością”, ale też może oznaczać „macierzyństwo” (za: Adamiak 2006: 31).

Pani Selenie

Wspomniana już opowieść o beztroskim pobycie Siuny w Krzyworówni wprowadza nową perspektywę do naszych rozważań: w powieści obecny jest, w co najmniej trzech odsłonach, wątek poszukiwania animy, konstruowania wyobrażeń o kobiecie, jej idealnych fantazmatów. Pierwszy z nich dotyczy chłopięcych fantazji o „pewnej dziewczynce, po prostu wybranej Siuny” (Vincenz 1983: 531), którą nazwał Pimpulinką⁴⁵. Wątek jest skonstruowany z elementów męskiego mitu bohaterskiego i baśni. Postać dziewczynki miała odpowiedniczkę w świecie przedstawionym („wnuczka księżowska z sąsiedztwa”), ale ich wspólne „przygody” są już wytworem chłopięcych snów i fantazji. Pimpulinka była typową, „ułożoną” panienką, ale chłopiec doceniał jej talenty: grała na fortepianie i „na czym kto chciał” (Vincenz 1983: 533), potrafiła też malować „prawie tak jak pan Jaroszyński” (Vincenz 1983: 533). Ponadto dziewczynka „miała tę dobrą stronę, że nie mówiła dużo, co pozwalało mu przypuszczać, że wszystko rozumie i przypisywać jej, co mu się spodobało i uroiło” (Vincenz 1983: 532). Widok jej nagich kolan budził w chłopcu pierwsze odczucia erotyczne. Grała główną rolę w „nocnych wędrówkach” Siuny, marzył o niej „po dziecinnemu” (Vincenz 1983: 531). Siuna – król marzył o huculskim ślubie z wykreowaną w wyobraźni „królową”, projektował ich wspólne życie w „stolicy górskiej”, z trzema synami o gwiazdnych imionach i sprawiedliwe panowanie w stworzonym według własnego projektu królestwie. Chłopięcą baśń przerwała śmierć Pimpulinki, która „jak piórko uleciała prosto do nieba [...] taką śliczną anielską dziewczynką, jaką była teraz i zawsze” (Vincenz 1983: 534). Chłopcu pozostała tęsknota i wyobrażenia o odległej zmarłej, przypominające dziewiętnastowieczne artefakty z wizerunkami dzieci.

Gwiazdne fantazje towarzyszyły także jednemu z weselnych gości, panu Władysławowi⁴⁶, poecie, emigrantowi z Litwy, ukrywającemu się na Bukowinie po ucieczce z zesłania na Syberii. W przytoczonych w powieści fragmentach wierszy pan Władysław daje się poznać jako admirator gwiazd (Vincenz 1983: 23)⁴⁷ oraz wierny „giermek Pani Seleny”, której „seledynowy blask” szczególnie podziwiał (narrator akcentuje to trzykrotnym powtórzeniem porównania „jak blask Pani Seleny” (Vincenz 1983: 268-269). Kobieca personifikacja bogini księżyca, przedstawiana z oślepiąco białą twarzą, pełni w lirykach bohatera funkcję obrazu animy-duszy, muzy lub samego uosobienia poezji, Damy, której podmiot liryczny, wzorem trubadurów, oddaje cześć. Na tym tle lunarna symbolika pozwala widzieć w postaci z wiersza żeński aspekt Boga, a także odniesienie do wyobrażeń Matki Bożej, stojącej na księżycu.

Na koniec warto wspomnieć trzeciego w utworze bohatera poszukującego obrazu duszy, tym razem w realnym świecie. Pan Tytus, brat Otylii, którego usposobienie „pędziwiatra” i skłonność do życia iluzjami oddaliły od żony, mającej „zwyczajne” oczekiwania i plany. W mniemaniu bohatera żona była: „Jak ta kurka, co wydziubuje ziarenka tuż pod nosem” (Vincenz 1983: 119), tymczasem jego niespokojna natura podpowiadała Tytusowi „marzycielską” wizję małżeństwa:

Będą jechać razem ku kresowi horyzontu [...] będą zbierać ludzi, tworzyć osiedla, wymarzone osady ruchu i szczęścia. Ona, kobieta, sercem wyszuka chorych, zmarniałych, biednych, będzie ich ratować, dźwignie ich w końcu. On znajdzie innych: Oczy ich dalekosiężne, nieustraszone, stopy taneczne (Vincenz 1983: 120).

⁴⁵ Jeden z listów Vincenza do żony Ireny rozpoczyna nagłówek: „Do Pimpoleczki na Imieninki 19 X 63 wieczór...” (za: Vincenzowa 1997: 118).

⁴⁶ Władysław Sedorowicz, właśc. Tyszkiewicz (Vincenz 1983: 21).

⁴⁷ Kilka wersów wiersza pochodzi z młodzieńczego wiersza Vincenza (zob. Marbach 1992: 51).

Żona nie okazała się idealną partnerką do realizacji jego „snów” o „szklanych domach”, dlatego uciekał, wyjeżdżał, aby, jak twierdził, móc do niej tęsknić: „wciąż z innego miejsca. By odnowić tło, by widzieć ją – inaczej”, z oddalenia (Vincenz 1983: 121)⁴⁸.

Tytus, Siuna i Władysław wydają się tworzyć spójny portret wewnętrzny mężczyzny poszukującego w realnym świecie ucieleśnienia obrazu animy. W opisie ich doświadczeń dałoby się wskazać wątki autobiograficzne, przekracza to jednak ramy podjętego tematu.

Kobiecość ziemiska i niebiańska

Analizowane w artykule postacie kobiece reprezentują w ogólnym ujęciu dziewiętnastowieczny repertuar kreowania postaci kobiecych, czerpiący z tradycji antycznej i biblijnej, utrwalany i modelowany w konwencjach romantycznych i modernistycznych. Znalazły się tu obrazy mityczno-archetypowe, biblijne oraz wzorce i fantazmaty społeczno-kulturowe.

Charakterystyczne dla patriarchalnego społeczeństwa role społeczne babek, matek, żon, gospodyń ziemiańskich i wiejskich, dziewczyn, panienek i służących zostały osadzone w realiach właściwych dla każdej z opisywanych kultur, niejednokrotnie inspirowane były autentycznymi postaciami. Ekspozowane jest macierzyństwo i rola żony – gospodyni. Wszystkie postacie pokazane są z męskiej perspektywy narratora i bohaterów. Deskrypcje wyglądu kobiet, ich cielesności, najczęściej zmiernają ku „odcieleśnieniu” postaci (Abriszewska 2018: 142-144), narrator skupia się w opisach na kilku „emblematach” reprezentujących ciało: na twarzy, oczach, ustach, uśmiechu i dłoniach, pozwalając im „zastygnąć” w eposowych, powtarzalnych formułach. W niektórych przypadkach zaznaczony jest ogólny „kształt” ciała. Ważną cechą obrazowania postaci jest antytetyczność opisów kobiet reprezentujących różne kulturowe „światy”: obfite kształty, czerwień twarzy (trzy szczególnie rosłe bohaterki)⁴⁹ zderzają się z „gorsetową” figurą i bladeścią (nawet chorobliwą) salonowych pań i panienek.

Cechy charakteru i sposoby zachowania bohaterek nie wykraczają poza przyjęte w poszczególnych środowiskach patriarchalne normy, aprobowane są zwłaszcza pracowitość, opiekuńczość, cichość, milczenie, (wyuczone) talenty towarzyskie. Przestrzeń kobieca rozpięta jest między kuchnią, gospodarstwem, ogrodem, a salonem towarzyskim (wyjątkiem jest Zuzanna Przybyłowska, dyskutująca z księdzem Isakowiczem). Brak kobiet i ich głosu zauważalny jest w kołach dyskusyjnych we dworze, w karczmie, gdzie prowadzone są rozmowy o filozofii, literaturze itd., w których uczestniczą wykształceni mężczyźni. Podobnie wyłącznie do mężczyzn należy snucie opowieści podczas świątecznego agonu. Rozmowy towarzyskie kobiet są rzadko przytaczane, ich treść – mało istotna. Wszystkie te czynniki sytuują kobietę na „drugim planie” powieściowego świata. Domowy „matriarchat” Hucułek, Żydówek, Polek i „salonowy” – Ormianek i Polek, to w rzeczywistości dwie formy kulturowej marginalizacji. Dodać warto, że Ormianki są opisane dużo bardziej wnikliwie, z odwołaniem się do kwestii równouprawnienia, natomiast na Hucułki narrator patrzy z dużo większego dystansu, ale też z większą dozą czułości.

Kobieca „inność” ze względu na płeć łączy się w *Barwinkowym wianku* niejednokrotnie z wyobcowaniem etnicznym, religijnym, a także wewnętrznym poczuciem zagubienia, obcości, bycia „nie-stąd” czy „pomiędzy”). Poza opisanymi postaciami, można tu podać przypadek Ormianki, pani Malwiny i jej córki, pochodzących z rodziny żydowskiej (Vincenz 1983: 86). Szczególny rodzaj inności przypadł w udziale Cygankom,

⁴⁸ Ideałem kobiety okazała się dla Tytusa pewna młoda Hucułka, o czym opowiada się w *Zwadcie*.

⁴⁹ Obok opisywanych w artykule Rojzy i Jeleniochy pojawia się marginalnie żona amerykańskiego Żyda Herszka, kobieta o „kolosalnych kształtach”, porównana do „kolubryny do rozbijania wałów” (Vincenz 1983: 158).

wspomnianym w utworze marginalnie, lecz bardzo sugestywnie. Narrator zauważa kolorowo ubrane kobiety wśród podróżujących gościńcem: „Także ich kobiety, majestatyczne żebraczki, podobne królewnom, co za pokutę spadły na ziemię, snuły się, krążyły naokoło” (Vincenz 1983: 151)⁵⁰. W *Barwinkowym wianku* wizerunki kobiet oscylują między ich uwzniośleniem i uduchowieniem („anioł”, „królowa”, księżniczka, kobieta-dusza, matka karmicielka), infantyлизacją („kobieta-dziecko”)⁵¹, a obrazami społecznej opresji (sztywny gorset konwenansu i przemoc domowa). W całej powieści przeważa jednak tendencja do uduchowienia postaci. Kluczem do takiej strategii wydają się umieszczone w tekście słowa Dantego o przeznaczeniu człowieka: „zrodzeni, by stworzyć anielskiego motyla” (Vincenz 1983:448). Wyidealizowane kreacje kobiece, ich nieustanny udział w święcie – dantejskich „Godach świata” (większość z nich ukazana jest w sytuacjach uroczyстых lub opowiada się o nich w czasie święta)⁵² zdają się być odpowiedzią na wezwanie poety. Najbardziej widocznymi strategiami uwznioślenia postaci kobiecych jest wykorzystanie motywu światła (promienie słońca na twarzy, porównanie do słońca, solarne znaczenie imienia)⁵³ oraz potrojenia (postaci, istotnych cech itd.)⁵⁴. Wymienione wcześniej elementy deskrypcji postaci kobiecych, takie jak: symbolika światła, lustra, księżyc, wiatru, duszy, anioła, pierwiastka boskiego, znaczenie imion odnoszące się do tej symboliki oraz nazwy: „królowa”, „księżniczka”, skłaniają do interpretowania głównych, analizowanych tu postaci (Otylii, Zuzanny, Józefiny, Angeliki, Rojzy, Racheli oraz Pimpulinki) jako ucieleśnień żeńskiego aspektu Boskiej Mądrości (Sofii) i Obecności (Szechiny)⁵⁵. Z kolei literacką „czternastkę” kobiet huculskich we dworze można odczytać jako symbol dobra, przyjaźni, miłosierdzia (Robakiewicz 2009: 54)⁵⁶.

Symbolika biblijna, oprócz wymienionych przykładów, wykorzystana jest także na inne sposoby w powieści. Oto „trzy damy przodujące godom”: panie Elżbieta, Józefina i Otylia, reprezentujące rodziny pary młodych, które pierwsze z biskupem weszły do cerkwi (Vincenz 1983: 291) mogą stanowić nawiązanie do motywu trzech kobiet, które jako pierwsze zjawiły się przy pustym grobie Jezusa. Za wariant tego motywu można uznać zobrazowanie trzech prorokiń, jakie mistrz Derewej wyrzeźbił na drzwiach cerkwi („trzy oblicza kobiece w słonecznych promieniach” (Vincenz 1983: 360))⁵⁷. Podobnie jak w pozostałych tomach, w *Barwinkowym wianku* umieścił autor akcenty maryjne. Trzy obrazy Matki Bożej rozmieszczone w różnych tekstach utworu, zostały dobrane tak, aby odzwierciedlały dopełniające się przestrzenie nieba, ziemi i zaświatów. Są to: postać niebiańskiej *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santiego⁵⁸ (we wspomnieniach Przybyłowskiego), Bogurodzica śpiąca „na łące świetlistej, niebiańskiej” i prowadząca Syna ku morzu, ku „granicom świata” (*Modlitwa starowiecka* (Vincenz 1983: 350-351)) oraz

⁵⁰ Pokutujące być może za pochodzenie Cyganów „od diablicy”, ponieważ są oni w *Poloninie* postrzegani stereotypowo jako „obcy”.

⁵¹ Wymienione wzorce były szczególnie popularne w romantyzmie, niektóre z nich preferowano także w modernizmie (zob. Abriszewska 2018; Stelingowska 2015: 36-42).

⁵² Obecna w powieści ideę streszcza formuła: „Świętująca społeczność jest najwyższa” (Vincenz 1983: 448).

⁵³ O Vincenzowskiej teologii światła i wątkach *Kabały w Poloninie* zob.: Sobolewska 1992: 154, Roux 2010: 245-247.

⁵⁴ Trójka jest w wielu kulturach liczbą nieba, symbolem wszechzasady świata, boskiej trójcy (Robakiewicz 2009: 310-311), w czasach przedchrześcijańskich wyrażała ideę trójpostaciowej Bogini (Kohli: 2007). Vincenz wykorzystuje uniwersalną, sakralizującą symbolikę liczby.

⁵⁵ Symbolikę Szechiny i jej odzwierciedlenie w sztuce przybliża: Jedlińska 2006: 213-224.

⁵⁶ Jednym z kluczy do symbolicznego odczytywania kompozycji powieści i „usytuowania” bohaterów w przestrzeni tekstu może być kompozycja *Boskiej komedii* (układ postaci w trójki, czwórki, podwójne siódemki).

⁵⁷ Jak wynika z opowieści o dziejach słynnego rzeźbiarza, Derewej uwiecznił na drzwiach podobizny żony i córek.

⁵⁸ Obraz datowany na 1513-1514 r. Madonna stąpa po obłokach, jej szaty porusza wiatr; wraz z postaciami świętych wpisana jest w trójkąt.

Bogurodziczka, ukazana jak chtoniczna bogini urodzaju, siejąca z Synem złotą kukurydzę (*Pieśń o kukurydzy* (Vincenz 1983: 341))⁵⁹.

Postacie kobiece w utworze „układając się” w pary przeciwieństw, odpowiadają znaczeniu antytezy duch-materia. Wspólnie tworzą kręgi: niebański i ziemski, co przywołuje na myśl zarówno wpływ *Biblij*, *Kabały*, jak i dzieła Dantego. Symetryczna kompozycja wynika też zapewne po części ze stylizacji oralnej poszczególnych opowieści. Upodobanie Vincenza do zestawiania postaci w „trójki” jest przykładem konsekwentnej realizacji omówionego typu symbolizowania za pomocą liczb, tetralogia miała być w intencji autora księgą, która, jak trójka, symbolicznie obejmuje „wszystko”, wykracza poza historię i pośredniczy z Księgą⁶⁰.

W ostatnim tomie cyklu marginalnie pojawiają się obrazy destrukcyjnej kobiecości i są one umieszczone poza granicą bezpiecznej, ludzkiej ekumeny. To „świnoludki”, spotworniałe „niby-kobiety” z opowieści *Syrojidy*, w jednym z obrazów przeważające nawet ilością nad ich męskimi odpowiednikami (Vincenz 1983:374) oraz bardziej od nich lubieżne i kuszące (Vincenz 1983: 376), zatem bardziej „złe” i niebezpieczne. Ich kreacja przypomina wczesnochrześcijańskie, mizogiczne fantazmaty na temat kobiety jako źródła zła (Bogucka 2005:30-32). Cała opowieść ma jednak pozytywne przesłanie, jeśli odczytamy ją jako opowieść o wygnaniu Szechiny przez grzech, jej uwikłaniu w „ciemną stronę” oraz o przywróceniu jej łączności z Bogiem (Gorzkowicz 2011: 242-243).

Zakończenie

W artykule zaproponowałam dwa tropy lektury postaci kobiecych w powieści Vincenza: feministyczno-genderową, analizującą ich status ze względu na płeć oraz symboliczno-archetypową, mającą na celu pokazanie (przynajmniej niektórych) ukrytych znaczeń postaci⁶¹. Prezentowane tu badania skłaniają do wniosku, że dla autora, podążającego tropem mitu i uniwersalizacji tworzonego przez siebie świata, budowanie symbolicznych sensów miało dużo większą wartość niż obrazowanie statusu kobiet w poszczególnych wspólnotach społecznych, czy jego kulturowych uwarunkowań. Świat *Barwinkowego wianka* wyrósł z inspiracji wielkimi tekstami kultury patriarchalnej i nosi jej charakterystyczne cechy w zakresie postrzegania ról kobiecych i męskich. Kobiety zostały w nim utrwalone wraz z ciężącą nad nimi społeczną „kłatwą wiecznego niemowlęctwa i anielstwa”⁶², ich wywyższenie w sferze symbolicznej, efektowne aluzje i gry literackie nie niwelują ich drugoplanowości w powieściowym świecie⁶³. Jednocześnie warte podkreślenia są wysiłki autora w celu złagodzenia patriarchalnej redukcji postrzegania takich pojęć jak: Bóg, miłosierdzie, mądrość, do wyłącznie męskiego wymiaru i próby rozszerzenia ich także na kategorię „kobiecości”. Dzięki różnorodnym zabiegom literackim, niektóre obrazy Boga w powieści Vincenza posiadają, znany z tradycji biblijnej, wymiar kobiecy.

Symbolika poszczególnych bohaterek, w przedstawionej tu, zapewne niewyczerpującej tematu, analizie, może być interpretowana całościowo, jako spójny obraz archetypowej kobiecości, przejawiający się w religiach i mitologiach w niezliczonej ilości wariantów (wcielenia Wielkiej Bogini Matki (Ślósarska 2010: 189-196) Sofii, Szechiny).

⁵⁹ Tekst modlitwy zawiera autentyczne fragmenty apokryficznych obrazów, np. *Snu Matki Bożej* (zob. Madyda 1992: 115, 143). W pieśni o kukurydzy postać Matki Bożej nawiązuje do mitu Bogini Matki. Matka Boża i Chrystus stanowili w kulturze ludowej i folklorze (np. w kolędach) odpowiednik pary Lzyda – Horus, łączono ich z orką, siewem (zob. Brzozowski 1998: 37).

⁶⁰ Mit Księgi (w ujęciu judeochrześcijańskim) jest jednym z wątków tetralogii.

⁶¹ Przedstawiona interpretacja symboliczna ma charakter propozycji; *Barwinkowy wianek* jest powieścią przez autora niedokończoną, a ostateczny jej kształt został opracowany przez jego żonę i syna. Zatem wszelkie tego typu ustalenia muszą pozostać hipotetyczne.

⁶² E. Orzeszkowa o nagminnej sakralizacji i infantylności kobiet (cyt. za: Skucha 2019: 421).

⁶³ Asymetria płci jest charakterystyczna dla całego cyklu, pisałam o tym w osobnych artykułach.

Bohaterki reprezentują tradycyjne aspekty archetypu, od dziewiczości, macierzyńskości, opiekuńczości, po starczą mądrość i destrukcyjność. Tworzą symboliczną opowieść o cykliczności życia, śmierci i odrodzenia, jedną z kluczowych w omawianej powieści i w całej tetralogii.

Bibliografia

- ABRISZEWSKA, P. (2018). *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- ADAMIAK, E. (2006). *Kobiety w Biblii. Stary Testament*. Kraków: Znak.
- BOGUCKA, M. (2005). *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- BRZOZOWSKI, T.T. (1998). *Święty Graal i złoty kielich. Uwagi o symbolice polskich kołęd obrzędowych*. „Literatura Ludowa”, nr 1, 29-43.
- BURDA-FISCHER, D. (2015). *Stanisława Vincenza tematy żydowskie*. Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea.
- CHOROSZY, J.A. (1991). *Huculszczyzna w literaturze polskiej*. Wrocław: wydawca J. A. Choroszy.
- CZARNIK, M. (2019). *Problem Innego w dwóch tetralogiach huculskiej Stanisława Vincenza i galicyjskiej Juliana Strykowskiego*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem dra hab. prof. UR Z. Ożoga, Rzeszów. Pozyskano z: <https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/4686/Praca%20doktorska%20-%20Miros%5%82aw%20Czarnik.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- DE BEAUVOIR, S. (2019). *Druga pleć* (przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, wstęp M. Środa). Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- DUTKA, E. (2012). *Otwieranie warowni – dom w prozie kresowej (na przykładzie epopei huculskiej Stanisława Vincenza)* (s. 31-50). W: E. Dutka, M. Tomczok (red.), *Proza polska XX wieku: przeglądy i interpretacje*. T. 2, *Z perspektywy nowego stulecia*. Katowice: Wydawnictwo UŚ. Pozyskano z: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/30371/1/Dutka_Otwieranie_warowni_dom_w_prozie_kresowej.pdf.
- DOBKOWSKA, J., Wasilewska, J. (2016). *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- FALKOWSKI, J. (1938). *Północno-wschodnie pogranicze Huculszczyzny. Z 2 mapami, 26 rycinami i 5 tablicami*. Lwów: Nakładem Towarzystwa Ludoznawczego.
- GOŁĘBIEWSKA-SUCHORSKA, A. (2011). *Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje. O spójności ludowej wizji świata*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW.
- GORZKOWICZ, J. (2011). *Traktat o wynaturzonej idei. „Syrojidy” Stanisława Vincenza* (s. 231-245). W: M. Troll, A. Warchalska (red.), *Huculszczyzna w badaniach młodych naukowców*. Kraków: COTG PTTK, IGIGP UJ.
- GÓRNICKA-BORATYŃSKA, A. (1999). *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870-1939*. Warszawa: Fundacja Res Publica.
- JEDLIŃSKA, E. (2006). *Szechina albo Ucieleśnienie Imienia Boga. Rzeźba Anselma Kiefera w Hamburger Bahnhof w Berlinie*. „Przegląd Nauk Historycznych”, nr 2, 213-224.
- KACZMAREK, M. (2009). *Proza pamięci. Stanisława Vincenza pamięć i narracja*. Toruń: Wydawnictwo Andrzej Marszałek.
- KOHLI, A. (2007). *Trzy kolory bogini*. Kraków: Wydawnictwo eFka.

- KRÓL-MAZUR, R.M. (2016). Życie towarzyskie Ormian lwowskich od połowy XIX wieku do 1939 roku. „Res Historica” 42, 183-219. DOI: 10.17951/rh.2016.42.183-219.
- KUPIDURA, J. (2019). *Emancypacja drogą do wolności. Działalność ukraińskich aktywistów społecznych dwudziestolecia międzywojennego* (s. 225-238). W: A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka (red.), *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria I: Perspektywa środkowoeuropejska*. Białystok: Wyd. Temida 2.
- LASOŃ-KOCHAŃSKA, G. (2012). *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe AP w Słupsku.
- LISAK, A. (2009). *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*. Warszawa: Bellona.
- LISEK, J. (2010). *Jidysze mame – ciało i mit*. „Cwiszn”, nr 3, 4-11. Pozyskano z: https://www.academia.edu/37837139/Jidysze_Mame_cia%C5%82o_i_mit.
- MADYDA, A. (1992). *W poszukiwaniu jedności człowieka i świata*. Toruń: Towarzystwo Naukowe.
- MAJEWSKI, J. (2018). *Bóg – Ojciec czy Matka*. „Tygodnik Powszechny”, nr 31, 38-40.
- ROBAKIEWICZ, L. (red.) (2009). *Leksykon symboli*. Herder (przeł. J. Prokopiuk J.). Warszawa: Wydawnictwo tCHu.
- MARBACH, P. (1992). *Dialog Stanisława Vincenza* (s. 39-52). W: J. Kolbuszewski, J.A. Choroszy (red.), *Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości (1888-1971)*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza „Leopoldinum”.
- MATIOS, M. (2019). *I chyba nigdy nie jest inaczej. Saga rodzinna w nowelach* (przeł. A. Korzeniowska-Bihun). Warszawa: Pracownia Wydawnicza.
- MIŁOSZ, Cz. (1981). *Dolina Issy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- OLESCHKO, H. (1996). *Aniołów dyskretny lot*. Kalwaria Zebrzydowska: Wydawnictwo oo. Bernardynów „Calvarianum”.
- OLDAKOWSKA-KUFLOWA, M. (2006). *Stanisław Vincenz. Pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- OUAKNIN, M.A. (2006). *Tajemnice Kabały* (przeł. K. i K. Pruscy). Warszawa: Wydawnictwo Cyklady.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, M. (2001). *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- ROUX, J.P. (2010). *Kobieta w historii i micie* (przeł. B. Szczepańska). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- RZADKOWOLSKA, M. (2005). *Kobieta żydowska, kobieta czytająca*. „Napis”, seria XI, 267-276. Pozyskano z: <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/68659/edition/56551/content>.
- RYMAROWICZ, L., Zelenczuk, I., Zelenczuk, J. (2016). *Polahna – Stanisława Vincenza przewodniczka po huculskiej duszy*. „Płaj. Almanach Karpacki”, z. 52, 47-56.
- WRÓBLEWSKA, V. (red.) (2018). *Słownik polskiej bajki ludowej*, T. 1. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- SKUCHA, M. (2019). *Poczet feministów polskich XIX wieku* (s. 419-433). W: A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka (red.), *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria I: Perspektywa środkowoeuropejska*. Białystok: Wyd. Temida 2.
- SOBOLEWSKA, A. (1992). *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa: Open.
- STELINGOWSKA, B. (2015). *„Modernizm kobiecy” w literaturach słowiańskich na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar*. Siedlce: Wyd. Stowarzyszenie tutajteraz.

- STOMMA, L. (1981). *Słońce rodzi się 13 grudnia*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- SZYJEWSKI, A. (2013). *Religia Słowian*. Kraków: Wyd. WAM.
- ŚLÓRSARSKA, J. (2010). *Dwie pramatki: ziemską i niebiańską. Dualizm żeńskiej zasady kosmosu w tekstach kultury* (s. 189-196). W: G. Borkowska, L. Wiśniewska (red.), *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- UBERTOWSKA, A. (2017). *Pisanie puszczy. Ekonomie dyskursu ekokrytycznego i postkolonialnego*. „Teksty Drugie”, nr 6, 193-208). DOI: 10.18318/td.2017.6.11.
- UNTERMAN, A. (2000). *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich* (przeł. O. Zienkiewicz). Warszawa: Książka i Wiedza.
- WODZIŃSKI, M. (2019). *Chasydyzm. Wszystko, co najważniejsze*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria.
- VINCENZOWA, I. (1997). *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem (1963)*. „Regiony” 1997, nr 3, 105-119.
- VINCENZ, S. (1981). *Na wysokiej poloninie, Pasma II: Nowe czasy, Księga pierwsza, Zwada*. Warszawa: Wyd. PAX.
- VINCENZ, S. (1983). *Na wysokiej poloninie, Pasma III: Barwinkowy wianek* (pośłowie A. Vincenz). Warszawa: Wyd. PAX.
- ZAJĄC, P. (2004). *O zaświatach niedalekich i cudach nienadzwyczajnych. „Nadprzyrodzone” w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyzny*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- ZIĘBA, A.A. (2015). *O ormiańskich korzeniach Vincenza i ich odbiciu w jego pokuckiej mitologii* (s. 375-420). W: J.A. Choroszy (red.), *Zatrudnienie: literat. Materiały, studia i szkice o Stanisławie Vincenzie*. Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea.
- ZMORZANKA, A.A. (2015). *Uczone kobiety w dobie przedchrześcijańskiej. (Poetki, filozofki, lekarki, alchemiczki)*. „Lubelski Rocznik Pedagogiczny”, z. 1, 11-46. DOI: 10.7951/lrp.2015.34.1.11.
- ŻMIDZIŃSKI, J. (2018). *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka*. Wrocław–Poznań: Agencja Wydawnicza a linea i Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UA w Poznaniu.

EWA SERAFIN

“THREE LADIES LEADING THE CELEBRATION”: CREATIONS OF FEMININITY IN STANISŁAW VINCENZ’ “BARWINKOWY WIANEK”

This article is an attempt at analyze and interpret the creation of female characters of Stanisław Vincenz’ novel *Barwinkowy wianek*. It can be concluded that Vincenz used the traditional repertoire of creating female characters, drawing on romanticism and modernism. This repertoire contains mythical, archetypal and biblical images, as well as patriarchal social patterns and phantasms, all of which were identified in the text. The social roles of grandmothers, mothers, wives, maids, nannies, servants were set in the realities specific to each described culture. The descriptions of the female body tend to be “disembodied” in the novel.

The images of women in *Barwinkowy wianek* oscillate between spirituality (“an angel”, “a queen”, “a princess”, “woman-soul”, God Mother, a mother feeder), infantilisation (“a woman-child”) and descriptions of social oppression (corset fashion, conventions, violence). However, in most cases the women are shown in festive, ideal situations. The article looks at the meanings of the characters through the symbolism of numbers and symbolism of archetypal femininity (great Mother Goddess *Sophia*, light and dark faces of Shekhina).



PAULINA KARPETA, OLGA RADZISZEWSKA
Uniwersytet Jagielloński

DUSZE NA POKUCIE. O LUDOWYM POCHODZENIU MARTWICYZ „TO LUBIĘ” I JEJ POKREWIEŃSTWIE Z MARĄ PCIMSKĄ

Uwagi wstępne

Nowe pokolenie poetów polskich z początku wieku XIX, inspirując się dokonaniami twórców zachodnioeuropejskich, postulowało odrodzenie literatury i uczynienie jej bliższą polskiej kulturze narodowej. Jednym ze sposobów na osiągnięcie tego celu, wskazywanym w programowych wystąpieniach, było czerpanie z dotychczas izolowanej, nierzadko wyśmiewanej kultury ludowej (Brodziński 1818, Mickiewicz 1822). Nie chodziło już o sentymentalny obraz sielankowej wsi, a o niefiltrowane spojrzenie na świat z perspektywy ludu, jego systemu wartości i zbioru wierzeń. Próby te wywołały jednak wiele kontrowersji wśród twórców klasycystycznych i stały się przyczynkiem do cyklu dyskusji krytycznoliterackich. Należy podkreślić, że jednym ze źródeł opozycji klasyków był fakt, że twórczość ludowa przesiąknięta jest pogańskimi wierzeniami i przesadami, przeczącymi zarówno religii katolickiej, jak i osiągnięciom nauki (Śniadecki 1837). Wykorzystywanie w literaturze mitologii antycznych dawno zostało usankcjonowane i był to jedynie zbiór gotowych, powszechnie rozpoznawanych metafor, frazeologizmów czy motywów. Mitologia słowiańska jest zupełnie inną kwestią. „Schadzki czarownic, ich gusła i wieszczby, duchy chodzące i upiory, rozmowy diabłów i aniołów”, które w 1819 roku wyśmiewał Jan Śniadecki (1837: 4), na dziewiętnastowiecznych prowincjach były wciąż żywe, potępiane przez naukę i kościół, a wobec tego tak problematyczne.

Literatura romantyczna, czerpiąc z „zakazanych” źródeł, mogła ocalić powszechnie zwalczane i zapomniane bajki ludowe, których nie zdążyło zanotować wówczas rodzące się ludoznawstwo. Pojęcie *bajki ludowej* wymaga doprecyzowania, ponieważ w literaturze przedmiotu często kontaminuje się z nazwami pokrewnymi, np. baśnią, klechdą, legendą, mitem, gadką czy gawędą. W niniejszym artykule *bajka ludowa* rozumiana jest za Julianem Krzyżanowskim jako „pojęcie nadrzędne, obejmujące wszystkie opowiadania ludowe, spisane z ust bazarzy i bajarek wiejskich, posiadające dwie cechy swoiste, charakter bajaniowy i charakter tradycyjny” (Krzyżanowski 1980: 31). Przy czym, jak podaje dalej Krzyżanowski, „określenie bajki ludowej jako opowiadania przekazywanego drogą ustną, typowego, fikcyjnego, powtarzalnego i powszechnego utrzymuje się w całej pełni, dopiero zaś zaliczenie go do odpowiedniej grupy bajkowej pozwala na skonstatowanie takich czy innych modyfikacji w obrębie cech podstawowych” (Krzyżanowski 1980: 62)¹. Dlatego też należy dodać, że prowadzona analiza skupia się wokół grupy bajkowej – *opowieści wierzeniowe i podania* – wprowadzonej przez Krzyżanowskiego w *Polskiej bajce ludowej w układzie systematycznym* (1962) za Reidarem Thoralfem Christiansenem. Charakterystyczną cechą tej grupy jest to, że zgromadzone tu bajki nie są tworem fikcyjnymi. Traktowano je jako opowieści o zdarzeniach rzeczywistych, gdyż powstawały na gruncie wierzeń ludowych. Z czasem jednak upodobniły się do bajek fikcyjnych na tyle, że niemożliwe stało się wyznaczenie ścisłej granicy między tymi dwiema podgrupami (Krzyżanowski 1962: 21–23). Tym mniej dziwi fakt, że tak łatwo zaczęły przenikać do romantycznej literatury pięknej.

¹ Violetta Wróblewska podaje: „bajka ludowa funkcjonuje jako przekaz ustny, pozostający w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą i przechowywany przez pokolenia jako własność zbiorowości” (Wróblewska 2003: 24). Autorka, przywołując badania Jolanty Ługowskiej dotyczące ludowej bajki magicznej, zwraca uwagę na sposób istnienia tekstu folklorystycznego oraz jego percepcję. Ponadto stwierdza, że „(...) materiał ludowy podlega różnego rodzaju modyfikacjom w zakresie gatunku, ale nigdy nie traci z nim związku” (Wróblewska 2003: 25).

Poezja nie jest jednak obiektywnym źródłem etnograficznym czy historycznym. Czerpanie wiedzy o ludowości ze słów wiązanych musi budzić nieufność i wątpliwości. Podobnie jest z wydanymi w 1822 roku w debiutanckim tomie *Poezyi – Balladami i romansami* Adama Mickiewicza. Cykl ten to najważniejsze dzieło inaugurujące nurt na nowo zdefiniowanej ludowości i wskazujące innym polskim poetom nowatorskie strategie czerpania inspiracji z kultury słowiańskiej wsi (Górski 1958: 26).

Zarówno dla pierwszych odbiorców ballad, jak i późniejszych historyków literatury oczywiste było, jak blisko fabuła i forma tych utworów spokrewnione są z tradycją pieśni ludowych. Wielu badaczy wyrażało jednak wątpliwości co do tego, czy Mickiewicz podchodził do tych źródeł poważnie. Według Aliny Witkowskiej *Ballady i romanse* cechuje „brak folklorystycznej dosłowności w potraktowaniu tworzywa literackiego oraz swoboda w czerpaniu z impulsów historii” (Witkowska 1987: 93). Sam Mickiewicz w podtytułach i przypisach do poszczególnych ballad wielokrotnie informował, że fabułę danego utworu zaczerpnął ze *śpiewu gminnego* (Mickiewicz 1822). Nie ma jednak pewności, czy zdecydował się na ten zabieg z szacunku dla folklorystycznego źródła, czy raczej była to kwestia modnej manieri zapożyczony z Zachodu – stylizacji i mistyfikacji, a także sposób na odseparowanie swojej osoby od prymitywizmu eksplorowanych wierzeń (Krzyżanowski 1961: 312; Witkowska 1987: 93). Wiadomo za to, że korzenie fabularne i konstrukcyjne Mickiewiczowskich ballad znaleźć można zarówno w literaturze pięknej, jak i w twórczości ludowej. Co do tej drugiej – istnieje wiele przyczyn, dla których niemożliwe jest precyzyjne wskazanie dokładnych źródeł. XIX wiek to dopiero początek często wciąż amatorskich badań nad bogactwem i złożonością kultury ludowej Słowian. Dlatego też:

Należy zaznaczyć, że zarówno Mickiewicz, jak i inni nie korzystali początkowo z gotowego (zebranego i opublikowanego) materiału folklorystycznego, ponieważ pierwsze zbiory tekstów literatury ludowej zaczęły wychodzić drukiem po roku 1831, i wyzyskiwali w swojej twórczości pieśni i podania zasłyszane w dzieciństwie i żywe w ich środowisku, poznane w czasie własnych wypraw po kraj lub dostarczone prywatnie przez kogoś z badaczy (Górski 1958: 27).

Przy analizie porównawczej trzeba więc wziąć pod uwagę z jednej strony bogatą przedballadową tradycję literacką, z drugiej całe zespoły zanotowanych dotychczas wiejskich pieśni i gawęd, a także założyć możliwość istnienia utworów archetypicznych, które niespisane przez etnografów i folklorystów zanikły w procesie transmisji ustnej.

Literackość a ludowość ballad Mickiewicza

„Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza. Dziś już łatwiej pisać. Każdy, kto zacznie: i staje, i patrzy, i słucha... musi myśleć, że upiory, duchy wejść na scenę. Tak się formy wyrabiają” (Mickiewicz 1933: 50). Stwierdzenie to jest wielokrotnie wykorzystywane i pochodzi z ułamkowych notatek Franciszka Malewskiego, przekazujących treść jednej z rozmów z Mickiewiczem toczących się w ciągu 1827 r. Wieszcz wyznaje w nim, jak bardzo ballady wyrastają z klasycystycznej poezji oświeceniowej – ich powstanie nie jest wyłącznie wynikiem rewolucji literackiej, jest też kontynuacją motywów od wieków zakorzenionych w literaturze polskiej.

Generacja starych pisarzy ukształtowała bowiem popularny wówczas gatunek *śpiewów romansowych*, zwanych najczęściej *dumami*, które posiadają połączenie lirycznych i epickich walorów w ramach krótkiego wiersza, nawiązującego formą do osiemnastowiecznej liryki sytuacyjnej. Gatunek ten posiada dwa aspekty: liryczno-refleksyjny o elegijnej zadumie nad przeszłością, życiem i śmiercią (zwany niekiedy *dumaniem*) oraz przybiera postać rapsodu historyczno-bohaterskiego lub krótkiej balladowej powiastki na tematy związane ze światem rycerzy, pasterzy; życiem pozagrobowym (Zgorzelski 1976: 72). Warto podkreślić, że w ówczesnej hierarchii gatunków literackich dumy nie posiadały pozycji wysokiej. Czesław Zgorzelski konkluduje tę kwestię następująco:

obciążone „gminnym” – rzekomo pochodzeniem, przeznaczone do użytku szerszego koła odbiorców i reprezentujące poezję, obliczoną raczej na śpiew i nastrojowe walory wiersza, a nie na jego deklamacyjno-retoryczne właściwości – zajmują w klasycystycznej geografii poetyckiej tereny dość dalekie od głównej domeny panujących wówczas gatunków (Zgorzelski 1976: 72-73).

Pierwsze próby ukształtowania dumy na wzór ballady romantycznej pojawiają się jeszcze przed Mickiewiczem – najczęściej przybierają postać przekładów z Friedricha Schillera. Jednak najbardziej znaną dumą z okresu przedromantycznego są *Dumki ze śpiewów ludu wiejskiego Czerwonej Rusi* Krystyna Lacha Szyrmy², które autor poprzedził wstępem, zwracając uwagę na wartość poetycką pieśni ludowych. Równie ważne są pierwsze poezje Józefa Bohdana Zaleskiego, np. *Duma o Waclawie* ze znanym podtytułem *Ze śpiewu ludu wiejskiego* (Mazanowski 1901: 10-13).

K. Lach Szyrma we wstępie do *Dumek...* wzywał do gromadzenia gminnych baśni, powieści, przesądów, czarów, wróżb, śpiewów jako pamiątek starożytnej, nieznanej nam oświaty (Antosiewicz 1961: 301). Jerzy Antosiewicz konkluduje tę kwestię następująco: „u podstaw tego poglądu leży (...) wiara w istnienie pierwotnej, oryginalnej kultury słowiańskiej, oczywiście też widzieć w niej można nadzieje romantyczne, że w obcowaniu ze starożytnościami, przechowywanymi w ziemi czy w ustach ludu nastąpi epoka odrodzenia dawnej Słowiańszczyzny” (Antosiewicz 1961: 301).

W związku z tym około 1818 r. powstaje nowa odmiana balladowego gatunku – duma ludowa – która sięga do poezji gminnej, jak również posiada cechy dawnej poezji sentymentalnej. Na tle takiej sytuacji powstają pierwsze ballady Mickiewicza. Ponadto z korespondencji poety, np. z Janem Czeczotem, wynika, że upominał się on o przesyłanie mu do Kowna różnych ballad: „Przyslij mnie Świtez i inne Twoje nowe rymy, Bekiesza etc., zrobisz mnie największą łaskę. (...) Naprawdę tak długo proszę Twoich Bekieszów, Switezów etc, etc” (Mickiewicz 1936: 17, 52). Poeta wprawdzie sięgnie niekiedy do tych utworów po inspirację, ale natychmiast je przetworzy, zmieni ich funkcję stylową i przekształci tak, że w istocie rzeczy staną się autonomicznymi tekstami.

Warto podkreślić, że Mickiewicz podjął to samo artystyczne zadanie, które przyświecało Franciszkowi Karpińskiemu i Julianowi Niemcewiczowi, jednak chciał je wypełnić zgodnie ze stylem nowych prądów literackich. Tak więc nie spotkamy w Mickiewiczowskich balladach przejścia całości systemu środków wyrazu jako zorganizowanej całości. Poeta przemierzył tę drogę samodzielnie i niezależnie od poczyną zarówno przyjaciół, jak i poetów spoza grona filomatów (Zgorzelski 1976: 75). Wracając do cytatu: „Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza...”, trzeba zaznaczyć, że Mickiewicz jest świadomy dziedzictwa, jakie pozostawili „ojcowie”, mimo to jest oponentem wobec wszelkich szablonów minionego okresu i stwarza nowe ukształtowania fabuły i wątków oraz typy wypowiedzi poetyckich (Zgorzelski 1976: 76).

Ballady Mickiewicza jako cykl niewątpliwie należą do grupy dzieł nieustannie intrygujących badaczy, o czym świadczą następujące opracowania: Zgorzelski 1948, 1976; Opacki 1980; Cysewski 2018. Poszczególne utwory posiadają też wiele znaczeń i sugestii, które jak pisze Kazimierz Cysewski: „(...) wymykają się próbom intelektualizacji i dają się co najwyżej »osaczyć«, tkwią ponadto w specyficznej zależności dzieła od zmieniających się układów odniesienia, odsłaniających w nim niespodziewane treści i odpowiedzi na pytania, które przynosi rozwój nauki czy w ogóle kultury” (Cysewski 1983: 65).

Konstrukcja *Ballad i romansów* jest oparta na zestawieniu dwóch pozornie przeciwstawnych dążeń. Ballady *Romantyczność*, *Świtez*, *Świtezianka*, *Rybka* kształtują stopniowo czytelniką kompetencję bez cienia wątpliwości i zastrzeżeń co do zasad, które je wyznaczają. Utwory *To lubię*, *Rękawiczka*, *Pani Twardowska*, *Tukaj* dookreślają, podsuwają

² K. Lach Szyrma wystąpił jako publicysta około 1818 r. Na łamach „Dziennika Wileńskiego” ogłosił swój utwór (Antosiewicz 1961: 301).

wątpliwości oraz wskazują na niebezpieczeństwa i konsekwencje przyjętych założeń. Ponadto rozbijają one dotychczas konstruowany świat poprzez żart, ironię, zmianę interpretacji motywów itp. K. Cysewski zwraca uwagę również na to, że druga grupa utworów może być interpretowana jako polemika z powierzchownym podejściem do naiwności poznawczej, ludowości i fantastyki (por. Cysewski 1983: 99). Co więcej poeta nie ukrywał fascynacji literaturą niemiecką, o czym poinformował czytelnika w przedmowie do *Ballad i romansów*: „Bürger sławną *Lenorą* i wielu innymi wzorami obudził mnogich naśladowców. Odtąd literatura niemiecka po angielskiej jest najbogatszą w ballady” (Mickiewicz 1952: 196). Wobec tego w cyklu ballad Mickiewicza można zauważyć również bezpośrednie nawiązania do wspomnianego utworu Gottfrieda Augusta Bürgera. Podobieństw należy doszukiwać się zarówno w kształcie poetyckiego obrazowania (np. w balladzie *Romantyczność* wykorzystywany jest motyw *Lenory*³), jak również sposobie wierszowania, wykorzystującym krótkie siedmiosylabowce z częstym rymem męskim, zastosowanym w *Lilijach* (Libera 2016: 174-175).

Należy podkreślić, że lektura ballad nie może nie uwzględnić, że np. „duby smalone” stają się rodzajem języka, za pomocą którego poezja dociera do tajemnic bytu oraz do stworzenia idei świata żywego i harmonijnego w swojej najbardziej wewnętrznej istocie (por. Libera 2016: 89). Warto dodać, że nawet jeżeli przedmiotem uwagi staje się jedna ballada, to i tak w swoim sensie i znaczeniu jest determinowana przynależnością do cyklu – dlatego należy pytać o treści i cechy, które wpłynęły na jego szczególne znaczenie w rozwoju literatury. Układ wykorzystuje tkwiące w poszczególnych utworach możliwości w celu konsekwentnego prowadzenia czytelnika; stwarza powiązania i dodaje sensory, które nie zaistniałyby przy innym rozmieszczeniu ballad (por. Cysewski 1983: 91).

Pierwotory *To lubię*

Jedną z najwcześniejszych ballad Mickiewicza jest *To lubię*. Utwór ten to żartobliwa opowiadka napisana w celu straszenia pokutą czyścicową zbyt powściągliwych panien (adresatem w balladzie jest Maryla), pełna karykaturalnego humoru, przerysowania i kolokwializmu⁴. *To lubię* przedstawia historię chłopca, który przez nieokazanie strachu i wypowiedzenie tytułowych słów przypadkiem uwolnił z pokuty *straszną martwicę*. Bohaterka utworu za życia zgrzeszyła, odrzucając zaloty cnotliwego i nieśmiałego Józia, który następnie *umarł z miłości*. Duch chłopca w afekcie porwał i udusił dawną ukochaną, której pokutą za nieczułość stało się straszenie przejeżdżających obok mężczyzn, dopóki któryś z nich nie powie jej *choć lubię* (Mickiewicz 1822). Z ballady czytelnik dowiaduje się, że historia ta zdarzyła się w Rucie (prawdopodobnie miejscowość w dawnym powiecie nowogródzkim, dziś na terenie Białorusi), przypis natomiast wskazuje dokładniej, że:

Ta Ballada jest tłumaczeniem wiejskiej pieśni; jakkolwiek zawiera opinie fałszywe i z nauką o czyscu niezgodne, nie śmieliśmy nic odmieniać, aby tém wyraźniej zachować charakter gminny i daż poznać zabobonne mniemania ludu naszego. Najbliżniejsze zaś jest zakończenie tej pieśni przez śpiewanie Anioł Pański (Mickiewicz 1822: 53).

W przypisie z jednej strony zauważyć można zabiegi, poprzez które autor dystansuje się od wierzeń ludowych, z drugiej zaś – swojego rodzaju deklarację potwierdzającą, że ballada przechowuje w sobie treść starej pieśni wiejskiej (być może właśnie z Ruty), a nawet – że autor starał się nie uszkodzić jej struktury. Jest to jednak tekst literacki i nie można ślepo ufać prawdziwości deklaracji autora, o czym była mowa już wcześniej.

³ Leszek Libera stwierdza, że: „obie dziewczyny – niemiecka i polska burzą porządek świata i porządek boski, zmieniają reguły na swój użytek i wedle swoich racji” (Libera 2016: 172).

⁴ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że motyw ten w poważniejszej formie powrócił u Mickiewicza w II części *Dziadów* w postaci ducha pasterki Zosi.

Dotychczas nie odnaleziono utworu, który bez żadnych wątpliwości mógłby zostać uznany za pierwowzór ballady. Lista tekstów kultury ludowej możliwie spokrewnionych z utworem Mickiewicza jest za to dość długa.

O powiązaniach *To lubię* z kulturą ludową pisał już w 1900 roku Jan Karłowicz. Badacz zdecydował się na wydzielenie dwóch wątków występujących w balladzie i powtarzających się w podaniach wiejskich. Pierwszy z nich: „przebywanie złych, przeklętych i zaklętych duchów w błotach, na drogach i pod mostami” Karłowicz powiązał z wielkopolskim opowiadaniem *O psotniku Jaśku*, który przechodniów zwodzi na bagnach i łąkach, a czasem psoci, ukrywając się pod mostem, oraz z historią lubelską opowiadającą o dziewczynie, która za życia nie chciała nikogo pokochać, a po śmierci z jedną ręką na ustach, drugą na sercu zabiegała drogę młodzieńcom. Drugi – „wątek wyzwalania dusz pokutujących przez spełnienie jakiegoś warunku albo wymówienie słowa, zastrzeżonego w zakleciu” – określił jako dużo bardziej popularny i tu przywołał jedną z baśni braci Grimm, w której karą kobiety jest siedzenie nad wodą z wędką i czekania na słowa „Niech wam Pan Bóg dopomaga!”, oraz podanie z okolic Zamościa, według którego uderzenie w twarz uwolniło duszę pokutującą za podobny czyn wobec ojca. Na koniec Karłowicz jako najbliższą balladzie przywołuje bajkę żmudzką z Palandrow, której rękopis otrzymał od Mieczysława Dawojny Sylwestrowicza. Opowiada ona historię zadłużonego chłopca, któremu uciekł wół prowadzony na targ do Rosień. Gdy w gniewie mężczyzna zrzuca winę na *wuja diabła*, nieświadomie uwalnia od pokuty diabła siedzącego pod mostem. Ten w nagrodę pomaga mu oszukać Żydów, zarobić i jednocześnie zachować wołu (Karłowicz 1900: 6).

Julian Krzyżanowski, przygotowując *Polską bajkę ludową* w układzie systematycznym, zdecydował się wyodrębnić teksty powiązane z balladą Mickiewicza jako osobną grupę wątków o numerze T 4022, którą zatytułował *To lubię* (PBLUS: 205)⁵. Oprócz samej ballady Krzyżanowski wspomina podanie z Lublina, które przywołał już Karłowicz, za Siewińskim historię z Sokala: „dusza pokutująca rzuca spod mostu kamieniem w przechodnia, ten nie przeklina i wybawia stracha” oraz najbardziej popularne podanie, które Seweryn Goszczyński usłyszał w Łopusznej, a następnie umieścił w *Dzienniku podróży do Tatrów* (powtórzone następnie przez Siemieńskiego i Tetmajera). W wersji tej parobek zostaje ukarany za obojętność wobec zakochanych w nim dziewcząt. Po śmierci straszy nad potokiem aż do chwili, gdy odważne dziewczęta pytają go, jak mu pomóc. W tym przypadku ceną za wyzwolenie duszy okazuje się wykupienie mszy w jej intencji⁶.

Wymienione wyżej opowieści z balladą *To lubię* łączą jedynie fragmentaryczne podobieństwa poszczególnych motywów. Na tej podstawie można już konstruować wyobrażenie o archetypicznej pieśni ruciańskiej. Żadna historia nie wykazuje jednak tak bliskiego podobieństwa, by z całą pewnością uznać ją za pierwowzór Mickiewiczowskiej wersji. Nie dziwi więc fakt, że wśród badaczy zajmujących się genezą *To lubię* dominuje przekonanie o mistyfikacyjnym charakterze przypisu Mickiewicza czy o bliższym pokrewieństwie ballady z tradycją literatury pięknej (np. Humięcka, Kapełuś 1958: 131-138; Krzyżanowski 1961: 311-313; Witkowska 1987: 93).

Jednym ze sposobów na zbliżenie się do archetypu ruciańskiego i korzeni *To lubię*, może być poszerzenie kręgu poszukiwań. Za sugestią Karłowicza, który zauważył, że istotną przy analizie będzie bardzo popularna grupa ludowych podań opowiadających o wyzwalaniu dusz (Karłowicz 1900: 6), warto sięgnąć ponownie do *Polskiej bajki ludowej w układzie systematycznym*, tym razem jednak pod numer T 4020 – *Dusze na pokucie* (PBLUS: 204-205). Podgrupę tę scharakteryzowano następująco: „Bardzo pospolite

⁵ Grupa bajkowa – *Opowieści wierzeniowe i podania*, wśród której numery T 4001-4050 zostają określone jako *Duchy i strachy*.

⁶ O pokrewieństwie podania z Łopusznej i *To lubię* pisał Julian Krzyżanowski (zob. Krzyżanowski 1961: 311-313).

powiastki przykładowe o duszach pokutujących; przez wymówienie odpowiedniej formuły, ekspiację grzechu zmarłej osoby etc. duszę można wybawić” (PBLUS: 204).

Znajduje się tu ponad 30 opowiadań z różnych regionów Polski. Po przestudiowaniu ich czytelnik dowiaduje się między innymi, że w Gardnie „wisielce odcięty straszny, dopóki mu na potylicy nie zrobiono mieczem trzech krzyży”, w Dobrzewinie „zwrot skradzionego owsa wybawia zmarłego”, w Przyszowicach „dusza złodziejki zabitej w polu przez syna złodzieja straszny do czasu odprawienia mszy”, zaś w Ostrowie, koło Bochni, „parobek słyszy światło, powtarzające »per omnia saecula« (łac. *przez wszystkie wieki*), odpowiada »amen« i wybawia pokutującą duszę niedbałego księdza” (PBLUS: 204 -205).

Niezwykle ciekawą charakterystykę dusz pokutujących daje w swoim opracowaniu Jan Świątek:

Lud nadrabski utrzymuje, że białe dymy, unoszące się w postaci pierścieni w górę na cmentarzach, moczarach, bagniskach i w ogólności na miejscach błotnistych nie są zjawiskami w przyrodzie, lecz światłem duchów ludzi, skazanych po śmierci na pokutę (...). Dawniej znacznie większa ilość światła, niż obecnie, miała się kręcić po polach, zwłaszcza w jesieni (...). Duchy na pokucie wałęsają się po tych miejscach, w których za życia wyrządziły swym bliźnim krzywdę (...). Pan Bóg bowiem za takie grzechy skazuje dusze ludzi na pokutę w miejscach ich winy za życia popełnionej na przeciąg kilku, kilkunastu i kilkudziesięciu lat – stósownie do wielkości przewinienia. Spadkobiercy tu na ziemi mogą atoli tę ich karę skrócić, jeżeli wynagrodzą krzywdę bliźnim przez ojców popełnioną (...). (Świątek 1893: 505).

Nie ma wątpliwości, że właśnie taki los spotkał *straszna martwicę* z ballady *To lubię*. Tak naprawdę wszystkie wierzenia z grupy T 4022 *To lubię* (wyróżnione na podstawie wspólnego motywu nieczułości i odrzucenia miłości jako przyczyny skazania na pokutę, a także najprawdopodobniej po prostu ze względu na rangę Adama Mickiewicza) dotyczą dusz pokutujących i powinny zostać powtórzone w T 4020.

Ogólny, podstawowy schemat morfologiczny grupy bajek o duszach na pokucie mógłby obejmować:

I. Sekwencja popełnienie grzechu i otrzymanie kary	1. Życie człowieka i jego grzech. 2. Śmierć człowieka. 3. Otrzymanie pokuty
II. Sekwencja pokutowanie i wyzwolenie	4. Czas pokuty duszy polegającej na straszaniu i czekaniu na pomoc żywych. 5. Kontakt duszy z żywym człowiekiem, który zachowuje się nietypowo (brak strachu, chęć udzielenia pomocy lub często przypadkowe wypowiedzenie formuły uwalniającej czy wykonanie czynności uwalniającej). 6. Wyzwolenie duszy pokutującej.

Oczywiście, niektóre bajki pomijają opis poszczególnych wątków, jednak wszystkie one muszą zaistnieć (czasem w domyśle), by utwór zaliczyć do analizowanej podgrupy. Nie dziwi również fakt, iż wymienione wydarzenia występują w bajkach w różnych kolejnościach, a poszczególne utwory kładą nacisk i rozwijają tylko wybrane motywy. Bajka ludowa „odtworza wprawdzie pewien podstawowy schemat struktury bajkowej, robi to jednak z mnóstwem mniej lub więcej istotnych odchyłeń, tak że każde opowiadanie jest tylko jednym z wielu wariantów obocznych, choćby nawet pochodziło od tej samej osoby” (Krzyżanowski 1980: 63). Jest to przecież tekst kultury oralnej i jako taki pozostawia bazarzowi dużą swobodę w dostosowywaniu szczegółów do realiów, grona słuchaczy czy celów, jakie chce osiągnąć (przed czym przestrzec, czym wystraszyć, co opisać jako godne kary). Na podstawie zaproponowanego wyżej schematu bajki o duszach na pokucie

trudno nie zauważyć, że kwestia typu grzechu jest elementem najłatwiej podlegającym wariantowości, najmniej stałym, najchętniej dostosowywanym do okoliczności, w których opowiadana jest bajka. Oznacza to, że utworu najbliższego *To lubię* można zacząć szukać wśród opowiadań mówiących o pokucie za grzechy inne niż odrzucanie miłości, a więc zaliczanych do grupy T 4020, wyznaczając przy tym odmienne kryteria pokrewieństwa.

Pcimska mara na pokucie

W 2019 roku Sekcja Dialektologii i Socjolingwistyki Koła Naukowego Językoznawców Studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego im. Mieczysława Karasia prowadziła badania terenowe na obszarze powiatu myślenickiego (woj. małopolskie). Jedną ze wsi, w których szukano wówczas informatorów, był Pcim. Właśnie tam w trakcie wywiadu z mieszkańcami udało się zanotować niezwykle interesujący tekst kultury oralnej, który bez wątpienia wzbogacić powinien grupę motywów bajkowych T 4020:

Pamiętam, jak opowiadali, że w lesie... Każdy się bał tam iść, bo kto wracał przez ten las, to takie straszne kichanie było! I tak kichało. I każdy się tak bał. I wreszcie jeden, nie wiem, czy to chłop czy baba, idzie. I kicha. Któż to tak kicho i na zdrowie! – cy – daj ci Boże zdrowie! – nie? I jest przy niej postać i mówi: – Bóg zapłać, żeś mnie wybawiła, bo ja nigdy w życiu nie powiedziałem nikomu na zdrowie i dlatego tak pokutuje. No, takie powiedzenia były (zarejestrowane przez autorki dnia 7 VII 2019, Pcim).

Opowieść ta była w Pcimiu przekazywana ustnie z pokolenia na pokolenie. Nie ma wątpliwości co do tego, że z jednej strony zarówno jej schemat, jak i fabuła są głęboko zakorzenione w oralnej tradycji ludowej, zaś z drugiej – dokładnie ta wersja, jest na tle szeroko pojętej słowiańskiej tradycji wyjątkowa, ponieważ nosi w sobie znamiona typowe dla kultury lokalnej (pcimskiej czy ogólniej kliszczackiej).

W bajce ludowej najczęściej przestrzeń jest dokładnie określona, znana mieszkańcom, zwykle to *ten konkretny las, tam za krzyżem*, zaś czas wydarzeń celowo pominięty. Dzięki temu historia mocniej oddziałuje na słuchaczy, opowiada o czymś, co mogło wydarzyć się wczoraj i może wydarzyć się dziś, a jednocześnie zdarzyło się tu, tuż obok, w sąsiedztwie.

Najważniejszym elementem opowieści wierzeniowej jest ukryta w niej warstwa znaczeń, mających na celu podświadome przekazanie odbiorcy wiedzy o wartościach życiowych. Na tle zaproponowanej wcześniej morfologii bajek o duszach na pokucie, w wersji pcimskiej najciekawsze jest oczywiście to, co zostało do powszechnie stosowanego schematu dodane, czy też wybrane z długiej listy wariantów. Mowa tu o grzechu – o niepożyczeniu zdrowia osobie kichającej. Dlaczego akurat to uznano za tak istotne, by przekazać to w bajce? Dla społeczności, w której powstała ta wersja, bardzo ważnymi wartościami musiały być zdrowie, uprzejmość i pobożność. Być może zwyczaj życzenia zdrowia był tak ważną częścią kultury, że niestosowanie się do tej zasady odbierano jako złorzeczenie – życzenie choroby. O pobożności społeczności świadczy fakt, iż w bajce pojawiła się formuła uwzględniająca Boga jako opiekuna i darczyńcę zdrowia: „Daj ci Boże zdrowie!”. Warto tu zwrócić uwagę, jak podobny jest grzech pcimski do tego z baśni braci Grimm (Karłowicz 1900: 6). Tam dusza pokutowała, czekając, aż ktoś pożyczyci jej Bożej pomocy przy pracy: „Niech wam Pan Bóg dopomaga!”. Używanie tych formuł w kulturze ludowej było uznawane za obowiązek wobec Boga i bliźnich, świadczyło o dobroci i pobożności osoby je stosującej, a dodatkowo o przesądności społeczności wiejskiej – jej silnej duchowej potrzebie zaklinania rzeczywistości i dzielenia się dobrym słowem.

Mimo iż w opowieści tej nie ma wątku odrzucenia miłości, występuje tu sekwencja motywów, która przypomina Mickiewiczowskie *To lubię*. Nasuwa to pytanie: czy tekst ten przez pokrewieństwo oparte na morfologii mógłby wzbogacić listę najważniejszych utworów ludowych, na które powoływano się dotychczas, szukając archetypicznej pieśni

ruciańskiej? Poniższa tabela przedstawia listę wątków, które odnaleźć można w obu przekazach w identycznej kolejności:

Lista wątków:	Bajka pcimska:	Numery wersów <i>To lubię</i> odpowiadających bajce pcimskiej wraz z przykładowym fragmentem:
I. Określenie przestrzenne (znaczące miejsce, dobrze znane mieszkańcom).	<i>Pamiętam, jak opowiadali, że w lesie...</i>	Wersy 1-8: <i>Spójrzysz, Marylo, gdzie się kończą gaje (...).</i>
II. Opis niezwykłych zjawisk. Strach ludzi, unikanie tego miejsca.	<i>Każdy się bał tam iść, bo kto wracał przez ten las, to takie straszne kichanie było!</i>	Wersy 9-32: <i>Czy tam bies siedział, czy dusza zakłeta, / Że o północnej godzinie / Nikt, jak najstarszy człowiek zapamięta, / Miejsc tych bez trwogi nie minie (...).</i>
III. Pojawienie się wyjątkowego bohatera (kogoś, kto nie boi się podróżować przez nawiedzone miejsce).	<i>I wreszcie jeden, nie wiem, czy to chłop czy baba, idzie.</i>	Wersy 33-36: <i>Ja, chociaż, pomnę, nieraz Andrzej stary / Zaklinał, nieraz przestrzegał, / Śmiałem się z diablów, nie wierzyłem w czary, / Tamtędy jeździł i biegał (...).</i>
IV. Rozpoczęcie straszenia, zgodnie z opowieściami.	<i>I kicha.</i>	Wersy 37-42: <i>Raz, gdy do Ruty jadę w czas noclegu, / Na moście z końmi wóz staje, / Próżno woźnica przynagla do biegu, / „Hej!” – krzyczy, biczem zadaje (...).</i>
V. Nietypowe zachowanie bohatera — nieokazanie strachu i przypadkowe wypowiedzenie formuły uwalniającej.	<i>Któż to tak kicho i na zdrowie! – cy – daj ci Boże zdrowie!</i>	Wersy 43-44: <i>Zostać na polu samemu i w nocy, / „To lubię – rzekłem – to lubię!”.</i>
VI. Ukazanie się duszy.	<i>I jest przy niej postać</i>	Wersy 43-52: <i>Ledwie dokończył, aż straszna martwica / Wyphywa z bliskich wód toni (...)/ Krzyknę: „Niech będzie Chrystus pochwalony!” / „Na wieki wieków” – odpowie.</i>
VII. Dusza wyjaśnia, na czym polegała jej kara.	<i>i mówi: – Bóg zapłać, żeś mnie wybawiła, bo ja nigdy w życiu nie powiedziałem nikomu na zdrowie i dlatego tak pokutuje.</i>	Wersy 53-130: <i>Ktokolwiek jesteś, poczciwy człowieku, / Coś mię zachował od męki, / Dożyj ty szczęścia i późnego wieku, / I pokój tobie, i dzięki. / Widzisz przed sobą obraz grzesznej duszy, / Wkrótce się niebem pochłubię; / Boś ty czyscowej zbawił mię katuszy / Tym jednym słówkiem; / To lubię (...)/ Opowiem tobie, a ty dla nauki / Opowiedz innym me dzieje (...)/ Wiedziałaś, że się spodobało Panu / Z męża ród tworzyć niewieści (...)/ Za taką srogość, długie, długie lata / Dręcz się w czyscowej zagubie, / Póki mąż jaki z tamecznego świata / Nie powie na cię choć: lubię.</i>
VIII. Formuła kończąca	<i>No, takie powiedzenia były.</i>	Wersy 131-138.

Przedstawione wyżej porównanie narzuca kilka istotnych wniosków. Co prawda, bajka pcimska opowiadana jest już nie przez bazarza, ale przez informatora, który przypomina sobie jej tekst (usłyszał go kilkadziesiąt lat wcześniej). W zarejestrowanej wypowiedzi brakuje zatem charakteru gawędziarskiego – dokładności, precyzji, ubarwień i kolorytu, jakie dodałby bazarz, dostosowując schemat do potrzeb słuchaczy. Z kolei *To lubię* jako tekst literacki przesiąknięte jest warstwą naddaną – środkami stylistycznymi, humorem sytuacyjnym itp. Pomiedzy *To lubię*, a bajką pcimską występuje jednak tak duże podobieństwo morfologiczne, jakiego nie udałoby się wskazać, zestawiając balladę z którąkolwiek z bajek dotychczas analizowanych jako pokrewne.

Możliwe pokrewieństwo potwierdza dodatkowo fakt, że w obu wersjach występuje identyczny zabieg retrospekcyjny. Bajki składają się bowiem z dwóch sekwencji motywów, pierwszą jest historia popełnienia grzechu i otrzymania kary (w tabeli ze strony 32: 1+2+3), drugą – historia pokutowania i wyzwolenia (4+5+6). W taki sposób, to jest zgodnie z chronologią wydarzeń, przedstawiona jest między innymi bajka najczęściej łączona z *To lubię* – ta z Łopusznej (1+2+3+4+5+6), zanotowana i spopularyzowana przez Goszczyńskiego. Jednak w analizowanej balladzie i w wersji pcimskiej historię grzechu duszy czyścicowej poznamy dopiero po uwolnieniu, na samym końcu opowieści (4+5+6+1+2+3). Oczywiście jest to, że dzięki temu zabiegowi bazarz może zbudować większe napięcie i atmosferę grozy – do chwili wyzwolenia mary nie wiadomo bowiem, co straszy przechodniów.

Ballada *To lubię*, mimo że nie ma wyraźnie zaznaczonej formuły początkowej i końcowej – co ma miejsce w analizowanych bajkach ludowych – wpisuje się w definicję utworzoną przez Krzyżanowskiego. W porównaniu z przedstawionymi wyżej bajkami ludowymi zawiera ona pełne odniesienia do poszczególnych punktów, które zostały wyznaczone w pierwszej tabeli na stronie 32 (np. w balladzie jest ukazana cała historia duszy czyścicowej, natomiast w bajkach ludowych zazwyczaj dowiadujemy się o jej winie i karze). Poprzez pierwszoosobowe wypowiedzi narratora można dostrzec w *To lubię* charakterystyczne cechy ballady, ponieważ narracja jest silnie subiektywna. Warto zauważyć, że bajki ludowe pozbawione są synkretyzmu rodzajowego, co jest właściwe i widoczne w balladzie jako gatunku. Ponadto tekst bajki ludowej – jak podaje Jolanta Ługowska – „funkcjonuje w folklorze jako część większej, synkretycznej i polifonicznej całości, stanowiącej połączenie elementów o charakterze praktycznym i kulturowym, konkretnym i symbolicznym” (Ługowska 1981: 28). W bajkach ludowych poprzez odwoływanie się do rzeczywistości konkretnej, najbliższej dla społeczności wiejskiej, mocniej zaakcentowany jest ludowy system aksjonormatywny oraz morał, jaki wypływa z danej historii, zaś ukazanie działań poszczególnych postaci ma na celu nie tylko wydobycie ich typowości, ale także wyraziste przedstawienie całości świata przedstawionego (Wróblewska 2003: 29). Ponadto Violetta Wróblewska stwierdza, że: „części inicjalne i finalne wprowadzają czytelnika czy słuchacza w świat znany mu z codzienności (rodzina i jej egzystencja), natomiast fragmenty wewnętrzne ukazują głównie funkcjonowanie obszaru magicznego i jego związku ze światem rzeczywistym” (Wróblewska 2003: 32).

Morfologiczne podobieństwo *To lubię* i bajki pcimskiej zastanawia i zaskakuje. Czy oznacza, że archetypiczna pieśń ruciańska, którą Mickiewicz usłyszał gdzieś na Litwie, złożona była ze schematu identycznego, jak ten z Pcimia, ale wykorzystywała motyw znany nam z bajek m.in. z Lublina i Łopusznej? Jest to bardzo prawdopodobnie, jednak wciąż niepewne. Na koniec należy bowiem uczynić jeszcze jedno istotne zastrzeżenie. Motywy bajkowe, o których mowa w artykule znaleźć można w wielu tekstach literatury pięknej epok poprzedzających twórczość Mickiewicza (Humiecka, Kapełus 1958: 131). Kompletnie studia monograficzne wykazałyby z pewnością, że od czasów najdawniejszych wątki te nie tylko przenikały z folkloru do literatury, ale równie często to folklor inspirował się obficie i wybiórczo utworami literackimi (Krzyżanowski 1961: 20-21). Wrócić tu

można znów do doświadczeń Sekcji Dialektologii i Socjolingwistyki KNJS UJ, której członkowie, prowadząc badania od Mazowsza po Małopolskę, nie raz podczas wywiadów od najstarszych mieszkańców słyszeli *Lilije* Adama Mickiewicza czy *Wiesława* Kazimierza Brodzińskiego. Zawsze w wersji zmienionej, bardziej lub mniej uludowanej, nacechowanej gwara, skróconej i wybiórczej, doskonale zaadoptowanej przez strzechy. Mimo iż możliwość ta jest mniej ekscytująca, należy zaznaczyć, iż bajka pcimska mogła być adaptacją ballady *To lubię* lub *To lubię* mogło czerpać ze źródeł literackich, które z kolei opierały się na nieznanym nam folklorze dużo dawniejszym. Możliwości są niezliczone, a próba rekonstrukcji archetypu ruciańskiego zawsze musi pozostać próbą, o ile kiedyś nie uda się komuś dotrzeć do tekstu źródła na pewno znanego Mickiewiczowi i podobnego na tyle, że nie będzie już żadnych wątpliwości. Jest to jednak mało prawdopodobne.

Bibliografia

- ANTOSIEWICZ, J. (1961). *Krzystyn Lach Szyrma, wskrzesiciel „wieści gminnej” i rejestrator starożytności spod Elku*. „Rocznik Białostocki”, t. 1, 299-304.
- BRODZIŃSKI, K. (1818). *O klasycyzmie i romantyzmie, tudzież uwagi nad duchem poezji polskiej*. Przedruk w: tegoż. (1872). *Pisma Kazimierza Brodzińskiego*, t. III: proza. Poznań: Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie.
- CYSEWSKI, K. (1983). „Ballady i romanse” – przewodnik epistemologiczny. „Pamiętnik Literacki”, t. 74, nr 3, 65-100.
- CYSEWSKI, K. (2018). *Romantyczne nowatorstwo i tradycje: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Kraków: Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów.
- GÓRSKI, R. (1958). *Ludoznawstwo epoki Mickiewicza*. W: J. Krzyżanowski i R. Wojciechowski (red.), *Ludowość u Mickiewicza* (s. 5-32). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- HUMIĘCKA, W., Kapełuś, H. (1958). „Ballady i romanse”. W: J. Krzyżanowski i R. Wojciechowski (red.), *Ludowość u Mickiewicza* (s. 131-176). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KARŁOWICZ, J. (1900). „*To lubię*”. „Kurjer Warszawski”, nr 1, 6.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1961). *Paralele: studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1980). *W świecie bajki ludowej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LIBERA, L. (2016). *Gottfried August Bürger – autor Lenory*. Białystok: Wydawnictwo Alter Studio.
- ŁUGOWSKA, J. (1981). *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- MAZANOWSKI, M. (1901). *Józef Bohdan Zaleski. Życie i dzieła. Zarys biograficzny*. W: *Życiorysy sławnych Polaków*, nr 15, wyd. II. Petersburg: Nakładem księgarni K. Grendyszyńskiego.
- MICKIEWICZ, A. (1822). *Poezye*. Wilno: drukiem Józefa Zawadzkiego.
- MICKIEWICZ, A. (1933). *Dzieła poetyckie*, (oprac. T. Pini), t. 16. Nowogródek: Nakładem Komitetu Mickiewiczowskiego.
- MICKIEWICZ, A. (1936). *Dzieła wszystkie*, t. 13, *Listy z lat 1817-1831* (oprac. J. Czubek). Warszawa: Nakł. Skarbu Rzeczypospolitej Polskiej.

MICKIEWICZ, A. (1952). *O poezji romantycznej*. W: A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie Narodowe, t. 5, *Pisma prozą*, cz. I. Warszawa.

OPACKI, I. (1980). „W *środku niebokręga*”. O „*Balladach i romansach*” Mickiewicza. „*Pamiętnik Literacki*”, z. 3, 69-84.

PBLUS: KRZYŻANOWSKI, J. (1962). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, wyd. II rozszerzone, t. I-II. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

ŚNIADECKI, J. (1837). *O pismach klasycznych i romantycznych*. Warszawa.

ŚWIĘTEK, J. (1893). *Lud nadraabski od Gdowa po Bochnię. Obraz etnograficzny*. Kraków: Skład główny w Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej.

WITKOWSKA, A. (1987). *Literatura romantyzmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

WRÓBLEWSKA, V. (2003). *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

ZGORZELSKI, Cz. (1948). *O pierwszych balladach Mickiewicza*. W: *Mickiewiczowski zwiastun romantyzmu* (s. 72-149). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

ZGORZELSKI, Cz. (1976). *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza* (s. 67-150). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

ZGORZELSKI, Cz. (2001). *O pierwszych balladach Mickiewicza*. W: tegoż, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień* (s. 72-149). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.

ŻMIGRODZKA, M. (1956). „*Ballady i romanse*” wobec tradycji niemcewiczowskiej. „*Pamiętnik Literacki*” 47/Zeszyt specjalny, 122-149.

PAULINA KARPETA, OLGA RADZISZEWSKA

***THE SOULS IN PENANCE: ON THE FOLK ORIGIN OF THE SPIRIT FROM
“I LIKE IT” AND ITS RELATIONSHIP WITH THE SPIRIT FROM PCIM***

It has not yet been established whether the folk song Adam Mickiewicz refers to in the footnote to the ballad „I Like It” actually existed. On the other hand, the list of related folk tales is quite long. The similarity between individual oral pieces and the ballad has already been demonstrated by pointing out common themes, especially the penance for insensitivity and rejection of love. However, none of the folk tale turns out to be similar enough to “I Like It” to dispel doubts of those researchers who think that Mickiewicz took the idea from literary tradition and faked the footnote. Other similarity criteria should be applied to enable establishing references to the very popular and extensive folk tale group – souls in penance. All tales from this group share the same morphological pattern in which the type of sin is subject to the greatest variability. The group should be joined by a folk tale recorded in Pcim in 2019. In this version, penance is about sneezing until someone replies with a God bless you. “I Like It” and the tale from Pcim share a morphological background – the same sequence of threads arranged in the same order and the use of retrospection. However, the direction of this relation is not clear. Mickiewicz’s idea for “I Like It” could have been taken from folklore, or the ballad found its way to the countryside and inspired folk culture.



TATSIANA MARMYSH

Narodowa Akademia Nauk Białorusi

**WSPÓŁCZESNE WARUNKI FUNKCJONOWANIA NIEMATERIALNEGO
DZIEDZICTWA KULTUROWEGO W MIASTACH NA BIAŁORUSI¹****Wprowadzenie**

„Era miast” to pojęcie wprowadzone do badań w celu opisanego współczesnego świata, w którym miasta dominują pod względem demograficznym, ekonomicznym i kulturowym (Majer 2019: 39). Dziedzictwo miejskie jest zasobem społecznym, kulturowym i gospodarczym, odzwierciedlającym nagromadzenie tradycji w całej ich różnorodności oraz dynamikę warstw historycznych, które były tworzone, interpretowane i przekazywane z pokolenia na pokolenie. W dziedzictwie tym wyróżniają się elementy urbanistyczne, takie jak infrastruktura miejska, morfologia i forma budynków, obecność terenów otwartych i terenów zielonych (United Nations Conference on Housing and Sustainable Urban Development 2017: 36) oraz elementy niematerialne. Wśród elementów niematerialnych można wyróżnić kulturowe i ideologiczne znaczenia miejsc, ich symbolikę, miejski styl życia, miejskie dźwięki, praktyki oraz wartości społeczne i kulturowe, procesy gospodarcze oraz inne przejawy dziedzictwa niematerialnego (Chepaïtene 2010: 336). Połączenie wartości ekonomicznych, funkcjonalnych i symbolicznych (rozumianych jako kapitał kulturowy) z odpowiednimi zasobami ekonomicznymi, przyrodniczymi i kulturowymi umożliwia funkcjonowanie miasta jako ekosystemu społecznego i stwarza warunki dla rozwoju lokalnego dziedzictwa niematerialnego, które wymaga jednak wielu działań na rzecz jego ochrony (Kobyliński 2011: 26; Bańka 2018: 71).

Dziedzictwo kulturowe jest uznane za jeden z czynników rozwoju gospodarczego. W mieście jego niematerialne przejawy sprzyjają rozwojowi turystyki i przyciąganiu inwestycji, a więc mogą zapewniać nowe źródła dochodu i możliwości zatrudnienia dla mieszkańców. Przyczyniają się także do poprawy jakości życia, współtworząc charakter i atmosferę dzielnic, miast i całych regionów oraz czyniąc je popularnymi miejscami do życia, pracy i zwiedzania.

Obecnie na Białorusi można wyróżnić trzy formy dziedzictwa niematerialnego obecne w miastach:

- żywe dziedzictwo niematerialne, czyli praktyki, które są ciągle przekazywane z pokolenia na pokolenie przez członków wspólnot lokalnych (np. wielkanocne palmy w obwodzie grodzieńskim);
- rewitalizowane dziedzictwo niematerialne, czyli praktyki przywracane po pewnym czasie nieistnienia (np. tkactwo ażurowe w obwodzie witebskim);
- archiwalne dziedzictwo niematerialne, czyli praktyki utrwalone za pomocą różnych nośników informacji i istniejące wyłącznie w formie materiałów archiwalnych (np. zasoby archiwum folklorystycznego Narodowej Akademii Nauk Białorusi zgromadzone podczas badań terenowych prowadzonych przez folklorystów).

Żywe dziedzictwo w mieście występuje w postaci kilku rodzajów praktyk. Pierwszy i zasadniczy to jego odtwarzanie i przekazywanie przez depozytariuszy, z reguły świadczące o jego żywotność. Drugi wiąże się z kształtowaniem swoistej miejskiej przestrzeni, zawierającej określone znaczenia i symbolikę, które powstają dzięki interpretacji

¹ Artykuł powstał w ramach Programu Stypendialnego Rządu Rzeczypospolitej Polskiej dla Młodych Naukowców realizowanego w roku akademickim 2019/2020 w Uniwersytecie Marii Curie Skłodowskiej pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Smyk, prof. UMCS.

dziedzictwa, dokonywanej np. w praktyce muzealnej i w przemysłach kreatywnych. Trzeci rodzaj praktyk jest bardziej materialny i ujawnia gospodarcze aspekty dziedzictwa niematerialnego poprzez wykorzystanie go w różnych gałęziach gospodarki (np. w turystyce) do kształtowania miasta jako rozwiniętego centrum gospodarczego. Takie działania związane są bezpośrednio z możliwościami wykorzystywania dziedzictwa w celach zarobkowych przez depozytariuszy lub inne podmioty zaangażowane w procesy gospodarcze. Wskazane typy praktyk są ze sobą powiązane. Pierwszy z nich jest „jądrowy”, to znaczy jego obecność jest podstawą dla dwóch kolejnych. W obrębie praktyk drugiego typu odbywa się uaktualnienie i rozpowszechnienie dziedzictwa oraz jego integracja z tkanką miejską, podczas gdy trzeci jest w zasadzie uboczny, zwłaszcza dla tych jego elementów, które nie zawierają potencjału komercyjnego.

Problematyka niematerialnego dziedzictwa kulturowego na Białorusi rozpatrywana jest zwykle w kontekście badań tradycji obrzędowych (Tatstsiana Valodzina, Tatstsiana Kukharonak) i rzemieślniczych (Volha Labachëuskaïa, Maryïa Vinnikava, Īaũhen Sakhuta), kuchni tradycyjnej (Tadëvush Navahrodzki), narracji ludowych (Alena Bohaneva), muzyki i pieśni (Tamara Varfalameeva, Iryna Mazïuk, Zinaida Maž hëïka) oraz tańca ludowego (Mikola Kozenka, Īulia Churko). Te przejawy kultury niematerialnej wszystkich regionów kraju zostały opisane w wyniku kompleksowego badania stanu tradycji ludowych w 6 tomach serii *Tradycyinaia mastatskaïa kul'tura belarusai* (Tradycyjna kultura artystyczna Białorusinów) (Varfalameyeva et al 2004-2013). W 2013 roku został też wydany praktyczny przewodnik dotyczący ochrony niematerialnego dziedzictwa zatytułowany *Identification and Inventorying of the Intangible Cultural Heritage of Belarus: Practical Guide*, w którym uwzględniono zalecenia Konwencji UNESCO z 2003 roku (Ministry of Culture of the Republic of Belarus 2013).

Głównym ośrodkiem badań nad tą problematyką jest Białoruski Państwowy Uniwersytet Kultury i Sztuki. W centrum uwagi kadry naukowej tej uczelni znajdują się różnorakie aspekty niematerialnego dziedzictwa Białorusi. Przykładowo, Viachaslaũ Kalacej ujawnia jego potencjał edukacyjny w kontekście formalnej i nieformalnej edukacji (Kalacej 2016); z kolei refleksji kulturoznawczej nad żywym dziedzictwem poświęcone są prace Aliaksandra Smolika (Smolik 2020); Enhels Darashëvich ujmuje dziedzictwo niematerialne z perspektywy filozofii (Darashëvich 2010), a Ala Stashkievich poddaje analizie państwową politykę jego ochrony (Stashkevich 2012).

Zachowanie dziedzictwa niematerialnego stanowi ważny aspekt polityki kulturalnej Białorusi. Jednak zauważalny jest brak naukowego rozpoznania tego zagadnienia w odniesieniu do przestrzeni miejskiej, zwłaszcza kłopotów natury administracyjnej, które skutkują pojawianiem się antagonizmów i nieporozumień między miejscową władzą a wspólnotami lokalnymi. Dlatego podstawowym celem niniejszego artykułu jest omówienie specyfiki niematerialnego dziedzictwa kulturowego miast Białorusi z uwzględnieniem problematyki jego ochrony.

Dziedzictwo niematerialne miasta na Krajowej liście dziedzictwa historyczno-kulturowego Republiki Białorusi

Płynna i nieuchwytna natura dziedzictwa niematerialnego sprawia, że jego ochrona wymaga zastosowania właściwych narzędzi, które zostały omówione w *Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 r.* Dokument powstał w wyniku negocjacji wspólnoty eksperckiej UNESCO oraz jej współpracy z WIPO (World Intellectual Property Organization; pol. Światowa Organizacja Własności Intelektualnej). Odwołuje się on do kilku poprzednich międzynarodowych dokumentów, a więc wykorzystane w nim zostały wcześniejsze zalecenia i doświadczenia, jednak uwzględniono tu specyfikę niematerialnego dziedzictwa kulturowego, traktowanego jako praktyki duchowe, zawierające składniki materialne i przestrzenie kulturowe, przekazywane

z pokolenia na pokolenie². Są nimi działania amatorskie oraz profesjonalne formy twórczości, związane z procesem przekazu treści i wspierające prawa człowieka. W *Konwencji* wskazano również środki zapewniające ochronę, a jednym z nich jest rejestr niematerialnego dziedzictwa znajdujące się na terytorium państwa, które podpisuje dokument³.

Białoruś ratyfikowała *Konwencję* w 2004 r. jako jeden z pierwszych dziesięciu krajów. Implementacja jej postanowień wywarła znaczący wpływ na praktyki ochrony niematerialnego dziedzictwa, w szczególności na jego inwentaryzację. Już na długo przed powstaniem *Konwencji* (w 1995 r.) Ministerstwo Kultury zaczęło sporządzać *Krajową listę dziedzictwa historyczno-kulturowego Republiki Białorusi* (Dziaržaŭny spis, n.d.), która obejmuje zarówno dziedzictwo materialne, jak i niematerialne. *Krajowa lista* to dokument o szczególnym znaczeniu dla białoruskiej kultury, pełniący kilka funkcji, wśród których główną jest jej ochrona. Każdy element dziedzictwa niematerialnego wpisany na tę listę jest pod ochroną państwa, co w praktyce oznacza podejmowanie działań na rzecz podtrzymywania jego żywotności i tworzenia systemu przekazu tradycji⁴. Przyjęcie *Konwencji* spowodowało wprowadzenie zmian o charakterze koncepcyjno-metodologicznym, które doprecyzowały procedury zgłoszenia na *Krajową listę* oraz doprowadziły do jej zgodności z standardami *Konwencji*, uwzględniając specyfikę prawa krajowego.

W celu uzyskania wpisu na *Krajową listę* depozytariusze przy pomocy specjalistów z dziedziny kultury oraz miejscowych władz muszą złożyć do Ministerstwa Kultury komplet dokumentów (Marmysh, Sivochin 2013: 51). Każde zgłoszenie w trakcie procedury weryfikacji poddawane jest dwuetapowej ocenie eksperckiej. Jest analizowana merytorycznie przez badaczy Narodowej Akademii Nauk Białorusi oraz oceniana ze względu na formalną stronę przez specjalistów jednostki Białoruskiego Państwowego Uniwersytetu Kultury i Sztuki. Następnie zostaje przekazana do rozpatrzenia na posiedzeniu Naukowo-Metodycznej Rady Republiki Białoruś do spraw Dziedzictwa Historyczno-Kulturowego Ministerstwa Kultury, która podejmuje decyzję o wpisaniu danego zgłoszenia na *Krajową listę*.

Elementy dziedzictwa znajdujące się na *Krajowej liście* mają ściśle przypisaną lokalizację, określaną według podziału administracyjnego kraju, który jednak nie jest w pełni zgodny z podziałem Białorusi na regiony etniczno-kulturowe odzwierciedlające specyfikę takiego dziedzictwa w bardziej uniwersalny sposób. Geograficzne rozmieszczenie elementów dziedzictwa niematerialnego na *Krajowej liście* jest w miarę zrównoważone: obwód brzeski – reprezentuje 12 wpisów; obwód witebski – 13; obwód homelski – 11; obwód grodzieński – 16; obwód mohylewski – 13; obwód miński – 12 (dane na dzień 1 stycznia 2021). Wśród wpisów można wyróżnić trzy duże grupy: obrzędy, sztukę ludową i tradycyjną kuchnię. Miejskie dziedzictwo kulturowe na *Krajowej liście* reprezentowane jest w sumie przez 17 wpisów, uwzględniających następujące domeny podane w *Konwencji* z 2003 r.:

1) sztuki widowiskowe:

- Spektakl *Pawlinka* według dramatu Janka Kupały o tym samym tytule, grany od 77 lat w Narodowym Akademickim Teatrze im. Janka Kupały w Mińsku.

² Zob. artykuł 2.1 *Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku* (Konwencja 2011: 10039).

³ Zob. artykuł 12.1 *Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku* (Konwencja 2011: 10043).

⁴ Należy zauważyć, że wsparcie przejawów niematerialnego dziedzictwa miasta, które nie jest wpisane na *Krajową listę*, ma charakter spontaniczny i polega najczęściej na zachowaniu historycznej toponimiki miast oraz wiąże się z dziedzictwem materialnym przez aktualizowanie pierwotnych funkcji budynków. Przywracanie ulicom historycznych nazw oraz dostosowanie historycznych nazw do nowoczesnej miejskiej infrastruktury, zwłaszcza związanej z historycznymi obszarami, służy zachowaniu *genius loci* miasta, tworzy unikatowe klimaty, staje się źródłem tożsamości dla społeczności lokalnych przez wzmocnienie więzi z tradycją oraz indywidualną i zbiorową pamięcią.

Uosabia on tradycje białoruskiej sztuki teatralnej, przekazując z pokolenia na pokolenie symboliczną treść odnoszącą się do pojęcia „białoruskiej duszy”, łączy przy tym doskonale umiejętności aktorów, żywą muzykę i piosenki śpiewane w języku białoruskim.

2) zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne:

- Bożonarodzeniowy obrzęd kolędniczy „Koniki” (Dawidgródek, obwód brzeski). Grupy przebierańców pod przewodnictwem jeźdźca na koniu w dniu 13 stycznia obchodzą domy mieszkańców w celu zapewnienia im pomyślności na następny rok; składają życzenia, śpiewają, odgrywają scenki. Zgodnie z tradycją gospodarze obdarowują kolędników darami, alkoholem lub pieniędzmi.
- Tradycyjne zwyczaje ślubne (Dubrowna i wieś rejonu dubroweńskiego, obwód witebski). W weselnej tradycji Dubroweńszczyzny przetrwał do dziś kompleks zwyczajów w postaci zabaw, pieśni i żartów pojawiających się na różnych etapach wesela i mających zapewnić szczęśliwe życie młodej rodzinie. Zwyczaje te odzwierciedlają archaiczne znaczenia ślubu, reprezentują ludową kulturę śmiechu, cechuje je teatralizacja.
- Kluski z „duszami” (miasta i wieś w rejonach: brasławskim, wierchniadzwinskim, głębockim, dokszyckim, lepelskim, miorskim, uszackim, czasnickim obwodu witebskiego). Ziemniaczane kluski z mięsem w środku początkowo gotowano podczas rytuałów zadusznych, jednak z czasem ta tradycyjna potrawa przekształciła się w element codziennej kuchni.

3) wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata:

- Kult kamienia niewiasty (Oszmiana i wieś tego rejonu, obwód grodzieński). Mieszkańcy rejonu oszmiańskiego przypisują magiczne właściwości ogromnemu głazowi, znanemu w okolicy jako kamień niewiasty. Kamień leży w lesie w pobliżu wsi Ogrodniki niedaleko Oszmiany. Dziewczyny z najbliższych miejscowości przed ślubem proszą kamień o szczęśliwe życie rodzinne, a mężatki przychodzą tu, aby prosić o ciążę. Ofiary składa się, przywiązując do drzew rosnących w pobliżu kamienia wstążki, łańcuchy, pasy, ręczniki.

4) umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym:

- Praktyki artystyczne wyplatania ze słomy⁵. Białoruskie słomkarstwo cechuje się różnorodnością sposobów wykorzystania „złotego” materiału i technik rzemieślniczych, różnorodnością form wyrobów. Na obecnym etapie rozwoju tego rzemiosła na Białorusi następuje przekształcenie technik autorskich, indywidualnych, w tradycję kolektywną.
- Malarstwo naiwne na Witebszczyźnie (Witebsk, Brasław, Pastawy, Lepel, Głębokie, Dokszyce, Orsza, Polack, Dubrowno, Horodek, Wierchniedźwińsk, obwód witebski). Korzenie malarstwa naiwnego w tym regionie sięgają XVII-XVIII w. Współczesnymi artystami naiwnymi są głównie twórcy starszego pokolenia. Ich prace przedstawiają motywy zarówno regionalne, jak i narodowe, mają kameralny charakter, dlatego służą przede wszystkim do dekoracji wnętrz.
- Gliniane muzyczne zabawki ludowe (Witebsk, Orsza, Polack, Dubrowno, Sienno, obwód witebski). Technika tworzenia zabawek muzycznych praktykowana jest przez ośmiu mistrzów z kilku rejonów Witebszczyzny. Ceramiczne gwizdki mają różnorodne kształty, najbardziej typowym dla tego regionu jest kształt „koń z siodłem”.
- Tradycyjna sztuka malowania dywanów (Brasław, Postawy, Dokszyce, Głębokie, obwód witebski). Tradycja ukształtowała się w latach 20. XX wieku.

⁵ Warto zwrócić uwagę, że wyplatanie ze słomy to tradycja bardzo rozpowszechniona na Białorusi; praktykowana jest w 84 rejonach, co stanowi ponad 70% wszystkich rejonów administracyjnych kraju.

Zazwyczaj wzór malowany jest na czarnym tle, a wzdłuż krawędzi dywanu umieszczone są ornamenty kwiatowe. Popularnymi motywami tradycyjnymi są: raj, żywioł wodny oraz motywy roślinne i zabytki architektoniczne. Dla stworzenia wzoru artyści wykorzystują farby olejne lub akrylowe, ręcznie wykonane szablony i stemple z warzyw i nowoczesnych materiałów.

- Wytwarzanie makat w technice podwójnego i pereborowego tkactwa (Grodno, obwód grodzieński). Makaty w tej technice są pracami tkaczki Aleny Szuneiki i jej uczniów. Mistrzynie wykorzystuje lokalne tradycje, tworząc wielkoformatowe makaty i małe arrasy ze zdobnictwem o treści bohaterskiej, przedstawiającym miejscowe zabytki architektury i stylizowane wzory roślinne.
- Tradycja wycinania z papieru (Nowogródek i wieś rejonu nowogrodzkiego, obwód grodzieński). Nowogródzka wycinanka charakteryzuje się techniką „wybijania” wzoru na grubym białym papierze przy pomocy specjalnych narzędzi: dłuta, spłaszczonego na końcu gwoździa lub ostrej aluminiowej rurki. Z reguły wzór ma postać kwiatów lub bukietów umieszczonych na siatce w kształcie rombu. W tej technice powstają krótkie zasłony stwarzające iluzję wyrobów haftowanych.
- Tradycyjne tkactwo w technice „białych wzorów” (Lida, obwód grodzieński). Technika ta łączy różne sploty, przy pomocy których powstaje biała tkanina o złożonej strukturze składającej się z drobnych wzorów. Wzory uzyskuje się przez swoiste przeplatanie nitki osnowy z nitkami wątku. Tkaniny przeznaczone są na ręczniki, obrusy, serwetki itp.
- „Proste” tkactwo dwunitowe (Wołkowysk i wieś rejonu wołkowyskiego, obwód grodzieński). „Prostym” tkactwem dwunitowym jest najbardziej rozpowszechniony splot, stanowiący uniwersalne tło dla dekoracji wykonanych w innych technikach tkackich. Miejscowe odrębności „prostego” tkactwa ujawniają się już na etapie nawijania osnowy, które odbywa się na ruchomej ramie. Ten sposób tkania służy do wykonywania tkanin na ubrania, ręczniki, narzuty, chodniki dywanowe.
- Wielkanocne „wierzby” (palmy) na Grodzieńszczyźnie (Grodno i małe miasta Odelsk, Indura, Sopockin, obwód grodzieński). Wielkanocne palmy grodzieńskie charakteryzuje przede wszystkim kształt. Są one płaskie („łopatki”) i mają około 50 cm długości. Trzpień palmy stanowią trzy gałązki wierzby białej, do których dokłada się wysuszone rośliny – trawy, zboże, kwiaty. Do dekoracji wykorzystuje się wyłącznie naturalne kwiaty i trawy; niektóre są barwione na czerwono, zielono, fioletowo, żółto lub pomarańczowo naturalnymi albo sztucznymi anilinowymi barwnikami.
- Tkactwo ażurowe (Horodek i wieś rejonu horodokskiego, obwód witebski). Charakterystyczną cechą ażurowych tkanin – *kisei* – jest rozrzedzona siatkowa struktura o wzorach geometrycznych. Do tkania takich płócien używa się bielonych nici lnianych. Brzegi ręczników, obrusów, ręczników do ikon, serwetek ozdabia się koronką szydełkową. Technika została zrewitalizowana na podstawie artefaktów znalezionych podczas badań terenowych.
- Tradycja wykonywania „pająków” ze słomy (Bychów i wieś w rejonie bychowskim, obwód mohylewski). „Pająki” ze słomy na Bychówszczyźnie znane są od końca XIX wieku. Najczęściej są złożone z kilku połączonych ze sobą mniejszych graniastosłupów i występują w dwóch formach, jako pająki piramidalne i pająki w kształcie rombu. Dekoruje się je gwiazdkami, ptaszkami, dzwonekami oraz łańcuchami ze słomy.
- Wytwarzanie dywanów techniką aplikacji słomą na tkaninie (Stare Dorogi i wieś rejonu starodorożskiego, obwód miński). Technika zdobieniapolega na

przyklejaniu wielokolorowych elementów wzoru z prasowanej słomy do czarnej tkaniny naciągniętej na drewniany blejtram. Wzory ze słomy rozmieszcza się symetrycznie, a centralne motywy stanowią: bujny bukiet kwiatów, drzewo z ptakami, para jeleni, zajęcy lub gołębi, które wykonane są w naiwno-realistyczny sposób i oprawione w wieniec kwiatowy⁶.

Jak zatem widać, największą grupę w niematerialnym dziedzictwie miast stanowią tradycje rzemieślnicze. Zauważalna dysproporcja w zakresie ich rozpowszechnienia geograficznego ma charakter w pewnym sensie naturalny. Powstała na skutek różnego poziomu aktywności wnioskodawców (depozytariuszy) w procesie zgłaszania wpisów na listę. To również oznacza, że *nieuwzględnienie na Krajowej liście* domeny obejmującej tradycje i przekazy ustne, w tym języka, jest związane przede wszystkim z powolnym procesem inwentaryzacji dziedzictwa niematerialnego, a nie z brakiem elementów z tej domeny w środowisku miejskim. Niemniej jednak w przypadku traktowania tradycji i przekazów ustnych w szerokim zakresie jako mających na celu przekazanie wiedzy i wartości, można zauważyć ich obecność prawie w każdym z wymienionych powyżej elementów dziedzictwa.

Miejskie dziedzictwo stanowi relatywnie mały odsetek w białoruskim rejestrze i w sumie nie przekracza 20% ogólnej liczby wpisów. Ważne jest jednak, że jest ono jednym z głównych czynników sprzyjających zrównoważonemu rozwojowi miast, zwłaszcza tych małych, stwarzając dodatkowe możliwości do ich rewitalizacji i kulturalnego odrodzenia. Przy wpisywaniu do rejestru nie przywiązuje się zresztą szczególnej uwagi do tego, czy dane dziedzictwo ma charakter miejski czy wiejski. Niewielka liczba miejskich zjawisk na *Krajowej liście* jest też konsekwencją określonych warunków historyczno-kulturowych. Przed II wojną światową Białoruś była krajem z przeważającą populacją wiejską. Dopiero od lat 40. XX w. sytuacja zaczęła zmieniać się z powodu masowej migracji zarobkowej do miast i już od lat 70. XX w. więcej ludzi zamieszkuje białoruskie miasta niż wsie. Ow proces wewnętrznej migracji stanowi stałą tendencję i nasila się.

Poza tym należy zauważyć, że na gruncie miejskim dziedzictwo niematerialne oraz folklor nie są również powszechnie badane przez białoruskich humanistów. W centrum ich uwagi do tej pory znajdowało się głównie dziedzictwo wiejskie, które było postrzegane w kontekście badań folklorystycznych. Dopiero w 2016 roku została obroniona pierwsza rozprawa doktorska związana ściśle z dziedzictwem niematerialnym, która nosi tytuł *Niematerialne dziedzictwo kulturowe reprezentowane przez instytucje kultury Republiki Białorusi* (Kananovich 2016). Dysertacja ta została przygotowana przez Swiatlanę Kananowicz pod opieką naukową Aliaksandra Smolika na Wydziale Kulturoznawstwa Białoruskiego Państwowego Uniwersytetu Kultury i Sztuki. Istnieje zatem potrzeba podjęcia miejskich badań terenowych, gdyż dyskusja o istocie i treści niematerialnego dziedzictwa miasta, prowadzona przez badaczy oraz specjalistów-praktyków z dziedziny kultury i mediów dopiero się zaczęła.

Przedstawiona wyżej lokalizacja elementów miejskiego dziedzictwa na *Krajowej liście* prowadzi do spostrzeżenia, że często występują one obszarowo, to znaczy nie tylko w danym mieście, ale także w otaczających je najbliższych wsiach. Pozwala to sformułować wniosek, że takie elementy dziedzictwa:

- a) mogą pierwotnie funkcjonować w środowisku miejskim (bożonarodzeniowy kołędniczy obrzęd „Koniki” w Dawidgródku, obwód brzeski);
- b) mogą stawać się miejskie na skutek naturalnej dynamiki rozwoju miejscowości, która polega na przekształcaniu okolicznych wsi w tereny miejskie;

⁶ Opis zjawisk został przygotowany na podstawie materiałów Narodowego Inwentarza Niematerialnego Dziedzictwa Białorusi umieszczonego na portalu Жывая спадчына Беларусі (*Zywe dziedzictwo Białorusi*), <http://livingheritage.by/nks/>.

- c) mogą wreszcie pojawiać się w mieście w wyniku procesów migracyjnych i modernizacyjnych, czyli przeniesienia się depozytariuszy z okolicznych wsi lub podtrzymywania żywotności dziedzictwa przez miejskie ośrodki kultury (tkactwo ażurowe w Horodku, obwód witebski; tkactwo w technice „białych wzorów”, Lida, obwód grodzieński).

Dwie ostatnie możliwości pokazują, że niektóre elementy omawianego dziedzictwa nie są pochodzenia miejskiego, ale z upływem lat zrastają się z tożsamością miasta, ponieważ wraz ze zmianą lokalizacji podlegają również transformacjom i nabywają miejskiego charakteru, stając się częścią zurbanizowanego stylu życia. Ów styl życia jest z kolei jednym z najważniejszych kryteriów miejskości, ponieważ „w istocie znaczenie tkanki miejskiej nie ogranicza się do jej morfologii. Stanowi ona wsparcie dla mniej lub bardziej uciążliwego, mniej lub bardziej zdegradowanego »stylu życia«: *społeczeństwa miejskiego*” (Lefebvre 1996: 72). Taki styl życia przyczynia się do kształtowania społeczności miejskiej, która w oparciu o wspólne wartości określa, co stanowi dla niej zasób dziedzictwa niematerialnego.

Warunki rozwoju niematerialnego dziedzictwa miasta

Przez ostatnie lata dziedzictwo kulturowe jest coraz częściej spostrzegane jako czynnik rozwoju gospodarczego. Zjawiska z zakresu dziedzictwa niematerialnego, zwłaszcza rzemiosło, imprezy festiwalowe, tradycje miejskie, sprzyjają rozwojowi turystyki i przyciągnięciu inwestycji, a więc zapewniają źródła dochodu i zatrudnienie mieszkańców i depozytariuszy. Ten ekonomiczny aspekt jest naturalny dla niektórych elementów tradycji, na przykład rzemiosła, którego wyroby zawsze były przeznaczane na sprzedaż. Na Białorusi targi i jarmarki tradycyjnych rzemiosł i sztuki ludowej, organizowane podczas świąt i festiwali miejskich, budzą zainteresowanie turystów i mieszkańców. Wydarzenia o podobnym charakterze odbywają się prawie we wszystkich miastach. Najbardziej znanymi jarmarkami są „Miasto Rzemieślników” (biał. „Горад майстроў”) i „Zadziński Kiermasz” (biał. „Задзвінскі кірмаш”), odbywające się w ramach międzynarodowego festiwalu sztuki „Słowiański Bazar” (biał. „Славянскі базар”) w Witebsku, jarmark rzemieślników ludowych na święcie miasta Mińsk oraz targi w ramach dorocznego Dnia Pisma i Drukarstwa Słowiańskiego, który każdego roku zmienia swoją lokalizację. Trzeba jednak zauważyć, że nadmierna komercjalizacja może szkodzić dziedzictwu, prowadząc do szybkiej i masowej produkcji, a zarazem uproszczenia tradycyjnych wzorców i technologii, które nierzadko są skomplikowane i czasochłonne. Dlatego oczekiwania ekonomiczne, dotyczące niematerialnego dziedzictwa kulturowego, powinny znajdować się w granicach „modelu nieoczekiwanych zysków”, sugerującego, że dziedzictwo można wykorzystywać na wiele sposobów, ale jest ono tworzone przede wszystkim w celach niekomercyjnych, a korzyści ekonomiczne są tylko zyskiem dodatkowym (Ashworth 2015: 66). Jak słusznie zauważa Zbigniew Kobyliński:

Nawet jeśli wartość finansowa jest obiektywna i pozwala na zastosowanie wobec dziedzictwa kulturowego uniwersalnego dyskursu ekonomicznego, co jest niezbędne np. przy planowaniu rozwoju państwa, regionu czy miejscowości, to jednak nie odzwierciedla ona w żaden sposób rzeczywistych wartości, jakie dziedzictwo kulturowe ma dla społeczeństwa (Kobyliński 2011: 25).

Ekonomiczne podejście do kultury niematerialnej powinno odpowiadać jej dynamicznemu charakterowi w warunkach miejskich. W praktyce obejmuje to uznanie podatności elementów niematerialnego dziedzictwa na zmianę interpretowanie ich w kontekście transformacji wspólnot lokalnych. Ma to na przykład miejsce w przypadku wspomnianego wcześniej artystycznego wyplatania ze słomy, które jest szeroko rozpowszechnione w białoruskich miastach, ale pierwotnie ukształtowało się w kulturze agrarnej jako synkretyczna praktyka materialno-duchowa o funkcji użytkowej. Dziś jednak ta tradycja w środowisku

miejskim posiada głównie funkcje estetyczne i edukacyjne. Chodzi w niej bowiem przede wszystkim o edukację estetyczną i ekologiczną dzieci oraz dorosłych, kształtowanie gustu artystycznego, tudzież propagowanie zainteresowań historią i etnografią. Amatorska pasja do tradycyjnej sztuki wyplatania ze słomy pełni również funkcję kompensacyjną dla mieszkańców miast. Jedną z przyczyn popularności tego rzemiosła jest potrzeba twórczości i eksponowana w środowisku miejskim chęć zbliżenia się człowieka z naturą.

Białoruscy specjaliści zaangażowani w ochronę dziedzictwa niematerialnego – pracownicy regionalnych centrów twórczości ludowej, muzeów, domów kultury i rzemiosł oraz przedstawiciele środowiska administracyjnego (Ministerstwo Kultury, samorządy terytorialne), naukowe (Narodowa Akademia Nauk Białorusi, uniwersytety) i pozarządowe (Studenckie Stowarzyszenie Etnograficzne, Fundacja Dziedzictwo Kulturowe i Współczesność) – stoją przed wyzwaniem włączenia wspólnot lokalnych w działalność dotyczącą ich dziedzictwa, szczególnie w przestrzeni miasta, która charakteryzuje się dużą dynamiką i różnorodnością. W związku z tym ważne jest dbanie o tworzenie odpowiednich więzi społecznych, zarówno pomiędzy instytucjami a depozytariuszami dziedzictwa niematerialnego, jak i w obrębie samych grup depozytariuszy. Różnorodność kulturowa współczesnego miasta wymaga od profesjonalistów zajmujących się dziedzictwem korzystania w swojej pracy z praktyk integracyjnych, których celem jest zaangażowanie miejskich społeczności oraz lokalnych organizacji depozytariuszy, do których należą m.in. stowarzyszenia zawodowe (np. Stowarzyszenie Mistrzów Ludowych Białorusi). Włączenie niematerialnego dziedzictwa do planów rozwoju miast zapobiega jego „zamrażaniu” w przyszłości. Z jednej strony „synchronizuje” je z tkanką miejską, aby mogło nadążać za intensywnymi przemianami społeczeństwa, odpowiadać na wyzwania dynamicznego środowiska miasta. Z drugiej pozwala mu na stawianie się naturalnym elementem miejskiego stylu życia poprzez stymulowanie żywotności, polegającej na ciągłym diachronicznym przekazywaniu z pokolenia na pokolenie i stałym praktykowaniu przez depozytariuszy. Działania w tym zakresie również wymagają partycypacyjnego podejścia, angażującego lokalnych mieszkańców. Strategie rozwoju są tworzone zarówno dla dużych, jak i małych miast na Białorusi. W tych ostatnich dziedzictwo niematerialne z reguły ujmowane jest w połączeniu z dziedzictwem materialnym jako ogólny zasób kulturowy wykorzystywany w kontekście planowania rozwoju i kreowania wizerunku miasta. W tym zakresie z pomocą Unii Europejskiej zrealizowano kilka projektów pilotażowych, a wśród nich projekt COMUS (*Community-Led Urban Strategies in Historic Towns*) wdrażany w latach 2015-2017 w Mścisławie. Projekt ten zorientowany był na zaangażowanie społeczności lokalnych w proces tworzenia społeczno-gospodarczej strategii rozwoju miasta, opartej na dziedzictwie kulturowym (Stashkevich 2017). Kreowanie usług turystycznych jest niezwykle ważne dla białoruskiej rzeczywistości, ponieważ bezpośrednio wpływa na lokalny rozwój gospodarczy poprzez uaktywnianie innych gałęzi gospodarki i tworzenie nowych miejsc pracy (Dorocki 2020: 72). Takie cele realizowane były w ramach projektów tworzenia strategii rozwoju turystyki odwołujących się do lokalnej tradycji w miastach Miadziule, Prużan, Kamieniec i Mścisław. Położenie akcentu na budowanie lokalnych instrumentów planowania przeciwdziała tendencji do zaniedbywania niematerialnego dziedzictwa w procesie rewitalizacji miast, rozwoju infrastruktury i innych inicjatyw miejskich.

Ekonomiczne podejście do dziedzictwa niematerialnego wiąże się z jego dekontekstualizacją. Przykładem takiego zjawiska jest sytuacja związana z wytwarzaniem palm na Grodzieńszczyźnie. Palmy tworzone na wzór grodzieńskich już od kilku lat można kupić przed Wielkanocą w Mińsku, a więc poza regionem ich tradycyjnego występowania. W ten sposób dochodzi do utowarowienia dziedzictwa. Praktyki, umiejętności i wiedza zostają skomercjalizowane, docenia się je jako artykuł na sprzedaż, mający przede wszystkim walory ekonomiczne. Tendencja ta jest charakterystyczna zwłaszcza dla rzemiosła,

które jako element dziedzictwa niematerialnego miasta wykorzystywane jest do tworzenia produktów oferowanych w branży turystycznej. Wytwory rzemiosł tradycyjnych, które powstają poza pierwotnym terenem rozpowszechniania, mają charakter wtórny. Zarazem przyczyniają się one do kształtowania uogólnionych prototypów poszczególnych wytworów, zyskujących status uznanego i „poprawnego” modelu, odtwarzanego następnie w różnych regionach kraju, gdzie dany wytwór wcześniej nie istniał.

Warto zauważyć, że terytorialne rozpowszechnie i dekontekstualizacja są warunkowane także samym wpisaniem danego elementu na *Krajową listę*. Dziedzictwo niematerialne ma naturę lokalną, ale po wpisaniu go na listę otrzymuje status dziedzictwa krajowego i promuje się je jako dobro narodowe, co – oczywiście – jest niezgodne z istotą tego dziedzictwa. W *Kodeksie kultury Republiki Białorusi* (Kodeks 2016) elementy dziedzictwa niematerialnego umieszczone na *Krajowej liście* są potraktowane raczej jako dobra, które należą do państwa, a nie do depozytariuszy, a zarazem jako dziedzictwo ogólnobiałoruskie, a nie – jak powinno być – jako dorobek kultury lokalnej. Tym samym dochodzi tu do wytworzenia swoistego modelu kultury narodowej, a zarazem obniżenia wartości tradycji lokalnej, która przecież jest dużo ważniejsza dla depozytariuszy, niż abstrakcyjny konstrukt w postaci kultury narodowej. Działania takie podyktowane są między innymi czynnikami ekonomicznymi, jak bowiem pisze Lech Mróz:

Można bowiem przypuszczać, że właśnie forma, wzorzec jakiegoś elementu kultury (jakiś zwyczaj, jakaś postać regionalnego obrzędu czy forma tradycji, uznana za narodową), zarejestrowany na owej liście, uzyska status uznanego modelu, którego trwanie wspieranie będzie także staraniami i finansami instytucji państwa (Mróz 2013: 232).

Takie przywłaszczanie dziedzictwa regionalnego w celu włączenia go w obręb dziedzictwa narodowego przywodzi na myśl koncepcję tradycji wynalezionej (Hobsbawm, Ranger 2008: 9). Proces konstruowania tradycji dotyczy również wprowadzania nowych elementów w tkankę zjawisk dziedzictwa niematerialnego. Przykładem tego jest artystyczna strona dorocznego kołędniczego obrzędu „Koniki” w Dawidgrodzku. W ciągu ostatnich dziesięciu lat uczestnicy procesji obok wykorzystania tradycyjnych kostiumów i masek (konie, dziad, baba, bocian, baran, diabeł) przebierali się też za bohaterów amerykańskiej i radzieckiej popkultury (np. kapitan Jack Sparrow, wikingowie, Myszka Miki, krokodyl Giena) oraz zakładali maski wokalistów popularnych na obszarze Wspólnoty Niepodległych Państw. Kultura masowa charakteryzuje się widowiskowością połączoną z wizualnym odtwarzaniem i powtarzaniem obrazów, dzięki czemu łatwo łączy się z elementami dziedzictwa niematerialnego związanymi z sytuacją karnawałową, dla której główną dominantą estetyczną jest widowiskowość.

Transformacja niematerialnego dziedzictwa pod wpływem kultury popularnej przebiega szczególnie łatwo w wielokulturowym środowisku miejskim, w którym kultura ekranu oddziałuje na człowieka, a jej wzorce rozprzestrzeniają się w różnych sferach życia. Z jednej strony nowe maski i ubiory powstają z inicjatywy samych depozytariuszy tradycji i w pewnym sensie stanowią jej rozwój, dostosowanie do współczesnych warunków społeczno-kulturowych. Ale z drugiej strony pojawiają się takich nowych elementów sprzyja wypieraniu tradycyjnego składnika obrzędu bazującego na atrybutach materialnych, co *de facto* sprawia że taka transformacja może być postrzegana jako degradacja tradycji. Stosowanie przez depozytariuszy strojów obrzędowych albo też zwykłych strojów codziennych to ważne aspekty materialne, które składają się na specyfikę poszczególnych zjawisk sztuki widowiskowej, obejmującej śpiewy i tańce, umiejętności gry na instrumentach muzycznych, teatr, procesje religijne, obrzędy doroczne. Z powodu popkulturyzacji, ujmowanej „jako utrata społecznej świadomości głębi znaczeń dziedzictwa niematerialnego” (Skaldawski 2013: 112), są one narażone na to, że ich uczestnicy na siłę próbują dodawać im jaskrawości i atrakcyjności. Zarówno nowe „efekciarskie” kostiumy,

jak i repertuar śpiewów i muzyki, zaktualizowane w celu dopasowania tradycji do gustów masowej publiczności, wprowadzają dysonans estetyczny w odbiorze całokształtu danego elementu dziedzictwa niematerialnego.

Warto dodać, że ważną okolicznością rozwoju niematerialnego dziedzictwa miasta, zwłaszcza w okresie rozprzestrzeniania się pandemii COVID-19, jest korzystanie przez państwowe i pozapaństwowe instytucje kultury oraz samych depozytariuszy z narzędzi cyfrowych i mediów społecznościowych w celu promocji swojej działalności. Dla szczęściu regionalnych miejskich ośrodków metodycznych internet stał się jednym z głównych kanałów komunikacji. Działalność tych ośrodków polega na koordynacji pracy lokalnych instytucji kultury zajmujących się ochroną dziedzictwa niematerialnego oraz na prezentowaniu jego regionalnej różnorodności. Internet i narzędzia multimedialne są wykorzystywane w organizacji wydarzeń dotyczących dziedzictwa, w ich promocji oraz w formalnej i nieformalnej edukacji w zakresie dziedzictwa niematerialnego. Tak więc w przestrzeni miejskiej obok kontaktów bezpośrednich sieci wirtualne stają się ważnym środowiskiem transmisji wiedzy o dziedzictwie kulturowym miasta.

Zakończenie

Niematerialne dziedzictwo kulturowe Białorusi rozwija się w kontekście ogólnoswiatowych tendencji, które posiadają zarówno negatywne, jak i pozytywne aspekty. Jego istnienie w przestrzeni miast jest uzależnione od wielu zjawisk. Są to przede wszystkim uwarunkowania ekonomiczne (nadmierna eksploatacja zasobów dziedzictwa) i kulturowe (globalizacja, kultura masowa, zmiany społeczne), ale duże znaczenie mają tu także zmiany demograficzne (migracja ze wsi do miast, napływ ludności z innych terenów) oraz wspomniana wcześniej dekontekstualizacja i komercjalizacja. Te ostatnie zjawiska są zbieżne z zagrożeniami dla niematerialnego dziedzictwa wskazanymi przez UNESCO na podstawie analizy 67 wpisów na *Listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego wymagającego pilnej ochrony* (UNESCO, n.d.).

Na Białorusi praktykowanie i przekazywanie elementów kultury niematerialnej w środowisku miejskim nie wydaje się tak bardzo zagrożone, jak to jest w przypadku dziedzictwa wsi. Dzieje się tak dlatego, że w miastach prócz wertykalnego (diachronicznego) systemu transmisji, opartego na tradycyjnym przekazaniu wiedzy z pokolenia starszego do pokolenia młodszego, wykorzystuje się równoległe horyzontalne praktyki rozpowszechniania informacji o dziedzictwie niematerialnym. Ta horyzontalna transmisja odbywa się podczas miejskich świąt i festiwali oraz w przestrzeni wirtualnej, zwykle między osobami należącymi do jednego pokolenia, ale niekiedy także w sposób „odwrócony”, kiedy to starsi poznają określone tradycje od młodszych⁷. Ważne jest także to, że w miastach dziedzictwo niematerialne cieszy się ogólnie większym zainteresowaniem mieszkańców ze względu na swoje funkcje kompensacyjne, które pozwalają częściowo niwelować negatywne skutki silnej urbanizacji i pozytywnie wpływają na żywotność wielu zjawisk kultury.

⁷ Ten rodzaj przekazu może być odniesiony do typologii transmisji społecznej stworzonej przez Margaret Mead (2000) i scharakteryzowany jako prefiguratywny.

Bibliografia

- ASHWORTH, G. (2015). *Planowanie dziedzictwa* (przeł. M. Duda-Gryc). Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- BAŃKA, A. (2018). *Psychologia środowiskowa jakości życia i innowacji społecznych*. Poznań-Katowice: Stowarzyszenie Psychologia i Architektura.
- CHEPAĪTENE, R. (2010). *Kulturnoe nasledie v globalnom mire*. Vilnius: Izdatelstvo "Evropejskiĭ humanitarnyĭ universitet".
- DARASHĖVICH, E. (2010). *Nemateryial'naĭa kul'turnaĭa spadchyna ŭ struktury suchasnaĭ kul'tury*. In: M. Mazhëika (ed.), *Kul'tura va ŭmovakh hlabalizatsyi: Materyialy navukovai kanferentsyi (25-26 listapada 2009 hoda)* (s. 182-186). Minsk: Belaruskii dzĭarzhainy ŭniversitet kultury i mastactvaŭ.
- DOROCKI, S. (2020). *Lokalne dziedzictwo kulturowe jako element rozwoju usług agroturystycznych w Polsce*. „Turystyka Kulturowa”, 1, 72-84.
- Dzĭarzhainy spis historyka-kul'turnykh kashtoŭnastseĭ Rĕspubliki Belarus' (n.d.)*. Retrieved from: <http://gospisok.gov.by/?AspxAutoDetectCookieSupport=1>.
- HOBSBAWM, E., Ranger, T. (red.) (2008). *Tradycja wynaleziona* (przeł. M. Godyń, F. Godyń). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KALACEJ, V. V. (2016). *Ėkalohiĭa tradytsyinaĭ kul'tury i etnamastatskaĭa adukatsyĭa Belarusi*. W: B. Matlawski (red.), *Tradycyjne instrumenty ludowe w kulturach Europy XXI wieku: Zbiór artykułůw naukowych z I Międzynarodowej Konferencji Naukowej, 27-29.06.2015 w Łobzie* (s. 139-144). Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- KANANOVICH, S. (2016). *Rĕprezentatsyĭa nemateryial'naĭ kul'turnaĭ spadchyny ŭstanovami kul'tury Rĕspubliki Belarus'*. *Aŭtarĕferat dysertacyi* (rozprawa doktorska, Belaruskii dzĭarzhainy ŭniversitet kultury i mastatstvaŭ, Minsk). Retrieved from: <https://vak.gov.by/node/2963>.
- KOBYLIŃSKI, Z. (2011). *Czym jest, komu jest potrzebne i do kogo należy dziedzictwo kulturowe?* „Mazowsze. Studia Regionalne”, 7, 21-47.
- Kodeks Respubliki Belarus' ab kul'tury* (2016). Retrieved from: <https://www.pravo.by/document/?guid=12551&p0=Hk1600413>.
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku (2011). *Dziennik Ustaw*, 172 (1018), 10038-10065.
- LEFEBVRE, H. (1996). *Writings on Cities* (trans. and ed. E. Kofman, E. Lebas). Oxford: Blackwell Publishers.
- MAJER, A. (2019). *Współczesny świat jest światem miejskim?* W: P. Kisel, A. Urbanik, K. Warmińska-Zygmunt (red.), *Miasto. Ekonomia. Kultura* (s. 39-55). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- MARMYSH, T., Sivochin, H. (2013). *Recommendation for Filling the Nomination Form*. In: A. Stashkevich (ed.), *Identification and Inventorying of the Intangible Cultural Heritage of Belarus Practical Guide* (pp. 42-53). Minsk: Institute for Culture of Belarus.
- MEAD, M. (2000). *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego* (przeł. J. Hołówka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ministry of Culture of the Republic of Belarus (2013). *Identification and Inventorying of the Intangible Cultural Heritage of Belarus: Practical Guide*. Minsk: Institute of Culture of Belarus.

MRÓZ, L. (2013). *Ochrona niematerialnego dziedzictwa kultury Romów. Przypadek szczególny*. W: K. Braun (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe. Identyfikacja – dokumentacja – ochrona – interpretacja – pojęcia – poglądy. Materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej*, Węgorzewo 17–19 czerwca 2011 roku. (s. 231-253). Warszawa–Węgorzewo: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.

SKALDAWSKI, B. (2013). *Krajowy Program Ochrony Dziedzictwa Niematerialnego – propozycja wdrożenia*. W: J. Adamowski, K. Smyk (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe. Źródła – wartości – ochrona* (s. 111-121). Lublin-Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa.

SMOLIK, A. (2020). *Intèrprètatsyïa paniatstsïa „nematèryïal’naïa kul’turnaïa spadchyna” w aïchynnym i zamezhnym humanitarnym dyskursie*. In: A. Avlasovich (ed.), *Kopytinskie chtenia: Vól. 3* (s. 16-18). Mogilev: MGU imeni A.A. Kuleshova.

STASHKEVICH, A. (ed.) (2017). *Mscislaŭ. Belarus. Community-led Urban Strategies in Historic Towns Minsk: Infarmatsyïna-vylichal’ny tsentr Ministerstva finansau Respubliki Belarus’*.

STASHKEVICH, A. (2012). *Historyka-kulturnaïa spadchyna*. In: I. I. Kruk, A. A. Halkin (ed.), *Kultura Belarusi: 20 hod razvitsïa, 1991–2011*. Minsk: Instytut kultury Belarusi.

VARFALAMYEYeva, T.B., Bas’ko, V.I., Kozyenka, M.A., Bohanyeva, A.M. (2004-2013). *Tradytсынyaya mastatskaya kul’tura byelarusaw*. Minsk: Byelorusskaya Nauka.

UNESCO (n.d.). *Dive into intangible cultural heritage!* Retrieved from: <https://ich.unesco.org/en/dive&display=threat#tabs>.

United Nations Conference on Housing and Sustainable Urban Development (2017). *Habitat III. Issue Papers*. New York: United Nations.

TATSIANA MARMYSH

THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF THE CITY OF BELARUS IN MODERN CONDITIONS

The author draws attention to the specificity of the urban intangible heritage in Belarus. The elements of urban on the National List of Historical and Cultural Heritage of the Republic of Belarus are presented. Both positive and negative development trends are revealed. The positive ones are connected with the involving of intangible heritage in local cultural development plans, its safeguarding by the National List, increasing of urban population interest in heritage and using of participatory practices for safeguarding. Among the negative aspects of intangible heritage in the cities are economic pressure, cultural globalization, demographic changes, decontextualization and commercialization.

JASMINKA BRALA-MUDROVČIĆ, MARIJA GRAČANIN
Sveučilište u Zadru

USMENOKNJIŽEVNI ELEMENTI U LEKTIRNIM DJELIMA PREDMETNE NASTAVE

Uvod

Usmena književnost najstariji je i najdugotrajniji oblik umjetničkog stvaranja jezičnim medijem. Pisana i usmena književnost potpuno su različiti poetički modeli, ali među njima postoji snažna veza koja se ne smije zanemariti. „Objema im je zajedničko sve što ih čini književnostima i obje čine ukupnost ljudskog, duhovnog, etnološkog, kulturološkog, antropološkog znanja i zbir su pojedinačnih ostvaraja” (Kekez 1998: 134) Usmena književnost *blago* je naše književne povijesti. Njezina vrijednost, bogatstvo i raznovrsnost od iznimne su važnosti za hrvatsku kulturu i književnost. Tijekom povijesti postojalo je raznih interpretacija usmene književnosti, recepcija i općenito njezina vrednovanja. Dugi niz godina usmena, folklorna, narodna, pučka, tradicionalna i seljačka književnost, kako su je sve nazivali, bila je marginalizirana na hrvatskoj književnoj sceni i smatrala se manje vrijednim poetičkim modelom i time se uvijek nalazila na književnoj periferiji ili čak i izvan nje. Didaktičizam, regionalizam, lokalni idiomi i tome slično zamjeralo se usmenoj književnosti koja je naspram pisane imala široku recepciju. Tek u drugoj polovici 20. stoljeća hrvatski književni teoretičari valoriziraju njezine vrijednosti i pomiču je s ruba (Tvrтко Čubelić 1990; Stipe Botica 1995, 2013; Josip Kekez 1998; Maja Bošković-Stulli 1971, 1973, 1975, 1991, 2004, 2006; Milivoj Solar 2005; Marko Dragić 2007/2008 i dr.), ali i usprkos tome do danas se osjeća dosljedno zanemarivanje usmene naspram pisane književnosti.

U smjeru dokazivanja neopravdane marginalizacije usmene književnosti i njezinog etiketiranja kao drugorazredne i niske ide i ovaj rad u kojem se usmena književnost usko veže i uz dječju književnost s kojom se interferira na nekoliko razina. Proučena su i analizirana metodom studije dokumentacije lektirna književna djela isključivo hrvatskih autora koja se nalaze na popisu lektire za predmetnu nastavu koji je propisan *Nastavnim planom i programom za osnovnu školu* (2016) i pronađene su brojne poetičke sastavnice koje dokazuju duboku ukorijenjenost usmene književnosti u pisanoj i samim time miču usmenu književnost s periferije na kojoj se nalazila dugi niz godina zbog nedovoljno uočeni umjetničkih vrijednosti. Istraživanje se temelji na ovome dokumentu iako je 2019. godine Ministarstvo znanosti i obrazovanja objavilo *Odluku o donošenju kurikulumu za nastavni predmet Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj* kojom se donekle promijenio plan iščitavanja lektire i sam popis, ali su sva navedena djela ostala u planu i programu obrade novog gradiva iz područja književnosti pa su i sve vrednote sadržane u njima, uključujući i usmenoknjiževne elemente, i dalje ostale na dobrobit učenika i postizanje svih željenih odgojno-obrazovnih ishoda. Nesumnjivo da književna djela i dijelovi usmene književnosti sadržani u njima, koji su po svim svojim karakteristikama bliski dječjem poimanju i prihvaćanju svijeta, omogućuju razvoj i stjecanje komunikacijske jezične kompetencije, jezičnih znanja i višestruke pismenosti potrebne za kvalitetan život i dovode do percepcije književnosti kao umjetnosti riječi, ali i kao temelja nacionalnog identiteta bez kojeg niti jedan narod ne može opstati.

Odnos usmene, pisane i dječje književnosti

Usmena književnost predstavlja najstariji oblik književno-umjetničkog rada i može se definirati kao „vrsta govorenog priopćavanja za naročite potrebe među sudionicima

neke povezane zajednice” (Botica 1995: 9). Primjere i vrste usmene književnosti ljudi su priopćavali jedan drugome usmeno. Pamtili su ih i prenosili, a tek ih naknadno, dulje ili kraće vrijeme iza postanka zapisivali i tiskali. Usmena književnost je nastala u pojedinom povijesnom trenutku te je na specifičan način djelovala u živoj komunikaciji. Za nastajanje književnih djela usmene književnosti moraju postojati korisni i stimulativni uvjeti u nekoj sredini. Stvaratelji usmenih oblika daroviti su pojedinci koji imaju osjećaj za lijepu riječ, za snagu riječi, imaju lijep glas, glumački dar te sposobnost pomnog i smišljenog odabira teme i likova s ciljem da zadovolje govornu sredinu. Ti pojedinci „unutar govorenog jezika neke sredine provode odabir kako bi prikladno izrazili svoja raspoloženja i predali ih slušateljima kao oblikovanu strukturu” (Botica 1995: 9). Struktura je oblikovana u ime cjelokupne zajednice, u ime zajedničkog mišljenja o određenim temama iz života i ona živi u izvedbi kroz pričanje, pjevanje, recitiranje i svaki pripadnik povezano zajednice prima je kao svoj vlastiti proizvod. Usmena književnost promatrana kao cjelina ima svoje korijenje u dalekoj prošlosti svakog naroda. Ona najvjernije prikazuje posebnosti narodnog života u svim njegovim očitovanjima, ona mu je prvotna i najranija pratilja, od prvih oblika društvenog života pa sve do najsuvremenijih političkih zbivanja.

Usmena književnost povezana je s mnogim znanostima kao što je etnološka znanost jer se ostvaruje unutar cjelokupnog narodnog života, s antropologijom i sociologijom koje su svoje opise o čovjeku gradile upravo na usmenoknjiževnim realizacijama govora o tim temama. Nadalje, u dalekim razdobljima prošlosti nije postojala prava znanstvena povijest, stoga je historiografija informacije crpila uglavnom iz usmene književnosti. Sve navedene znanstvene discipline pristupaju usmenoknjiževnom fenomenu kao važnom čimbeniku kad god je u pitanju govor o čovjeku (Botica 2013: 40-44, 67-73).

Mnogi hrvatski autori unosili su u svoja djela, svjesno ili nesvjesno nešto od usmene književne baštine, bilo samo dijelom ili u cijelosti usmenim tekstom. Na taj način su svjedočili o onim vrednotama na kojim se izražavala nacionalna duhovnost hrvatskog naroda.

Dječja književnost s usmenom književnošću ima mnogo zajedničkih, svjetonazorskih i stilskih dodirnica. No, ispreplitanje usmene s dječjom književnošću, stoji u znatno bližim relacijama. Postoji nekoliko poetičkih poveznica prema kojima je bliskost ove dvije književnosti još veća, a to su: jasna slika svijeta, sklonost igrivom i strukturalna i tematsko-motivska povezanost (Hranjec 2009: 181, 199). Osim ovih poetičkih poveznica postoje i dva pristupa usmenoj književnosti, a to je tradicionalni pristup u čijim djelima dolazi „do predočenja etnamentaliteta, zavičajnog intimizma i kolorizma” (Hranjec 2009: 181) dok je drugi pristup moderniji, odnosno autorima su „usmeni oblici nadahnuće za vlastite zamišljaje” (Hranjec 2009: 181). Mnogi dječji pjesnici posežu za usmenim predlošcima preuzimajući motive, ritam ili pak slike iz usmene književnosti kako bi „stvorili” pjesme, brojalice, rugalice, zagonetke. Uz formu pjesnici preuzimaju i ritam i metričke zakonitosti narodne pjesme. Proces nasljedovanja usmene književnosti u dječjoj književnosti naočitiji je u prozi, posebice u bajkama. Znatno puno podudaranosti između ove dvije književnosti može se uočiti na razini motiva. Zanimljivo je da se pojedine motive neće moći pronaći interpolirane u istom okviru iste vrste ili oblika. Interpoliranje usmene književnosti u književnost namijenjenu djeci, teče na sljedećim razinama: „1) Do procesa dolazi na razini općeg ugođaja, u težnji preuzimatelja za jednostavnosti te ludičkim i nonsensnim tvorbama. 2) Utjecaje ćemo naći na razini forme, u prenošenju oblika (vrste) iz jedne književnosti u drugu, ali i međuprožimanju različitih vrsta. 3) Interpoliraju se i pojedini strukturalni obrasci, elementi usmene književnosti. 4) Znatnih će interferentnih procesa biti na planu ritmotvornom te leksičkom i semantičkom, dakle u obilnom korištenju jezičnim usmenim inventarom, njegovu doslovnu navođenju, ali i preoblikovanju. Zato je usmena književnost plodonosan te stoga nezaobilazan poticaj za niz djela hrvatske dječje književnosti” (Hranjec 2006: 21). Dakle, „usmena književnost jedna od

glavnih gradbenica u dječjoj književnosti, njome se signalizira baština i domovinstvo/zavičajnost, no ona se u suvremenim oblicima nasljedovanja javlja kao korijen iz koga se razlistavaju raznoliki izdanci, dječjem iskustvu primjereni” (Hranjec 2009: 199). Stoga je cilj ovog rada provjeriti ovu tezu, odnosno prikazati sve oblike inteferencije usmene i dječje književnosti na predlošku lektirnih djela „antologijske vrijednosti koja su primjerena doživljajno-spoznajnim mogućnostima učenika” (Rosandić, 2005: 5).

Usmenoknjiževni elementi u lektirnim djelima predmetne nastave

Na popisu lektire za PETI RAZRED nalaze se Šaljive narodne priče koje iz velikog bogatstva folklornih zapisa donose samo one priče koje su prije svega duhovite, ali i poučne. Zapisane su ne samo na prostorima Hrvatske nego i na prostorima Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Kosova, Vojvodine, Rumunjske, Mađarske i Austrije. U zbirci se nalazi i nekoliko inačica jer su isti motivi varirali u različitim krajevima i narječjima. Tako su priče Čovjek i žena i Ženski poslovi, *Ero i kadija* i *Sudec i krave*, *Frkljevački muzikaši* i *Kako je piteh škoveržija Ameriku* inačice u različitim narječjima dok su priče Štorija od beka 1.a i 1.b; *Bekri Mustafa pred carem-Bekri-Mujo* inačice koje pripadaju istom idiomu (Težak 2001: 11).

Za hrvatsku šaljivu priču karakteristična su tri lika: Petrica Kerempuh, Matijaš Grabancijaš i Ero. Postoje mnoge narodne priče o Kerempuhu, a na kraju ove zbirke nalazi se šaljiva priča u izvornoj hrvatskoj pučkoj anegdoti Slavka Kolara *Konjska pamet*. Kolar je crteže slikara Vladimira Kirina kojima je ilustrirao zgrade iz života Petrice Kerempuha popratio pričama (Težak 2001: 14) O grabancijašima mnogo je zapisa, a najpoznatiji junak štokavske narodne priče svakako je šaljivi Ero koji je postao junak i jedne od najizvođenijih hrvatskih opera *Ero s onoga svijeta* nastale prema motivima istoimene narodne priče (Težak 2001: 13).

Usmeno stvaralaštvo glavno je izvorište za dječju poeziju jednoga od veliki hrvatskih pjesnika Grigora Viteza pa su izvornost, igra i jednostavnost glavne značajke njegove poezije (Hranjec 2008: 9). Jedna od najpoznatijih Vitezovih pjesama je pjesma *Kako živi Antuntun*, za koju pjesnik u bilješki navodi: „Pjesma je napisana u duhu narodnih šala i zabadalica. U mom rodnom kraju jednom selu se rugaju da nemaju na kućama prozore, pa mrak iz njih tjeraju kapama. Drugom se opet rugaju da su plivali kroz konoplju kako se ne bi utopili, jer je konoplja bila preduboka, tj. bila je iznad glave. Isto tako, veoma je poznata uzrečica: Nije za guske sijeno!” (Vitez 2008: 35). Utjecaj usmenih oblika očituje se u uzrečici koju ističe i sam Vitez *Nije za guske sijeno* na temelju koje je nastao stih *Guske sijenom hrani*, a stih *Mrak grabi loncem* na narodnoj uzrečici *Takav je mrak da bi ga mogao grabiti loncem*. Iz primjera je vidljivo da pjesnik nije izravno parafrazirao narodni izričaj, već ga je preoblikovao (Hranjec 2008: 7). U preuzimanju iz usmene književnosti Vitez se najprije oslobodio didaktizma te afirmirao igru, interpolirao poslovice i šale te preuzimao izražajna sredstva, osobito onomatopeju koja je njegova osnovna stilska figura: „*I cvrkuću i čuviću / I žvrgolje i živkaju / I čućore i civkaju, / Pište, žvrlje i ciliću, / Kriješte, crvče i čivriću, / (...)*” (Vitez 2008: 54). U pjesmama je sve zahvaćeno igrom pa tako i sama forma pjesama. Vitez slobodnije pristupa pjesničkoj strukturi iako poštuje usmeni stih koje je sklon ustaljenim oblicima. Osim uspavanke Vitez iz usmene književnosti nasljeduje i brojalice (*Prsti* i *Švelja*), ali i zagonetke. Dobar primjer je zagonetka *Putnik* iz koje je vidljivo da Vitez preuzima samo motiv i temeljnu poveznicu koje onda razvija i prilagođava djeci i ne pridržava se čvrste usmene strukture već od pitanja stvara pjesmu koja je slikovita i igriva (Hranjec 2008: 12). Danas se igra riječima smatra odlikom suvremenog pjesništva za djecu, no takvih stihova ima i u hrvatskoj baštini u brojalicama, rugalicama, nabrajalicama i sl. I upravo na ritmičkim, motivskim i metričkim osobinama usmene književnosti Vitez stvara svoje pjesme (Hranjec 2006: 14) koje su uzor moderne dječje poezije (Težak 2006: 281).

Basne, koje se nalaze na popisu lektire, su basne Ivane Brlić-Mažuranić, Gustava Krkleca i Vladimira Halovanića. Basne Ivane Brlić-Mažuranić nastale su po uzoru na Ezopove basne. Od Ezopa autorica preuzima motive ili teme. Ono što Ivanine basne čini posebnim je to što se osim životinja javljaju i ljudi. Sve basne pisane su u stihovima. Posebnim ih čini dramska struktura jer su organizirane kao mali događaji s uvodom, zapletom, vrhuncem i raspletom koji je šaljiv te je ujedno i pouka basne. Basne nose i satiričan ton npr. Žabe traže kralja: „Dao si nam, dobri Bože, / Kralja slaba! / Nit što hoće, nit što može, / Nit upravlja, nit vlada, / Nije kralj, već – klada” (Ezop, Pančatanta, La Fontaine, Lessing, Krilov, Ivana Brlić Mažuranić, Krklec i Halovanić 2001: 146). Basne Gustava Krkleca su kratke, stoga ih on naziva *telegrafskim*, npr. Tužno primirje („Vidjeh kako janje vuku / pomirljivo pruža ruku. / Taj mi slučaj stvori povod / da zamislim – skoro sprovod” (Ezop, Pančatanta, La Fontaine, Lessing, Krilov, Brlić Mažuranić, Krklec i Halovanić 2001: 158)). Svojim basnama širi moralne pouke i tendencije. To su prave basne za djecu: šaljive, duhovite i sa životinjama koje su bliske djeci (zec, kornjača, žaba). Za razliku od Brlić-Mažuranić rijetko preuzima Ezopove motive, već sam stvara slike a duhovitost basni proizlazi iz naslova koji preuzimaju funkciju pouke (Zima 2001: 6). „Ukratko, Krklec je osuvremenio basnu dajući joj upravo kratko i efektno sročeno vedrinom pravu mjeru” (Hranjec 2006: 155). I basne Vladimira Halovanića su kratke. No, Halovanić širi tematiku i motive pa su tako u basnama prikazani ormar, mjesec, snjegović i sl. U svoje basne uvodi likove koje tradicionalna basna ne poznaje (puh, čvorak, slon), a najčešće su strukturirane u obliku dijaloga u kojem prva dva stiha govori jedan lik, a druga dva drugi lik ili su pak druga dva stiha pripovjedačev komentar (Zima 2001: 9), npr. Šutnja je zlato: „Sa ormara više brava: / Bogatstvo u nama spava! / Ali ormar reče bravi: / – Zato ključ u usta stavi!” (Ezop, Pančatanta, La Fontaine, Lessing, Krilov, Ivana Brlić-Mažuranić, Krklec i Halovanić 2001: 166).

U još nekoliko književnih djela s popisa prepoznaju se usmeni oblici, iako autori nisu koristili usmenu književnost kao poticaj za pisanje. Tako se, npr., u romanu *Koko u Parizu* Ivana Kušana nalaze frazemi i izreke: „navrat-nanos” (Kušan 2006: 103), „Dao bih odrezati sebi oba uha, ako (...)” (Kušan 2006: 146), a u romanu *Domaća zadaća* poslovice su naslovi poglavlja čime je autor pokazao afirmativan stav prema usmenoj književnosti.

U romanu *Posada oklopnog vlaka* Milivoja Matošeca koji govori o zgodama i nezgodama dječjeg života od govorničkih oblika izdvaja se jedna rugalica: „*Simon grbu nosi, njome se ponosi, / Veseli se, Simone, zbog svoje grbe!*” (Matošec 2005: 55). Narodna vjerovanja o mračnim i zapuštenim mjestima idealan su poticaj za razvijanje dječje mašte pa je tako u romanu *Strah u Ulici lipa* zanimljiv dio koji prikazuje dječje poimanje nastanka legende: „Evo kako nastaju legende o duhovima! Baš ovako. Neki osamljen čovjek sjedi u mračnom podrumu i sluša. Najprije ne čuje ništa. Tiho je. Zatim čuje svoje bilo, pa disanje podruma, pa mnogo drugih neobičnih zvukova. Ti zvukovi vjerojatno ne postoje. Ako je tiho, nema zvukova. Ipak čuje i on. Šuštanje. Koraci. Kao da se netko prikrada” (Matošec 2006: 71). Narodno vjerovanje kojim su se plašila djeca nalazi se u romanu *Tiki traži neznanca*: „Govorilo se da u granju čvorastih vrba drijemaju zmijske debele kao ruka koje ne žive ni zbog čega drugoga nego da čekaju dječake pa da ih prvom zgodnom prilikom stegnu u smrtonosni zmijski zagrljaj” (Matošec 2005: 42).

Iz zbirke priča *Šaljive priče i priče bez šale* Zlatka Krilića izdvajaju se rugalica „Cura i dečko zaljubljeni par...” (Krilić 2001: 36), poslovice „U zdravom tijelu zdrav duh” (Krilić 2001: 70) i igra *Drvena Marija* koja je nastala iz frazema koji se u hrvatskom govoru nalazi još od davnih vremena: „Nitko se ne smije pomaknuti dok ga ja ne dotaknem. Moraš biti mirna kao kip svete Marije u crkvi” (Krilić 2001: 108).

Roman *Muki: djetinjstvo Ivana Zajca* Tihomira Horvata, osim što donosi čitatelji-ma prikaz života slavnog hrvatskog skladatelja, donosi i oblike koji se povezuju s usmenom

književnošću. Izdvaja se narodna pjesma „Ča se je zgodilo, Lucice moja, / u Reke belem gradu, srdanašce moje?” (Horvat 1994: 6) i brojalica „Engele, bengele / zucadi me / fabe, fabe Domine / ex puxtraus / marsinaus” (Horvat 1994: 67) U romanu *Frka u Šćitarjevu* nalazi se blagoslov „Deus tibi det, quae optas!” (Horvat 1998: 121) što u prijevodu znači „Dao ti bog što želiš. Neka ti se ispune želje!” (Horvat 1998: 121). U romanu *Tajna gornjeg grada* izdvaja se jedna poznata hrvatska poslovice „Tko ne riskira, taj ne profitira!” (Horvat 2008: 54).

U ŠESTOM RAZREDU najveći je broj djela u kojima se nalaze usmeni elementi, među kojima se ističu *Priče iz davnine* Ivane Brlić Mažuranić. Sam naziv *Priče iz davnine* upućuje na oblik bajke. Autorica razjašnjava nastanak priča: „Uspjele ili neuspjele, manjkave ili savršene, te su priče *koli* su svojoj biti, *toli* u svojoj izvedbi čisto i potpuno moje originalno djelo. One su sačinjene oko imena i likova uzetih iz slavenske mitologije i to je sva vanjska veza koje one imaju s narodnom mitološkom predajom. Ni jedan prizor, ni jedna fabula, ni jedan razvoj, ni jedna tendenca u ovim pričama nisu nađeni gotovo u našoj mitologiji. Posve je drugo pitanje nutarnja veza koju *Priče iz davnine* imaju s narodnim pjesništvom. S tog gledišta moje su priče zaista ne moje, nego su one pričanja, predviđanja, nade, vjerovanja i uzdanja cijele duše slavenskog plemena” (Brlić Mažuranić 1973: 3-4). Ove riječi su potpuno istinite „po tome što u umjetničkoj realizaciji *Priča iz davnina* zaista nema gotovih preuzetih prizora, fabula, razvoja, tendencija. Ali su poticaj, primljenih iz narodne tradicije i mitološke literature, ipak znatno širi od samih imena i likova” (Bošković-Stulli 1975: 232).

Autorica je u svojoj *Autobiografiji* navela kako joj je cilj pisanja *Priča* bio da kroz te priče uvede nazive, duhove, likove, kako drevne hrvatske tako i opće slavenske mitologije i to one koje su manje poznati ljudima. Najviše je mitoloških motiva crpila iz djela ruskih književnika Afanasjeva i Tkánaya (Bošković-Stulli 1975: 237). Slijedi nekoliko ilustrativnih primjera. U priči *Kako je Potjeh tražio istinu* lik Svarožića dospio je u *Priču* posredovanjem Afanasjeva. Svarožić je sin Svarogov, kojeg jedni tumače da predstavlja sunčevu svijetlost, a jedni zemni oganj (Bošković-Stulli 1975: 239). U priči Svarožić je Sunce, tj. sunčeva svjetlost koju su naši preci zamišljali u liku mladića: „prekrasno momče u blistavu odjelu, a oko njega zlatna kabanica trepti kao zlatni barjak” (Brlić Mažuranić 2002: 132). Osim Svarožića važan je i lik Bjesomara, „vladara svih šumskih bjesova”, kako su stari Slaveni u nekim krajevima nazivali vladara zlih i opakih sila (Brlić Mažuranić 2002: 132). Mokoš, iz priče *Sunce djever i Neva Nevičica*, bila je prema vjerovanjima Slavena moćna sila koja je vladala u močvarama i koja je „znala u svašta da se pretvori: i u pticu i u zmiju i u baku i u djevojku. I još mogaše svašta načiniti: i zla i dobra. (...) Stanovala Mokoš u glibu nakraj močvara gdje je s jeseni Sunce sjedalo” (Brlić Mažuranić 2002: 9). Svijet usmenosti u *Pričama iz davnine* ne bi bio tako čaroban bez vila koje se pojavljuju u nekoliko priča. U priči *Bratac Jaglenac i sestrica Rutvica* pojavljuju se planinske vile. Ono što iznenađuje u ovoj priči je svakako što su vile zle. To su vile Zatočnice „jer su se zavjetovala da će se, kao posljednje od vilinskog plemena, osvetiti ljudskom rodu” (Brlić Mažuranić 2002: 31). Da su i hrvatska narodna vjerovanja, pjesme i pripovijetke bile poznate autorici vidljivo je i po pojedinostima koje se iščitavaju iz priča kao, npr. nijemi jezik u priči o Palunku, izorana brazda koja čini granicu između dobra i zla te zvonjava crkvenog zvona koje rastjeruje oluju što se čita u priči o Jaglencu i Rutvici kada vile proriču sudbinu Nevi Nevičici. Usmenost u *Pričama* očituje se i u jeziku i u stihu kada autorica koristi brojne epitete koji se mogu povezati s narodnim pjesmama i pričama (Bošković-Stulli 1975: 56). Formuli bajke odgovaraju čarobne riječi iz priče o Palunku „Kolovrta navrta, ili do jaza mrtvoga ili do Kralja Morskoga” (Brlić Mažuranić 2002: 172) isto kao i bjesovi iz priče o Potjehu koji su opisani s toliko živa slikovita duha: „crveni kao crvendaci, zeleni kao zelembači, rutavi kao janje, golišavi kao žabe, rogati kao puž, šušati kao miš” (Brlić Mažuranić 2002: 142). Taj ritam u prozi, slikovitost i maštovitost,

sve je to plod originalnog stvaranja autorice, no isto tako je i vezano uz oblike usmenog stvaralaštva. Tip formulativnog pričanja u usmenim bajkama prisutan je i u Ivaninim pričama. *Priče* sadržavaju mnoštvo deminutiva: javorići i panjići, kravica, kozica, sestrica, bratac, zvjezdica, župančići, križić, kolibica i sl. Samo čitajući takve riječi može se osjetiti ljubav koju je autorica osjećala za tako nemoćne i male stvari, a koje su proizašle iz narodnih bajki.

Još jedno čudesno djelo su *Povjestice* koje imaju značajno mjesto u stvaralaštvu hrvatskog pisca Augusta Šenoa. Radi se o epskim pjesama dugog ili kratkog stiha koje građu crpe iz nacionalne povijesti ili narodne predaje u kojima se autor nije ograničio samo na pripovijedanje već je dao prostora i opisivanju krajolika, iznosio je svoje stavove o životu, domoljublju i moralnim vrijednostima. U povjestici *Smrt Petra Svačića* autor je prikazao smrt posljednjeg hrvatskog kralja u kojoj veliča domoljublje, slogu i jedinstvo. Nadalje, *Propast Venecije* također tematizira konkretan povijesni događaj. Po ritmičnosti povjestice potvrđuje se da je Šenoa crpio priču iz narodne predaje. Osim jedanaesterca, koji je najbrojniji, pronalazi se i šesterac, osmerac i deseterac koji su prisutni u hrvatskog versifikacijskoj tradiciji. Povjestice *Postolar i vrag*, *Kameni svatovi*, *Kugina kuća* i *Fratarska oporuka* svrstavaju se u skupinu povjestica koje svoju građu crpe prema narodnoj pripovijetki, priči, predaji i tradiciji. Povjestica *Postolar i vrag* nema određeno vrijeme radnje već započinje s elementima bajkovitog vremena „Bio jednom postolar” (Šenoa 2005: 15), pisana je miješanjem suvremenog jezika Šenoina doba i jezika usmene pripovjedne tradicije. Osim stilskih figura poput metafore (*gluha nužda*), Šenoa koristi i epske formule iz tradicije usmene predaje: „Ide vrijeme dođe rok, / Eto vraga skok na skok!” (Šenoa 2005: 17), U ovoj povjestici nalaze se mudre izreke koje govore o moralnim načelima, a da bi se pokazala istinitost kako je povjestica nastala na temelju narodne pripovijetke pripovjedač završava stihovima: „Istina vama sve to bila: / Od majstora sam je sluš'o / Kada sam kod njega vina kuš'o” (Šenoa 2005: 21). U povjestici *Kameni svatovi* pripovjedač pripovijeda narodnu priču kako su nastale litice koje se nalaze na sjeverozapadnom dijelu Medvednice. Šenoa u ovoj povjestici preuzima neke obrasce iz usmene književnosti, prije svega kletve („Ubila me strijela mahom / Ak mi Janja bude snahom” (Šenoa 2005: 46)). Također se pronalaze mudre izreke: „Kada se ljubi, nema grijeha” (Šenoa 2005: 51) „Mlada leđa nose lakše” (Šenoa 2005: 58), „Prezeti obrasci preobličuju se u skladu s književnim leksikom samog pisca i uvođenjem novog sadržaja na pozadini starog sadržaja, u kojoj se iščitavaju različiti modeli s motrišta tvorbe i znakovne preobrazbe pripovjene predaje, kletve i poučne izreke” (Brlečić-Vujić 1999: 277). Kraj povjestice upućuje na njen izvor, a to je da je nastala na temelju narodne priče o postanku neobičnih stijena u prirodi. Povjestica *Kugina kuća*, također nastala na narodnoj predaji, govori o bolesti koja može uništiti sve i svakoga. U njoj se također nalazi mnoštvo narodnih izreka („Ne želi nevolju / Susjedovu polju” (Šenoa 2005: 61), „Njegovo poharano / Tvoje razrovano” (Šenoa 2005: 63), „Brata tko zgrebe, zakopao sebe” (Šenoa 2005: 64)) koje govore o tome da ne treba drugome željeti zlo jer će i nas ono zahvatiti. Također je pisana mješavinom suvremenog govora Šenoina doba i usmenog pripovijedanja (Šunjić 2005: 7).

Tajna ogrlice sa sedam rubina Ivone Šajatović je kriminalistički roman nastao na temelju legende o Crnoj Kraljici, o kojoj postoje legende u mnogim krajevima Hrvatske. U sjevernijim krajevima legende su bile vezane za stvarnu osobu Barbaru Celjsku. Prema kalničkoj legendi imala je ljubavnika s kojim je varala muža u Malom Kalniku pa kada Kalnikom među zidinama zapuše oštri sjeverac, narod govori da to njezin duh ni nakon smrti nema mira (Težak 2002: 6). Spisateljica je u uzbudljivu priču punu zapleta, humora, sentimentalnosti, strave, fantastike, ljubavi koja prikazuje dječje brige i probleme, njihove nestašne pothvate kod kuće i u obitelji, utemeljila kalničku legendu o Crnoj kraljici. Prema legendi „Crnom kraljicom ljudi su prozvali Barbaru Celjsku koja je neko vrijeme stanovala na Kalniku i bila nerotkinja. Kako je silno željela dijete, od jedne je kalničke

vračare naručila urok. Bila je to ogrlica sa sedam rubina koja dobiva moć da ispuni svaku želju ako za svaki rubin ubije jednu djevojčicu. Crna kraljica odmah je počela pozivati djevojčice iz sela u svoj dvorac pod izgovorom da treba sluškinje. Svaka je djevojčica tajanstveno nestala nakon nekog vremena jer ih je ona ubijala i bacala u bunar ispred dvorca. Kada je ubila sedmu, stari ju je domar pratio i našao leševe. Seljaci su je iste večeri spalili, no ogrlicu nitko nikada nije našao, premda se nagađalo da joj je ispala dok je pokušavala pobjeći kroz šumu” (Šajatović 2002: 17). Ono što je zanimljivo u romanu je što netko svjesno, a netko tek podsvjesno vjeruje u stare legende i nada da će tajanstvena ogrlica biti pronađena. Oko ogrlice koja se pojavljuje, a onda opet nestaje nastaje zaplet. I sama pojava ogrlice u romanu navodi čitatelje da je to ogrlica koju je Crna kraljica izgubila dok je bježala šumom. U romanu je zanimljiv lik patuljčice Tane. Patuljci su prema narodnim predajama uvijek vrijedni i marljivi, ljubazni i simpatični (Hranjec 2009: 187). Te karakteristike posjeduje i lik patuljčice Tane, iako je na početku prikazana kao kradljivica. Ovaj roman pun je napetosti, prevrata i iznenađenja u kojem se radnja gradi na folklornim vjerovanjima o Crnoj kraljici. Vidljivo je da djeca u romanu istinski vjeruju u legendu i nadaju se pronalasku ogrlice kako bi im se ispunile želje. Oni koji i nisu istinski vjerovali, na samu pojavu ogrlice povjerovali su i pokušali otkriti tajnu čarobne ogrlice. To pokazuje snagu usmene legende.

Velebitske vilin staze Snježane Grković-Janović je izrazito bajkovit roman o dječaku Ranku koji odlazi na Velebit kako bi se izliječio. Planina Velebit prikazana je kao čudnovato mjesto u kojem žive mnoga bajkovita bića pa tako Ranko upoznaje patuljčicu Bukvicu, ali i cijelo selo patuljaka koji kao i prema mnogim legendama liječe travom, vrijedni su, marljivi i spretni u svemu što rade. U romanu su opisani baš onako kako se i narodnim predajama prenosi njihov izgled: „s dugim bradama i šiljatim kapama, a bilo je i mlađih, golobradih. Lica im bijahu okrugla i dobroćudna” (Grković-Janović 2002: 27). Prema usmenim predajama vile su „čuvarice planine” pa je tako vila Velebita prikazana kao glavna vila po kojoj je planina dobila ime. U romanu se nalazi i lik vještice koji je zanimljiv po tome što nije prikazan kao negativan kako je to slučaj u brojnim narodnim predajama. Naime, vještice su izgubile svoje zle moći zbog starosti. Ljepota Velebita svakako je u raskošnom biljnom i životinjskom svijetu, podzemlju, a posebno je Velebit poznat po reljefnim oblicima kukovima i gredama. Tulove grede, primjerice, vidljive su svakom putniku koji putuje autocestom. Legendu o Tulu pripovijeda vještica, jer kako ona kaže, ljudi ne znaju tko je on bio, ali vještice znaju jer je bio njihova roda: „Tul je bio veliki čarobnjak koji je dolazio ovamo igrati se s burom. Znao bi silaziti ljudima prerušen u starca čineći zlo i dobro, kako kome. (...) Stari je vještac učinio strašnu stvar: zaljubio se u neku seljančicu i njoj se za volju odrekne svoje čarobnjačke naravi i postane običan smrtnik... mlad i zgodan, doduše... I sve to da bi se oženio njome” (Grgović-Janović 2002: 120). Kada mu je umrla žena Tula su našli mrtvog pod gudrom koja je poslije nazvana njegovim imenom. Roman *Velebitske vilin-staze* obiluje još mnogim pričama i legendama o planini čija ljepota i čarolija pogoduju nastanku brojnih djela.

Dolazak Hrvata Milutina Mayera je povijesni roman kojemu su u središtu fabule izmišljeni likovi, dok je narodna predaja o petero braće i dvije sestre smještena tek na kraj romana kada car Heraklije poziva Hrvate u pomoć da im pomogne u obrani protiv avarske opsade na Carigrad. Osim toga, često se nailazi na razna vjerovanja o bogu Peronu koji je među Slavenima bio bog grmljavine i munja. Vjerovalo se da će Perun osuditi svakoga tko se odrekne vjere u njega (Mayer 1996: 58). Osim Peruna u ovom povijesnom romanu nalaze se i druga mitološka bića starih Slavena kao npr. Trjas – slavenski bijes ili zloduh. Nadalje, u romanu se nalazi pradavna slavenska zakletva: „I hoću, tako mi one ždrake nebeske” (Mayer 1996: 64), pod kojom su stari Slaveni mislili na sunce, kao izvor života; poslovice „Tko neće brat za brata, tog će tuđin da svojata!” (Mayer 1996: 192); sveta pjesma božici žetve i obilja Ladi: „Molimo se Lado / Da zapuše tihi vjetrić / Da se spusti kiša

plodna / I prosi naša polja, / I mekanu travicu, / I nakrmi naša stada, / Oj, Lado, oj!" (Mayer 1996: 134). Na kraju romana nalazi se legenda o gradu Križevcima, čiju istinitost autor potkrepljuje arheološkim dokazima (Mayer 1996: 316).

Junačina Mijat Tomić Dubravka Horvatića je roman koji započinje legendom. *Po starim pjesmama i propovijedanjima* Horvatić oživljuje legendarni hajdučki lik koji dolazi iz okolice Duvanjskog polja. Glavni lik građen je po načelu gradnje epskog junaka: crno-bijeli prikaz. Nadalje, hiperbolizacija i idealizacija čini lik snažnim, pravednim hajdukom koji se bori za pravdu malenih ljudi (Hranjec 2009; 2005: 213). Usmeni izraz očituje se i na stilskom planu brojnim sintagmama, frazemima i izrekama kao što su npr: *mudro zboriti, valjani momci, nositi glavu u torbi, bili na sto muka, koga su zmije ujele i guštera se boji, mačem kožu krojiti, doći ćete glave, jedna ti majka* itd. Osim brojnih sintagma, frazema i izreka, Horvatić parafrazira epski deseterac: „Braćo moja, istina je bila! / Otkada je zapjevala vila, / Nije majka rodila junaka, / Ni u četu junačku spremila, / Ko što spremi Tomić Mihovila" (Horvatić 1998: 35).

Bajka o vratima Danijela Dragojevića je suvremena bajka nastala preoblikovanjem usmenog modela i tako je stvorena nova struktura. To je postignuto na razini bajke u kojoj nema čarobnih predmeta, događaja, sukoba dobra i zla i ostalih elemenata koje su prisutne u narodnoj bajci, no završava na način kako inače završavaju bajke i počinje poznatom frazom: „U jednoj dalekoj zemlji (...)” (Dragojević 2002: 2).

Veza s usmenom književnošću pronalazi se i u sljedećim književnim djelima. Iz romana *Zagrebačka priča* Blanke Dovjak-Matković izdvajaju se poslovice: „Kulko kaplic, tulko let”, „Denes jesme, zutre nisme” te stih narodne pjesme o Janku Sibirjaninu: „*Jeste - li - vidjeli - moga - sinka - Janka!*” (Dovjak-Matković 2005: 41, 47, 118). Roman *Psima ulaz zabranjen* Melite Rundek zanimljiv je po tome što svako poglavlje započinje mudrom izrekom koja je povezana s događajima u knjizi.

Usmenoknjiževni elementi u SEDMOM RAZREDU zastupljeni su najviše u pripovijetkama Vladimira Nazora i Dinka Šimunovića te u romanu Bernarda Jana.

Veli Jože jedna je od najčitanijih pripovjedaka Vladimira Nazora. Riječ je o priči nastaloj prema legendi o divu. Na području Motovuna prije ljudi živjeli su divovi koje su ljudi otrovali i svakom gradu ostavili jednog diva da za njih radi. Veli Jože pripadao je stanovnicima grada Motovuna koji se prema njemu nisu lijepo odnosili. Nakon što su ga jednog dana poslali u Veneciju, na brodu je upoznao diva Iliju koji mu je usadio želju za slobodom pa je nakon toga Veli Jože odlučio okupiti sve divove i natjerati ih na pobunu protiv ljudi. Međutim, ljudi su ih posvađali i među divove unijeli nemir te su se međusobno i divovi sukobili. Na kraju, svaki div se vratio svom gradu i svojim gospodarima, samo je Veli Jože odlučio čekati u gori neka bolja vremena za slobodom. Motovunci i danas smatraju da se on još uvijek nalazi negdje u obroncima istarskih brežuljaka. Na toj legendi Nazor je gradio svoju pripovijetku. Pripovijetku je pisao na lokalnom govoru istarskih težaka što daje ugođaj narodnog pripovijedanja. Nadalje, prema narodnim pričanjima najveći div bio je Ban Dragonja o kojem se u pripovijetki govori kroz stihove pjesme o njegovom lovu na medvjeda te se iz njih saznaje koliko je snažan i velik te kako je izgledao: „Lepo li mi lov lovi je va zelenoj šumi našoj / Ban Dragonja mladi. / Va ruku mu desnoj sjala glatka kремена sekira. / Rušile se stene gorske pod nogom njegovom teškom (...)” (Nazor 2006: 24). Pjesma ima bugarskički i epska obilježja: sukob in media res, tragičan ugođaj i slutnja razorna zla, razgranat narativni tijek i hiperboličan opis izgleda bana i grada (Franković 2001: 122).

Narodna predaja je os oko koje se vrti i radnja pripovijetke *Duga* Dinka Šimunovića. Pripovijetka se gradi na „temeljima folklora, narodne priče, mita i regionalne obrade” (Bujan 2011: 124). Naime, pojava duge na nebu je samo po sebi čarobna pa nije ni čudo što se za tu pojavu vežu brojne legende. U središte radnje stavljen je lik djevojčice Srne koja nije sretna što se rodila kao djevojčica jer joj je život bio pun ograničenja. U pripovijetci se

pojavlja se poslovice: „*Ženskome se ni Bog ne veseli*” (Šimunović 1970: 21). Iz nje se jasno vidi u kakvom su položaju u to vrijeme bile žene pa je predaja o pretvorbi djevojčice u dječaka, ako prođe ispod duge, bila izlaz iz života punog patnje i suza. Prema predaji „samo se male curice mogu u muško pretvoriti kada ispod duge protrče” (Šimunović 1970: 22). Srna je vjerovala u pretvorbu koja ju je na koncu odvela u smrt.

Još jednu legendu o dugi donosi roman *Potraži me ispod duge* Bernarda Jana. U romanu je riječ o vječnom odnosu čovjeka prema životinjama. Prema legendi duga je most između života i života nakon smrt. Veliki Tuljan, prvi tuljan koji je došao na ovaj svijet prije mnogo godina sa svojom družicom imao je mnogo potomaka. Kada je došao čas njegove smrti ostalim tuljanima je rekao: „Prije nego što odem, (...) ostavit ću vam nešto da me se sjećate. Nacrtat ću vam na nebu dugu. Kada je ugledate, sjetit ćete me se. Znajte, svaki od vas vidjet će na nebu dugu, ali samo jednom u životu ugledat će svoju dugu. I kada je ugleda, znat će da mu je došlo vrijeme da se pozdravi sa svojim i krene. Osjetit će to” (Jan 2008: 27). Prema legendi, sante leda nastale su zbog suza tuljana za Velikim Tuljanom.

U romanu Čuvaj se senjske ruke Augusta Šenoa nalaze se oblici pozdrava koji se mogu povezati s blagoslovima: „Dobra ti sreća!” (Šenoa 1987: 45) i „Zdrav nam bio (...)” (Šenoa 1987: 79). Od govorničkih oblika izdvajaju se još kletva: „Tako nam raja i zavičaja, tako nam vjere i poštenja, tako nam imena i plemena, tako nam sablje i slave, proklet onaj među nama, koj’ ne brani dom od izdaje, narod od nevolje, grad od propasti!” (Šenoa 1987: 251), zakletva: „Zaklinjem te starim našim prijateljstvom, žarom naših mladih osjećaja, čuj me!” (Šenoa 1987: 258) i blagoslov: „Bože milosrđa! Svrni okom na ovaj bijedni narod! Izvedi ga iz tmine i pustinje na svjetlo spasa i istine! Zbogom, zemljo moja, kolijevko moja! Zbogom, narode moj! Bog te blagoslovio” (Šenoa 1987: 272). Poslovični izrazi izdvajaju se u pripovijetki *Iz velegradskog podzemlja* Vjenceslava Novaka: „Bilo je suđeno, jer se bez Božje volje ne događa ništa. Ni vlas s glave kažu da ne padne bez Božje volje” (Novak 1998: 24). Iz romana *Divlji konj* Brožidara Prosenjaka izdvaja se psovka: „Sto mu strijela (...)” (Prosenjak 2016: 39) i izreka: „Da mogu u zemlju propasti” (Prosenjak 2016: 178).

OSMI RAZRED ima najopširniji popis lektirnih djela od kojih valja izdvojiti tri koja obiluju usmenoknjiževnim elementima. To su pripovijetka *Alkar* Dinka Šimunovića, roman Marije Jurić Zagorke *Kći Lotrščaka* te *Deštini i znamenje* Tomislava Milohanića.

Na samom početku pripovijetke *Alkar* Dinka Šimunovića nalazi se legenda o bitci kojom su Cetinjani istjerali Turke. U spomen na tu bitku već se preko 300 godina održava poznata Sinjska alka. I u ovoj pripovijetki nalaze se razna pripovijedanja vezana za grad Sinj, npr. o Tičjoj glavici gdje su prema narodnom pripovijedanju dolazile na tisuće ptica i tamo noćivale pripovijedanja kažu da su na toj glavici poginuli turski svatovi te da se i dan danas preko noći znaju šetati mladenka i mladoženja zagrljeni, svako s jednom svijećom u ruci; da u njoj tijekom cijele noći nešto zavija i stari hrastovi da šeću kao živi i da onaj tko dođe na glavicu ne poživi još dugo nakon toga (Šimunović 1970: 48).

Ljubavno-povijesni roman *Kći Lotrščaka* Marije Jurić Zagorke donosi idealni spoj ljubavne priče, povijesnih činjenica i usmenih predaja, legendi i običaja kojima su se ljudi bavili u davna vremena. U priču su idealno uklopljene predaje o postanku grada Zagreba, Turopolja, Griča, vrela Manduševac, Kamenitih vrata i dr. Radnja je povezana s elementima usmenih predaja oko kojih je autorica gradila priču s mnoštvo maštovitih, fantastičnih, bajkovitih, povijesnih i ljubavnih motiva. Primjerice lik Manduše simbolički nosi legendu o postanku vrela Manduševac. Poznate su brojne predaje upravo o tom vrelu, a Zagorka se odlučila za onu koja je najromantičnija te koja joj daje mogućnost da kroz cijeli roman uvodi čudesne elemente. Predaja glasi da je prije nekoliko stotina godina uzjahao mladi hrvatski ban svoga konja te s nekoliko mladih vitezova krenuo na put. Putem su ožednjeli jer nigdje nije bilo vode. I tako dođu u Zagreb. Skoro padoše mrtvi od

žedi kada ban spazi mladu djevojku Mandu gdje na brdu stoji s vrčem u ruci, a pokraj nje teče živo vrelo. Ban smogne snage da nekako upita djevojku kako se zove, ona odgovori da joj je ime Manda. Poznate su riječi predaje: „Man-dušo-zgrabi...!” (Jurić Zagorka 2006: 26). Manda je dala vode vitezu uz riječi: „Napojit ću te, mladi junače, ali znaj: tko se napije s ovog vrela, ne može više nikada ostaviti ovaj kraj!” (Jurić Zagorka 2006: 27) Kao što predaja i kaže, vitez se oženio Mandom i tako ostao, sagradio grad sa sedam tornjeva i dao mu ime Zagreb, a vrelo koje mu je povratilo život nazvao Manduševac. U romanu nas autorica upoznaje i s predajom o postanku grada Turopolja i neizbježnoj predaji o Crnom otoku koja je izvedena od mita o bogu Dionizu, bogu plodnosti (Oklopčić 2011: 28). Predaja nosi niz fantastičnih i bajkovitih elemenata i likova koji su autorici poslužili kako bi oko njih stvorila roman puno zanimljivih i napetih situacija. Predaja kaže kako su na tom području obitavale životinje koje su nalikovale na volove, samo što su bile duplo veće, crne dlake i dugih rogova. Te su se životinje nazivale tur po čemu Turopolje i nosi ime. Na otoku je živio kralj turova Urus, bog plodnosti, kojemu su rogovi jedne večeri porasli do neba, do crnih oblaka. Za rogove mu je zapela vila Oblakinja koju je zarobio i s kojom je onda živio u ljubavi. Nakon nekog vremena grad su preplavile vile crne kose koje su se, kada bi pala noć, kupale u Savi. „Svake godine iziшаo je iz crnog boga bijeli nagi mladić. I tada crne vile poletješe svijetom i ugrabiše mladu nevinu djevojku, odjenuše je u bjelinu i žrtvovaše svojemu bogu Urusu. Još i danas pričaju da otokom lete crne vile i prozvaše ga Crnim otokom” (Jurić Zagorka 2006: 158). Crni otok autorici je mjesto demonskih sila. Osim predaja o postanku grada Zagreba i njegove okolice u romanu se nalaze i kršćanski motivi i legende. Izdvajaju se legenda o Kamenitim vratima (Jurić Zagorka 2006: 444), a izdvojen je i običaj za vrijeme svetkovine blagdana Jurjeva sa svim usmenim oblicima koji ga prate. „Kad prolista žir i blagoslivlje se šuma ljudi se bratime, dodole pjevaju, a uvečer krijesovi” (Jurić Zagorka 2006: 388). Dodole su tri nevine djevojke, raspuštene kose, odjevene u zeleno lišće, koje idu od kuće do kuće i pjevajući nose sreću: „Sveti Juraj jake krvi / Med junaki bil je prvi / Juraj pred se sablu meće. / I pred zoru strašno šeće, / Dobro jutro tome stanu, / Toga stana gospodaru!” (Jurić Zagorka 2006: 390). Jedna djevojka u ruci nosi štap na kojem se nalazi crveni rubac kao zastava. Da bi se sreća ostvarila i došla u kuću dodole se mora darivati. Navečer kada se krijesovi zapale, mlade djevojke ih preskaču i bacaju u zrak goruće grančice i pjevaju: „Lepi Juro kres nalaže, / Levom rukom venčec vije / Na Jurjevo navečer. / Nestalo mu malo zlata, / Malo zlata za dva lata, / Na Jurjevo navečer” (Jurić Zagorka 2006: 394).

Osim usmenih predaja, legendi i običaja u romanu se nalazi i nekoliko usmenih poslovice koje su ljudi rado koristili u svom svakidašnjem govoru: „Za tobom se ne bi prevrnuo ni pasji rep” (Jurić Zagorka, 2006: 84), „Kažu da samo vrag vragova u vinu ne odaje svoje grijeha” (Jurić Zagorka, 2006: 184), kao i nekoliko kletvi i psokvi: „Potrao ga sveti križ!” (Jurić Zagorka, 2006: 6), „Strijela mu božja sjela na rep!” (Jurić Zagorka 2006: 377) i dr.

Deštini i znamenje Tomislava Milohanića knjiga je od tri dijela. Dva su dijela pisana na čakavštini, a jedan na standardnom jeziku. U sva tri dijela autor opisuje zatvoreni svijet svog zavičaja Istre. Zato ova knjiga i nosi podnaslov *Istarske priče i pjesme*. U pričama, putopisima i pjesmama pronalaze se i neke poslovice i uzrečice koje su uklopljene u sadržaj: „Jedna brazda, koja je samo dijelom prešla na bratovu stranu njive, bila je kap koja se prelila preko ruba čaše” (Milohanić 1998: 21), „Na kraju dana – znamen ili amen” (Milohanić 1998: 78), „Dogovoreno-učinjeno” (Milohanić 1998: 120). Autor je, slušajući još kao dijete usmene predaje od starijih ljudi koji su obilježili njegove djetinjstvo, u ovoj knjizi na svoj poetiziran način uklopio i neke svoje događaje iz života koje je proširivao i produbljivao. Neke od priča su *Bakin*, *Certe čarolije*, *Igraduri u kašunu*, *Zvizdoznanac*, *Svitlo lankuzine*. U njima saznajemo sudbine domaćih likova koji „pričom iskrsavaju iz mitske magle bajke u postojanje u zapisanoj, utvrđenoj priči” (Bratulić 1998: 7).

Pjesme su kraće forme pisane na dijalektu, na govoru sredine. Koristeći čakavštinu, Milohanić poistovjećuje sebe s likovima o kojima priče i pjesme govore. Pjesme su lako pamtljive, ritmične, većina ima oblik brojalice od jednog ili dva stiha: „Klokotić / klokotić / bili klokotić / zgori tić / razletić / suzu rose / bukalić!” (Milohanić 1998: 133).

A kroz pripovijest *Breza* Slavko Kolar približava život turopoljskog seljaka pa se tako izdvaja kršćansko vjerovanje naroda da je velik grijeh „pustiti nekoga da umre bez svijeće, da mu duša ostane u mraku. Čijom se to krivnjom dogodi, taj će se teško moći ‚uzveličati‘, tj. doći u diku nebesku” (Kolar 1977: 16). Iz romana *Smogovci* izdvaja se pak rugalica: „Vuci vole kad nemaš škole!” (Hitrec 2002: 8). U romanu su uklopljeni stihovi narodne zagorske pjesme: „Vu plavem trnacim, mi hiža stoji (...) od zelenih veja, je videti niinii” (Hitrec 2002: 75). Narodni stihovi nalaze se i u drami *Mečava* Pere Budaka: „Ameriko, klela bi ti pute, / al sam mlada naumila u te. / Da je more što je promenada, / brzo bi me vidila Kanada” (Budak 1995: 47). Također se izdvajaju i stihovi narodnih pjesama koji su danas poznati pod nazivom *bećarci*: „Oj Cvitušo, ti brdo na glasu, / a po tebi bile ovce pasu” (Budak, 1995: 55), „Ja sam cura od dvadeset ljeta, / Moj se dragi Amerikom šeta” (Budak, 1995: 56). Od govorničkih oblika u romanu *Začuđeni svatovi* Eugena Kumičića izdvaja se blagoslov: „Sretni bili! – zajeca Jela. – Ne znali, što je muka, ni što je bol! Bog vas blagoslovio i obdario zdravljem i poštenjem” (Kumičić 2002: 108).

Zaključak

Iz svega navedenog važno je ponoviti kako je usmena književnost nastala u narodu, narod ju je stvarao te usmeno prenosio s generacije na generaciju. Stvarana je u nekoj sredini kojoj, naravno, pripadaju i djeca pa je tako usmena književnost usko povezana i s dječjom književnošću jer su djeca sudionici u komunikacijskom procesu sredine u kojoj se stvara usmena književnost. „A i inače, poetika usmene književnosti ima niz dodirnica s dječjom poetikom” (Hranjec, 2003: 186–187). Stoga je za očekivati prisutnost usmene književnosti u dječjoj književnosti jer su pojedini oblici poput bajke, basne, legende i predaje dosta bliski dječjem književnom svijetu. Kako je cilj ovoga rada bio proučiti i analizirati lektirna književna djela predmetne nastave koji se temelje ili imaju usmenoknjiževne elemente bilo svojom strukturom, motivima, temom, likovima ili pak usmenoknjiževnim oblicima može se zaključiti kako je usmena književnost poprilično zastupljena u lektiri predmetne nastave. Što se tiče usmenoknjiževnih oblika, svakako prevladava proza nad poezijom i to legende i predaje kao najučestalije te slijede priče, bajke i basne. Važno je napomenuti da su usmenoknjiževni oblici, ponajprije legende i predaje, uklopljeni ponajviše u romane, tj. oko usmenoknjiževnih oblika stvorena je radnja romana. U romanima osim legendi i predaja nalazi se i dosta opisanih običaja vezani za pojedini dio Hrvatske pa se tako ističu romani *Velebitske-vilin staze* Ivone Šajatović, *Tajna oglice sa sedam rubina* Snježane Grković-Janović, *Junačina Mijat Tomić* Dubravka Horvatića, *Potraži me ispod duge* Bernarda Jana i *Kći Lotrščaka* Marije Jurić Zagorke. Svakako se moraju izdvojiti bajke Ivane Brlić Mažuranić čiji sam naziv *Priče iz davnine* upućuje na narodni oblik bajke. S popisa se izdvaja zbirka Šaljivih narodnih pripovjedaka. Njih je narod dugi niz godina stvarao i prenosio, a sakupljači narodnog blaga su ih na kraju i zapisali. Na popisu za peti razred ponuđene su i basne po izboru pa tako uz Ezopa učenici mogu pročitati basne Ivane Brlić Mažuranić, Gustava Krkleca i Vladimira Halovanića. Povezanost se ostvaruje i na povijesnoj i na zavičajnoj razini pa tako valja istaknuti *Povjestice* Augusta Šenoa čiji stihovi građu crpe iz nacionalne povijesti ili narodne predaje, roman Milutina Mayera *Dolazak Hrvata*, pripovijetku Dinka Šimunovića *Alkar* te priče i pjesme Tomislava Milohanića *Deštini i znamenje* u kojima je donio usmeno bogatstvo svoje rodne Istre. Jednostavni oblici ne pojavljuju se samostalno već unutar nekih drugih oblika pa su tako u najvećem broju zastupljene poslovice dok zagonetki ima nešto manje. Veliki broj poslovice nalazi se u djelima *Deštini i znamenje*,

Kći Lotrščaka, pjesmama Grigora Viteza, *Dolasku Hrvata* i *Dugi*. U analiziranim djelima nalazi se malo dramskih oblika. Od govorničkih najučestalije su kletve i blagoslovi. Od usmenih motiva najzastupljeniji su motivi vila i vještica koje su motivirale i najveći broj hrvatskih narodnih priča (Botica 2013: 404-428). Osim vještica i vila javljaju se i patuljci koji su poprimili karakter kakav im pripisuju i usmena kazivanja – marljivi su i pozitivni likovi. Samo ilustracije radi u radu su izdvojeni neki oblici usmene književnosti iz pojedinih književnih djela. Među njima najzastupljenije su poslovice (*Domaća zadaća*, *Tajna gornjeg grada*, *Zagrebačka priča*) i blagoslovi (Čuvaj se senjske ruke, Iz velegradskog podzemlja). No, izdvajaju se i ostali govornički i jednostavni oblici: zagonetke (Šaljive priče i priče bez šale), rugalice (*Posada oklopnog vlaka*, *Šaljive priče i priče bez šale*, *Začuđeni svatovi*), izreke (Šaljive priče i priče bez šale, *Psima ulaz zabranjen*, *Divlji konj*), brojalice (*Muki: djetinjstvo Ivana Zajca*), kletve i zakletve (Čuvaj se senjske ruke) te u nešto manjem broju šale i vicevi (*Mećava*). Izdvajaju se i narodna vjerovanja i običaji (*Posada oklopnog vlaka*, *Breza*) te narodni stihovi (*Smogovci*, *Mećava*).

Dakle, tekstovi usmene književnosti zastupljeni su u djelima koja se nalaze na popisu lektire i to po broju podjednako na svim obrazovnim razinama, u većini tekstova mogu se uočiti specifični procesi interakcije pisanog diskursa s usmenoknjiževnim poticajima, a može se uočiti i vrstovna raznolikost uvrštavanja usmene književnosti i ne manje važna zastupljenost sva tri narječja. Svime navedenim tijekom samostalne recepcije književnih djela s popisa lektire utječe se na razvoj spoznajnih, emotivnih, jezičnih, komunikacijskih i drugih sposobnosti učenika kojima su ta djela prvenstveno namijenjena. U razvijanju etičkih vrijednosti učenika i estetskog ukusa, jezične kreativnosti, razvijanju svijesti o potrebi upoznavanja materijalne i duhovne baštine vlastitoga naroda nesumnjivo važnu ulogu ima i usmena književnost koja je sveprisutna u svim svojim pojavnim oblicima i samim tim se miče s periferije hrvatske književne scene na kojoj je bila stoljećima.

Bibliografija

- BRATULIĆ, J. (1998). *Predgovor*. U: T. Milohanić, *Deštini i znamenje, Istarske priče i pjesme*. Zagreb: DiVič.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (1971). *Usmena književnost. izbor studija i ogleđa*. Zagreb: Školska knjiga.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (1973). *O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovima nazivima*. „Umjetnost riječi”, 17, vol. 3-4, 149-184.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (1975). *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (1991). *Pjesme, priče, fantastika*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (2004). *Bugarštice*. „Narodna umjetnost”, 41 (2), 9-51.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (2006). *Priče i pričanje: Stoljeća usmene hrvatske proze*. Zagreb: MH, 2. dopunjeno izdanje.
- BOTICA, S. (1995). *Hrvatska usmenoknjiževna čitanka*. Zagreb: Školska knjiga.
- BOTICA, S. (2013). *Povijest hrvatske usmene književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- BRLENIĆ-VUJIĆ, B. (1999). *Dramska obilježja Šenoine povjestice – „Kameni svatovi”*. „Dani Hvarske kazališta”, 25(1), 273-285; „Dani Hvarske kazališta”, 25(1), 273-285; „Dani Hvarske kazališta”, 25(1), 273-285; „Dani Hvarske kazališta”, 25(1), 273-285.

- BRLIĆ, N. (1973). *Kuća Brličevih u Brodu, memorijalna kuća Ivane Brlić-Mažuranić*. Poseban otisak iz časopisa „Vijesti muzealca i konzervatora Hrvatske”, God. XXII, broj 3-4, 19-41.
- BRLIĆ MAŽURANIĆ, I. (2002). *Priče iz davnine*. Zagreb: Školska knjiga.
- BUDAK, P. (1995). *Mećava & Klupko*. Zagreb: ABC naklada.
- BUJAN, I. (2011). *Razotkrivanje patrijarhalne hegemonije u hrvatskoj ruralnoj noveli*. „Fluminensia”, 23 (1), 117-130.
- ČUBELIĆ, T. (1970). *Epske narodne pjesme*. Zagreb: Školska knjiga.
- ČUBELIĆ, T. (1990). *Povijest i historija usmene narodne književnosti*. Zagreb: Danica Pe-livan.
- DOVJAK-MATKOVIĆ, B. (2005). *Zagrebačka priča*. Zagreb: Znanje d.d.
- DRAGIĆ, M. (2007/08). *Poetika i povijest hrvatske usmene književnosti*. *Fakultetski udžbenik*. Split: Filozofski fakultet.
- DRAGOJEVIĆ, D. (2002). *Bajka o vratima*. Zagreb: MBA d.o.o.
- EZOP, PANČATANTA, LA FONTAINE, LESSING, KRILOV, IVANA BRLIĆ MAŽURANIĆ, KRKLEC I HALOVANIĆ (2001). *Basne*. Zagreb: Školska knjiga.
- FRANKOVIĆ, S. (2011). *Kulturno značenje bugarsčice u djelima Vladimira Nazora*, „Narodna umjetnost”, 48(2), 119-135.
- GRKOVIĆ-JANOVIĆ, S. (2002). *Velebitske vilin staze*. Split: Naklada Bošković.
- HITREC, H. (2002). *Smogovci*. Zagreb: Mosta.
- HORVAT, T. 1994. *Muki: djetinjstvo Ivana Zajca*. Zagreb: Znanje d.d.
- HORVAT, T. (1998). *Frka u Ščitarjevu*. Zagreb: Znanje d.d.
- HORVAT, T. (2008). *Tajna gornjeg grada*. Varaždin: Katarina Zrinski d.o.o.
- HORVATIĆ, D. (1998). *Junačina Mijat Tomić*. Zagreb: Biblioteka Šegrt Hlapić.
- HRANJEC, S. (2003). *Kršćanska izvorišta dječje književnosti*. Zagreb: Alfa.
- HRANJEC, S. (2004). *Dječji hrvatski klasici*. Zagreb: Školska knjiga.
- HRANJEC, S. (2006). *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- HRANJEC, S. (2008). *Pogovor*. U: G. Vitez, *Kad bi drveće hodalo i druge pjesme; Plava boja snijega; Rajvil i druga proza* (str. 327-333). Zagreb: Školska knjiga.
- HRANJEC, S. (2009). *Ogledi o dječjoj književnosti*. Zagreb: Alfa d.d.
- JAN, B. (2008). *Potraži me ispod duge*. Varaždin: Katarina Zrinski.
- JURIĆ ZAGORKA, M. (2006). *Kći Lotrščaka*. Zagreb: Školska knjiga.
- KEKEZ, J. (1998). *Usmena književnost*. U: Z. Škreb, A. Stamać, *Uvod u književnost, teorija, metodologija* (str. 133-192). Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- KOLAR, S. (1977). *Pripovijesti*. Zagreb: Mladost.
- KRILIĆ, Z. (2001). *Šaljive priče i priče bez šale*. Zagreb: ABC naklada.
- KUMIČIĆ, E. (2002). *Začuđeni svatovi*. Zagreb: Školska knjiga.
- KUŠAN, I. (2006). *Koko u Parizu*. Zagreb: Alfa d.d.
- MATOŠEĆ, M. (2005). *Tiki traži neznanca*. Zagreb: Znanje d.d.
- MATOŠEĆ, M. (2006). *Posada oklopnog vlaka*. Zagreb: Biblioteka Stribor.
- MATOŠEĆ, M. (2006). *Strah u Ulici lipa*. Zagreb: Znanje d.d.
- MAYER, M. (1996). *Dolazak Hrvata*. Zagreb: DiVič.

- MILOHANIĆ, T. (1998). *Deštini i znamenje, Istarske priče i pjesme* (priredio Josip Bratulić). Zagreb: DiVič.
- Nastavni plan i program za osnovnu školu* (2006). Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, Zagreb: GIPA.
- NAZOR, V. (2006). *Veli Jože, Voda i druge priče*. Zagreb: Alfa d.d.
- NOVAK, V. (1998). *Iz velegradskog podzemlja*. Zagreb: ABC naklada.
- Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj* (2019). Ministarstvo znanosti i obrazovanja, Zagreb: NN 10.
- OKLOPČIĆ, B. (2011). *Mit i rituali u Kći Lotrščaka* U: S. Prlenda (ur.), *Kako je bilo... O Zagorki i ženskoj povijesti*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- PROSENJAK, B. (2016). *Divlji konj*. Zagreb: Alfa d.d.
- ROSANDIĆ, D. (2005). *Metodika književnog odgoja*. Zagreb: Školska knjiga.
- RUNDEK, M. (2011). *Psima ulaz zabranjen*. Zagreb: Alfa d.d.
- SOLAR, M. (2005). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- ŠAJATOVIĆ, I. (2002). *Tajna ogrlice sa sedam rubina*. Zagreb: Školska knjiga.
- ŠALJIVE NARODNE PRIČE (2001). Priredio Stjepko Težak. Zagreb: Mozaik knjiga.
- ŠENOVA, A. (1987). *Čuvaj se senjske ruke*. Zagreb: Mladost.
- ŠENOVA, A. (2005). *Povjestice*. Zagreb: Nart – trgovina d.o.o.
- ŠIMUNOVIĆ, D. (1970). *Duga i druge pripovijetke*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- TEŽAK, D. (2001). *Basna kao dječja lektira*. Zagreb: Divič.
- TEŽAK, D. (2002). *Pogovor*. U: I. Šajatović, *Tajna ogrlice sa sedam rubina*. Zagreb: Školska knjiga.
- TEŽAK, D. (2006). *Vitez i Kušan – začetnici moderne hrvatske dječje književnosti*. „Metodika”, 7(13), 279-288.
- VITEZ, G. (2008). *Kad bi drveće hodalo i druge pjesme; Plava boja snijega; Rajvil i druga proza*. Zagreb: Školska knjiga.
- ZIMA, D. (2001). *Pogovor*. U: Ezop, Pančatanta, La Fontaine, Lessing, Krilov, I. Brlić Mažuranić, Krklec i Halovanić, *Basne* (str. 178-182). Zagreb: Školska knjiga.

JASMINKA BRALA-MUDROVČIĆ, MARIJA GRAČANIN

ORAL LITERARY ELEMENTS IN THE REQUIRED READING IN SUBJECT TEACHING

The paper investigates the representation of oral literature in reading literary works of subject teaching by Croatian authors, which are prescribed by the Curriculum for primary school and which interfere with oral literature. Interferences were singled out on the basis of structure, theme and motives, characters, language game, homeland, oral literary forms, etc. It is realized that oral literature is quite represented, and that interferences mostly took place on the basis of homeland and patriotism, motives and oral literary forms. The research proved that the elements of oral literature are firmly and deeply inserted in the reading works of Croatian authors and that in no case should they be considered peripheral elements as was the case for a long time on the Croatian literary scene when oral literature was systematically neglected.

MATERIAŁY DO NAUCZANIA FOLKLORU I LITERATURY HUCULSZCZYNY¹

Igor Pelypeyko, *Play. Knyha dlya chytannya pro Hutsul'shchynu*, Hutsul's'ka shkola, Yavoriv 1996, pp. 416.

Igor Pelypeyko, *Floyara. Khrestomatiya z hutsul's'koho fol'kloru*, Pysany Kamin', Kosiv 1999, pp. 226.

W 1996 roku z inicjatywy Huculskiej Rady Edukacyjnej i laboratorium badawczego Etnopedagogika Huculska i Huculszczynoznawstwo powołano serię edukacyjno-metodyczną „Biblioteka Szkoły Huculskiej”, publikowaną przez kosowskie wydawnictwo Pisany Kamień. Celem tej serii było zapewnienie szkołom i nauczycielom naukowych i metodycznych publikacji na temat huculszczynoznawstwa². Przez dwadzieścia lat w serii wydano 41 książek, które są zgodne z opracowanymi programami nauczania literatury i folkloru Huculszczyny i skierowane zarówno do szkół podstawowych, jak i gimnazjów i liceów ogólnokształcących. Lekcje huculszczynoznawstwa w ukraińskich szkołach regionu huculskiego wprowadzono na początku lat 90. XX wieku, przy czym programy nauczania przewidują dowolność w sposobie realizacji tego przedmiotu. Oprócz osobnych lekcji, do najpopularniejszych form nauczania tego przedmiotu zalicza się zajęcia fakultatywne oraz pozalekcyjne. Ponadto, niektóre elementy huculszczynoznawstwa uwzględnia się na innych przedmiotach szkolnych, jako tzw. „dodatkowy materiał

krajoznawczy” (Łosiuk 2001: 605-643). Tym samym realizacja programów stanowi dobrą praktykę w wychowaniu dzieci i młodzieży oraz zakorzenianiu ich w Małej Ojczyźnie.

Pierwszymi tomami „Biblioteki Szkoły Huculskiej” były dwie publikacje badacza oraz praktyka-pedagoga Igora Pelypejki (1928-2006), które ze względu na swą bogatą zawartość oraz modelowy charakter i duże znaczenie dla praktyki edukacji regionalnej na Huculszczynie warto przybliżyć szerszemu kręgowi odbiorców.

Pierwsza z nich to podręcznik zatytułowany *Plaj. Książka do czytania o Huculszczynie* (Pelypeyko 1996)³, adresowany do uczniów gimnazjów i liceów oraz nauczycieli i wychowawców, a także do szerokiego grona czytelników. Podręcznik jest przeznaczony do wykorzystania jako dodatkowe źródło podczas lekcji ukrainoznawstwa, huculszczynoznawstwa, literatury, historii, geografii, a także do samodzielnego czytania przez uczniów w celu pogłębienia wiedzy na temat kraju ojczystego i pobudzenia miłości do niego. W książce Pelypejki zebrano najlepsze utwory literackie i publicystyczne oraz fragmenty, napisane przez autorów, którzy albo pochodzą z Huculszczyny, albo są z nią związane twórczą biografii. Zawarto także przykłady ustnej twórczości ludowej, artykuły o badaczach Huculszczyny oraz o działaczach diaspory huculskiej. W przedmowie do książki autor zauważa:

Ta książka nazywana jest *Plajem*, ponieważ poprowadzi Cię drogami i szlakami naszych pięknych gór, złożonej historii kraju, zaprowadzi do zielonej połoniny i spokojnych wiosek, do

¹ Tekst powstał w ramach Programu Stypendialnego Rządu RP Dla Młodych Naukowców odbywanego w roku akademickim 2020/2021 w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej pod opieką naukową dr hab. Katarzyny Smyk, prof. UMCS.

² Huculszczynoznawstwo (w j. ukraińskim гуцульщинознавство) – nowy kierunek naukowy i przedmiot nauczania w ukraińskich szkołach, który bada historię Huculszczyny, jej dialekt, folklor, zwyczaje, tradycje, obrzędy, relacje rodzinne i społeczne autochtonów. Termin wszedł do obiegu naukowego na początku lat 90. dzięki staraniom takich badaczy jak Roman Skulski, Mirosław Stelmachowicz, Igor Pelypejko, Piotr Łosiuk, Adelia Hryhoruk, Mykoła Domaszewski.

³ *Plaj* – szeroka ścieżka w górach.

mistrzów ludowych i tajemniczych molfarów⁴... Ten podręcznik różni się od innych tym, że można go czytać nie po kolei, ale wybrać to, co Cię interesuje: święta i zwyczaje na Huculszczyźnie, utalentowani artyści, czy też życie na połoninach... Kolejna cecha książki: jest przeznaczona dla uczniów niezależnie od klasy. Może być czytana przez czwartoklasistę, jedenastoklasistę, a nawet ich rodziców. Dlatego dbaj o tę książkę, bo ona przyda się jeszcze niejednemu pokoleniu uczniów (Pelypeyko 1996: 3-4).

Warto zauważyć, że materiały w *Plaju* są podzielone na siedem rozdziałów, z których każdy odzwierciedla jeden główny temat, dlatego warto scharakteryzować bardziej szczegółowo każdą z tych części. Pierwsza z nich nosi tytuł *Werchowyno, świtku ty nasz* (Верховино, світку ти наш) i zawiera ponad dwadzieścia utworów o bogactwie i pięknie przyrody kraju huculskiego. Zaczyna się ten rozdział wierszem Mykoły Ustyjanowicza *Werchowyniec* (Верховинець), który po raz pierwszy wydrukowano w 1853 r., a później został nieco zmodyfikowany i stał się pieśnią ludową. Jego początek w tłumaczeniu na język polski brzmi następująco:

Werchowyno, świtku ty nasz!
Hej, jak u ciebie tu miło!
Jak gry wód, płynie tu czas,
Swobodnie, głośno, wesoło (Pelypeyko 1996: 7).

W tym rozdziale znajdują się również wiersze innych znanych poetów, takich jak Bogdan Lepki *Południe w górach* (Полудне в горах), Wołodymyr Kobylański *Werchowynski Bir* (Верховинський бір), Dmytro Zagul *Czeremosz* (Черемос), Maksym Rylski *Karpackie oktawy* (Карпатські октави) i inni. Pisarze-prozaicy prezentowani są w pierwszym rozdziale fragmentami takich tekstów, jak *Górskie akwarele* (Гірські акварелі) i *Z gór potoki!* (З гір потоки!) Hnata Chotkiewicza, *Rąbią las* (Рубають ліс) Antina Kruszelnickiego, *Ognie z połoniny* (Огні з полонини) Juriego Szkrumeliaka, *Na górach* (На горах) Mychajła Hruszewskiego, *Pop Iwan i Howerla*

(Поп-Іван і Говерля) Mychajła Łomackiego oraz *Stritenie* (Стрітенне) Marii Vlad. Pojawia się tu również Stepan Puszyk (1944-2018), pisarz, folklorysta i badacz, który poświęcił Huculszczyźnie wiele swoich prac, m.in. wielka powieść *Pióro Złotego Ptaka* (Перо Золотого Птаха) (1978). Jak wynika z powyższego przeglądu, Pelypeyko wybrał najbardziej charakterystyczne teksty literackie przedstawiające unikalną przyrodę regionu huculskiego.

Drugi rozdział podręcznika zatytułowany *Od pierwowieku do współczesności* (Від первовіку до сучасності) zawiera prawie czterdzieści utworów o wydarzeniach historycznych i dawnym życiu górali. Zaczyna się fragmentem *Pisany Kamień* z tetralogii Stanisława Vincenza (1888-1971) *Na wysokiej połoninie*. Warto wspomnieć, że w tym dziele znakomicie odzwierciedlono duchowy świat mieszkańców Huculszczyzny, ich tradycje, wierzenia, życie, a jego bohaterowie – Huculi są obdarzeni wielką mądrością życiową, zachowują tajemnice zamierzchłej starożytności i ducha przodków. Współcześni badacze twierdzą niekiedy, że Vincenz jest „największym Huculem wśród Polaków i Polakiem wśród Huculów” (Horbań, Babij 2018: 5), nie dziwi więc, że jego dzieła są wykorzystywane w huculskiej edukacji regionalnej.

Wiele innych tekstów z drugiego rozdziału omawianej publikacji przenosi czytelnika w minione wieki, kiedy Huculi bronili swej ojczyzny przed wrogami. Mychajło Łomacki w książce *Z gór Karpat* (З гір Карпат) pisał: „Ginęli Huculi, broniąc wolności, woli, ginęli w obronie rodzimych gniazd karpackich, krwią zdobytych przez przodków i przekazanych potomkom. Ginęli i zraszali swoją ojczystą ziemię gorącą krwią, aby rósł na niej najlepszy kwiat, kwiat woli!” (Pelypeyko 1996: 64). Dzieci są więc zapoznawane z najpopularniejszym ludowym bohaterem Huculszczyzny – zbójnikiem Oleksem Doboszem i jego przyjaciółmi, czytając na lekcjach teksty Grygorija Smolskiego *Olekxa Dowbusz* (Олекса Довбуш), Wołodymyra Gzyckiego *Opryszki* (Опришки) oraz Iwana Franki *Król huculski* (Гуцульський король).

⁴ Molfar – w kulturze huculskiej mag i uzdrowiciel, czasami kojarzony z czarownikiem parającym się ziołolecznictwem.

Autor podręcznika znaczną część zamieszczonych utworów poświęcił okresowi okupacji sowieckiej i niemieckiej. Są tu wiersze Dmytra Pawlyczka *Do szkoły (До школи)* – o kołomyjskim getcie i rozstrzelaniu Żydów w szeparowskim lesie, Mykoły Matijiwa-Melnyka *Nic nie wziąłem ze sobą (Нічого я не взяв з собою)* – o ciężkim losie huculskich emigrantów na obczyźnie, Dmytra Arsenyca *Nie grali nam muzyki na weselu (Не грали нам музики на весіллі)* – o znęcaniu sowieckich okupantów, Tarasa Melniczuka *I stała się ziemia dla Huculów męką (І стала земля для гуцулів мукою)* – o przymusowej kolektywizacji huculskich wsi i wdrożeniu kolchozów. Wartościowy jest także przytoczony w podręczniku tekst huculskiej pisarki Marii Ostromiry, która przebywając na emigracji od 1944 r., wydała w Argentynie powieść *Nad bystrym Czeremoszem (Над бистрим Черемошем)* mówiącą o represjach sowieckich podczas pierwszej okupacji Galicji w latach 1939-1941.

Kolejna część podręcznika nosi tytuł *Dni i pracy Hucula (Дні і праці гуцула)* i zawiera utwory o trudnej pracy i życiu górali. Pelypejko podkreśla, że głównymi zajęciami mieszkańców gór w niedalekiej przeszłości były hodowla bydła oraz wycinka i spław lasu. Właśnie tym rodzajom pracy w podręczniku poświęcono najwięcej utworów poetyckich i prozatorskich. Wśród nich pojawiają się wiersze *Roksolana (Роксолана)* Sewastiana Klenowicza, *Krzyż na klifie (Хрест на кручі)* Bohdana Lepkiego, *Poloniński dzień świta (Полонинський день світає)* Aleksandra Olesia i *W nocy nad Czeremoszem (Вночі на Черемоші)* Olgi Strzelec. Interesująco przedstawiono również ciekawe losy autora wiersza *Na poloninie (На полонині)*, Wasyla Wyszynskiego (1895-1948)⁵. Wśród prozatorskich tekstów o pracy Huculów znalazły się: *Aby*

nie te góry (Щоб не тії гори) Marka Cze-remszyny, *Darabow (Дарабов)* Hnata Chotkiewicza, *Śmierć Sorokoniukowego Jury (Смерть Сороканиюкового Юри)* Danyła Chorowiuka, *Cienie zapomnianych przodków (Тіні забутих предків)* Mychajła Kociubińskiego i *Na czuwczyńskiej poloninie (На Чивчинській полонині)* Romana Jarumowicza.

O duchowym świecie Huculów, ich kosmogonii, demonologii, kalendarzu, świętach, obrzędach, obyczajach opowiadają teksty literackie zamieszczone w czwartym rozdziale, zatytułowanym *Dusza werchowyńca (Душа верховинця)*. Z utworów tych uczeń dowiaduje się, że „każdy szczyt, skała, rzeka, każde jezioro regionu górskiego jest owiane poezją legend i opowieści” (Pelypejko 1996: 184). W książce znajdują się często wykorzystywane przez nauczycieli legendy i opowieści o carze Czarnogóry (Roman Iwanyczuk *Rododendry (Рододендри)*), o jeziorze Nesamowitym (Maria Wład *Stritynie (Стритині)*), o pisance Świętego Miłkołaja (Wira Wowk *Legenda (Легенда)*) i o górze Kamienna Bogaczka (Sydor Worobkiewicz, *Skamenila Bogaczka (Скаменіла Багачка)*). Huculskie święta religijne i obrzędy ludowe ukazane są we fragmentach tekstów Hnata Chotkiewicza *Wieś (Село)*, Piotra Szekeryka-Donykiwa *Rok w wierzeniach Huculów (Рік у віруваннях гуцулів)*, Marii Ostromiry *Nad bystrym Czeremoszem (Над бистрим Черемошем)*, Iwana Bodnarczuka *W święty wieczór (У Свят-Вечір)*, Onufrego Manczuka *Wielkanoc (Великдень)*, Aleksandra Olesia *Na zielonych górach (На зелених горах)* i Jurija Fedkowicza *Luba – zguba (Люба – згуба)*. W podręczniku przedstawiono również teksty ukraińskiego pisarza, reżysera i muzyka H. Chotkewycza (1877-1938). W opowiadaniu *Hucul (Гуцул)* z entuzjazmem opisuje on huculski charakter, w którym widział „ostrą energię”, „niepohamowaną zawziętość” i „bajkową wytrwałość” (Pelypejko 1996: 187-189). Sztuka muzyczno-taneczna Huculów przedstawiana jest we fragmentach utworów *Kraina błękitnych storczyków (Країна блакитних орхідей)*

⁵ Pod tym pseudonimem na Ukrainie znany był austriacki arcyksiążę Wilhelm Franciszek Lotaryński z dynastii Habsburgów. Odwiedzając Huculszczyznę w młodości, tak bardzo pokochał ten kraj i jego mieszkańców, że nauczył się języka ukraińskiego, mówił w nim płynnie i pisał wiersze. Po I wojnie światowej walczył o niepodległość Ukrainy w szeregach wojsk ukraińskich. W 1945 r. został aresztowany

przez sowieckie organy ścigania i zginął w więzieniu (Kuczer 2011: 123).

Mirosława Kapija, *Sokolowa trembita* (*Соколова трембіта*) Jarosława Gawuczaka i *Pióro Złotego Ptaka* (*Перо Золотого Птаха*) Stepana Puszyka. Jak pokazuje praktyka etnopedagogiczna, ten rozdział jest najbardziej atrakcyjny i interesujący dla młodego pokolenia, które dzięki zawartym w nim materiałom zapoznaje się z duchowymi tradycjami swoich przodków.

Z uwagi na fakt, iż Huculszczyzna znana jest na całym świecie jako kraina rozwiniętej sztuki ludowej, piątą część podręcznika Pelypejko słusznie zatytułował *Twórcy piękna* (*Творці краси*). Znajdują się tu fragmenty poświęcone twórczości znanych rzeźbiarzy, garncarzy, pisankarzy, hafciarzy, tkaczy, kuśnierzy i innych rzemieślników. Teksty Leonida Serpilina *Testamentowy skarbiec* (*Заповітна скарбниця*), Stepana Puszyka *Pióro Złotego Ptaka* (*Перо Золотого Птаха*), Wołodymyra Kaczkana *Góry i doły* (*Гори і доли*) opowiadają o dynastii niezrównanych mistrzów artystycznej rzeźby w drewnie Szkribliaków-Korpaniuków. O słynnej artystce, pisankarce i poetce Teodozji Płytcie-Gorycwit (1927-1998) ze wsi Krzyworównia opowiada z kolei esej Heleny Grygorak *Symbol piękna i wolności* (*Символ краси і волі*). Autorka przytacza w nim słowa mistrzyni: „Aby napisać pisanekę, trzeba mieć nie tylko zręczne ręce, ale także wrażliwą na piękno duszę” (Pelypeyko 1996: 303). Ten rozdział niewątpliwie pobudza zainteresowanie uczniów huculską sztuką użytkową i twórczością znanych rzemieślników, przyczyniając się również do późniejszego rozwoju zawodowego młodzieży.

Szóstą część podręcznika, zatytułowaną *Kocham Cię, Huculszczyzno!* (*Люблю тебе, Гуцуліє!*), zawiera teksty, których głównym tematem jest miłość do Huculszczyzny. To wiersze Mykoły Blyzniuka *Urodziłem się i umrę Huculem* (*Я народився і помру гуцулом*), Ostapa Łuckiego *Na wierzchoch* (*На верхах*), Julia Borszosz-Kamiatkiego *Jestem dzieckiem gór zielonych* (*Гір зелених я дитина*), Marijki Pidchirianky *Tu gdzie żyjemy* (*Тут, де ми живемо*), Dmytra Pawłyczka *Tam, gdzie Liuczka się kręci...* (*Там, де Лючка круто в'ється...*) i inne.

Ponadto pojawia się tu opis niesamowitego świata Huculszczyzny we fragmencie listu klasyka literatury ukraińskiej – Mychajła Kociubińskiego (1864-1913), który trzykrotnie odwiedził Huculszczyznę w latach 1910-1912:

Gdybyście Państwo wiedzieli, jaki to niesamowity, prawie bajkowy zakątek, z gęsto zielonymi górami, z wiecznie hałaśliwymi górskimi rzekami, czysty i świeży, jakby urodził się wczoraj. Brzemie, zwyczaj, cały tryb życia Huculów [...] tak osobliwe i kolorowe, że czujesz się przeniesiony do jakiegoś nowego, nieznanego świata (Pelypeyko 1996: 336).

Ostatni rozdział książki to *Badacze i oświeceniowcy Huculszczyzny* (*Дослідники і просвітителі Гуцульщини*). Ta część gromadzi informacje o uczonych, podróżnikach, działaczach społeczno-kulturalnych z przeszłości i współczesności. Zamieszczone tu eseje opowiadają o wkładzie w naukę o Huculszczyźnie takich ukraińskich badaczy, jak Sofron Wytwicki (1819-1879), Mykoła Kołcuniak (1856-1891), Łuka Harmatij (1866-1924), Wołodymyr Hnatiuk (1871-1926), Wołodymyr Szuchiewicz (1849-1915), Mychajło Wachniuk (1888-1976), Piotr Szeke-ryk-Donykiw (1889-1941), Mychajło Łomacki (1886-1968), Piotr Dudiek (1882-1958), Klymentyna Lysynecka (1851-1938), Mykoła Domaszewski (1925-2010) i inni. W moim przekonaniu autor podręcznika za mało uwagi poświęcił tu polskim badaczom Huculszczyzny. W rozdziale podano tylko ich nazwiska: August Bielowski (1806-1876), Leopold Wajgiel (1842-1906), Oskar Kolberg (1814-1890), Stanisław Vincenz (1888-1971) i Jan A. Choroszy. Wyjątkiem jest twórczość Stanisława Vincenza, którego fragmenty tekstów zostały zamieszczone w poprzednich rozdziałach. Sylwetki wspomnianych wyżej badaczy, a także innych polskich etnografów i folklorystów badających Huculszczyznę, należałoby bez wątpienia przedstawić bardziej szczegółowo w formie szerokich esejów. Ponadto warto byłoby w kolejnych tomach *Plaja* przybliżyć nauczycielom i uczniom informacje nie tylko o badaczach minionych wieków, ale także o współczesnych polskich naukowcach, którzy zajmują się badaniem regionu huculskiego.

Należy zwrócić uwagę na fakt, iż w każdym rozdziale omawianego podręcznika pojawia się część zatytułowana *Ze źródeł folklorystycznych (З фольклорного джерела)*, która zawiera najbardziej reprezentatywne pieśni ludowe kraju huculskiego – ballady oraz poematy skomponowane wierszem kołomyjkowym. Istotne jest to, że utwory te opisują prawdziwe wydarzenia z życia społecznego czy rodzinnego, nie zawierając elementów fantastyki. Uczniowie mogą się dokładnie zapoznać z tymi tekstami, a także wykorzystać je w trakcie zespołowych występów na różnego rodzaju uroczystościach i przeglądach, m. in. na wieczorach literackich, koncertach, festiwalach. W trakcie lekcji młodzież uczy się też pisać własne kołomyjki, które są później prezentowane przy różnorodnych okazjach w szkole i poza szkołą.

Wszystkie rozdziały podręcznika *Plaj* zaczynają się od wstępu, który pomaga czytelnikom zrozumieć ich główny temat, a kończą się wskazówkami metodycznymi i zadaniami. Na końcu książki znajduje się *Słowniczek gwary huculskiej (Словничок гуцульських діалектизмів)* oraz skorowidz *O autorach tekstów literackich (Про авторів літературних творів)*. Dużą zaletą podręcznika jest obecność aparatu metodycznego, który oferuje różnorodne wskazówki i zadania umożliwiające głębsze poznanie Huculszczyzny, a także jej praktyczne samodzielne badanie przez uczniów.

Reasumując, w *Plaju* znajdują się przykłady różnych gatunków twórczości literackiej o regionie huculskim, m.in. powieści, opowiadań, esejów, poezji. Nauczyciele i uczniowie mają możliwość uzyskania dość obszernych informacji o historii, przyrodzie, gospodarce, etnografii regionu poprzez pryzmat literatury, publicystyki oraz folkloru. Podręcznik może być zatem wykorzystywany do nauczania różnych przedmiotów. Najważniejsze jednak jest to, że *Plaj* zachęca uczniów do samodzielnej pracy poszukiwawczo-badawczej w dziedzinie huculszczyznoznawstwa.

Druga ze wspomnianych publikacji Igora Pelypejki to wydana w serii „Biblioteki Szkoły Huculskiej” to pozycja zatytułowana

*Flojara. Chrestomatia folkloru huculskiego (Pelypejko 1999)*⁶. Jest to pierwsza chrestomatia folkloru huculskiego, adresowana zarówno do nauczycieli, jak i uczniów. Zawiera ponad 360 tekstów ustnej twórczości ludowej różnych gatunków; znajdują się tam m.in. kołysanki, bajki, legendy, opowieści, przysłowia i powiedzenia, zagadki, kołomyjki, pieśni-kroniki, kołędy. Są one dobrane do wieku uczniów i mają znaczny potencjał patriotyczny i moralno-estetyczny. Zaprezentowano tu teksty folkloru ze wszystkich trzech regionów Huculszczyzny. W części wstępnej pt. *Literatura ustna naszego regionu (Усна словесність нашого краю)* Pelypejko podkreśla:

W naszym regionie folklor nie jest słownym zażytkiem starożytności. Nie – żyje on zawsze, towarzysząc nam przez całe życie. [...] Duże rozpowszechnienie folkloru na Huculszczyźnie nie jest przypadkowe. Prawie do połowy XX w. zdecydowana większość górali była analfabetami. Dlatego ich naturalny pociąg do dobrego i mądrego słowa zaspokajała tylko ustna twórczość (Pelypejko 1999: 3-4).

Biorąc pod uwagę fakt, iż ulubionym gatunkiem folkloru Huculów jest bajka, we *Flojarze* autor przedstawił takie pouczające opowieści huculskie, jak: *Tak płaci świat (Отак світ платить)*, *Jak zaginął bogaty brat (Як пропав багатий брат)*, *Carewicz Jakub i jego bracia (Царевич Яків і його браття)*, *Jak mąż i żona zaczęli jeść mniej (Як чоловік з жінкою стали менше їсти)*, *O dziewczynie fajnej i niezbyt fajnej (Про дівку файну і не дуже файну)*, *Sugański głupiec (Циганське дурило)*, *Jak bogacz babkę wutieniał (Як багач паску заміняв)*. Warto zauważyć, że w swej antologii Pelypejko uwzględnił również wybitne osiągnięcia Mykoły Zinzucka (1925-2012), nauczyciela i folklorysty, który w ciągu 30 lat swej działalności zapisał od starszych ludzi ponad 1200 opowieści huculskich

⁶ Flojara (inne nazwy: frilka, frelka, flojarka, frela, dowbuszynka, zubówka) – to ukraiński ludowy instrument dęty, pospolity na Huculszczyźnie. Jest rodzajem otwartego fletu metrowej długości z sześcioma otworami.

opublikowanych w różnego rodzaju wydawnictwach⁷.

W omawianym zbiorze przedstawiono również legendy huculskie i opowieści pouczające, które mogą mieć praktyczne zastosowanie w procesie edukacji: *Jak powstały góry (Як утворилися гори)*, *Dlaczego ludzie nie znają czasu ich śmierci (Чому люди не знають часу своєї смерті)*, *Kamień bogaczka (Кам'яна багачка)*, *Głowacz z gór Gutinских (Головач з Гутинських гір)*, *Pidzacharyczy (Підзахаричі)*, *Jakie były opryszki (Які були опришки)*, *Iwan Rachowski (Іван Рахівський)*, *Flojara bajuraka (Флояра байурака)*, *Pisany kamień (Писаний камінь)*, *O górze Doboszanka (Про гору Довбушанку)*, *Sokołowe kamienie (Соколове каміння)* i inne. W chrestomatii przytacza się także ponad sto powiedzeń i przysłów, które stanowią bardzo powszechny i żywy rodzaj ustnej sztuki ludowej na Huculszczyźnie. Autor podkreśla, że te krótkie powiedzenia odzwierciedlają doświadczenia i życiowe obserwacje wielu pokoleń, przekazują mądrość ludową, opisują naturę, zwyczaję, tradycje górali. Wartościowe materiały, które mogą być wykorzystane w edukacji dla dzieci, zawiera też część *Zagadki (Загадки)*, gdzie znajduje się ponad pięćdziesiąt huculskich zgadywanek, pozwalających uczniom ćwiczyć spryt i wyobraźnię. Autor słusznie nazywa je „krótkimi utworami poetyckimi”, ponieważ każda z nich jest swoistą metaforą. Wśród zagadek huculskich znajduje się wiele tekstów oryginalnych, w których „zaszyfrowane” są treści charakterystyczne tylko dla tego regionu.

W części *Kołomyjki (Коломийки)* autor podkreśla, że ten rodzaj folkloru huculskiego jest niezwykle powszechny. „Każdy Hucul – pisze – zna ich sporo, wydaje się, że od urodzenia. I są tacy kołomyjkarze, którzy mają niewyczerpany zapas tych piosenek, mogą je śpiewać

godzinami” (Pelypeyko 1999: 92). *Flojara* zawiera jednocześnie przemyślaną propozycję nauki kołomyjek, które zostały tu podzielone na następujące sekcje: *O ojczyźnie, o Huculach (Про рідний край, про гуцулів)*, *O połoninach, życiu połonińskim (Про полонини, полонинське життя)*, *O opryskach (Про опришків)*, *Motywy społeczne (Соціальні мотиви)*, *Kołomyjki o miłości (Коломийки про кохання)* oraz *Kołomyjki żartobliwe (Жартівливі коломийки)*.

W rozdziale *Kołędy (Колядки)* podkreślono, że zawierają one wiele archaicznych obrazów symbolicznych, takich jak drzewo życia, ptak, złota i srebrna brama, cichy Dunaj czy błękitne morze. W wyborze znalazły się przykłady kołęd śpiewanych różnym adresatom: *Kołęda do księdza (Коляда священикові)*, *Kołęda do gazdy (Коляда тазді)*, *Kołęda do gazdyni (Коляда таздині)*, *Kołęda do wdowy (Коляда вдовиці)*, *Kołęda parobkowi (Коляда парубкові)*, *Kołęda dziewczynie (Коляда дівчині)*, *Kołęda do tego, u kogo zmarła tata (Коляда тому, в кого померла мама)*. Wskazano tu również na osiągnięcia Wołodymyra Szuchiewiczza, który w pięciotomowym dziele *Huculszczyzna* pomieścił około 200 kołęd (Pelypeyko 1999: 131).

Część *Śpiewanki (Співанки)* przynosi z kolei wybór dawnych i współczesnych huculskich śpiewanek-kronik, np. *O dawnych czasach (Про давні часи)*, *O gigantach (Про велетів)*, *O pochodzeniu Huculów (Про походження гуцулів)*, *O Dowbuszu (Про Довбуша)*, *O Lukianie Kobylicy (Про Лук'яна Кобылицю)*, *O Karpackiej Ukrainie w 1939 r. (Про Карпатську Україну 1939 року)*, *O drwalach (Про лісорубів)*, *O deportacji (Про висилку)*, *O referendum w 1991 r. (Про референдум 1991 року)* i inne.

W rozdziale zatytułowanym *Nieco o światopoglądach i wierzeniach Huculów (Децо про світоглядні уявлення та вірування гуцулів)* czytelnicy mogą się zapoznać z fragmentami książki wybitnego znawcy Huculszczyzny Michajła Łomackiego *Krajna magii i riękna (Крайна чарів і краси)*, w której przedstawiony jest świat huculskiej demonologii, m.in. postaci czugaistra, szczecznyka,

⁷ Część opowieści zebranych przez Zinchuka została wydana w książce *Z Nevycherpnoyi krynytsi (Z niewyczerpanej studni)* (Zinchuk 1994). W latach 2003-2019 w rozmaitych wydawnictwach w Kijowie, Lwowie, Tarnopolu, Czerniowcach, Wyżnicy i Śniatyniu ukazało się ponadto 40 innych publikacji zawierających baśnie z różnych regionów etnograficznych Ukrainy, w tym z Huculszczyzny.

aridnyka, upyra, wowkułaky, mawki, wiedźmy, prymiwnykiw, czarownic oraz uzdrowicieli.

Należy podkreślić, że również ta publikacja zawiera głęboko przemyślany aparat metodyczny, mający na celu pobudzenie wśród uczniów zainteresowania folklorystyką i zachęcenie do samodzielnego gromadzenia materiałów folklorystycznych. Oto kilka przykładowych zadań, jakie proponowane są uczniom:

Zapisz legendy i opowieści o swojej wsi (mieście), o górach, lasach, rzekach, jeziorach w swojej okolicy, o wydarzeniach historycznych, które tu miały miejsce.

Zapisz przysłowia i powiedzenia, które usłyszałeś(łaś) od ludzi starszych, zapamiętaj je, spróbuj wykorzystać w swoich wypowiedziach.

Zapisz kołomyjki, które zna twoja rodzina; skomponuj z nich zbiór „Kołomyjki mojej rodziny”.

Zorganizuj wśród uczniów klasy lub szkoły konkurs na najlepszego wykonawcę kołomyjek. Spróbuj napisać kołomyjki o tym, co Cię interesuje, o wydarzeniach w rodzinie, w szkole, w kraju. Uważaj na przestrzeganie kołomyjkowego rozmiaru i rytmu.

Ogromną zaletą omawianej publikacji jest wyjątkowy rozdział *I Ty możesz zostać folklorystą!* (*I tu можеєи стати фольклористом!*), w którym uczniom udzielane są porady, jak zbierać, zapisywać i systematyzować teksty folkloru, gdzie je przechowywać, jak tworzyć archiwa. Autor zaznacza przy tym, że najważniejsze jest to, aby najpierw znaleźć doświadczonych nosicieli folkloru, którymi mogą być zarówno członkowie rodziny, jak i sąsiedzi czy znajomi.

Igor Pelypejko podkreślał, że Huculi zawsze odznaczali się miłością do dzieci i dbali o ich wychowanie, w którym istotną rolę odgrywał folklor.

Dzieci w przeszłości nie uczęszczały do szkół, ale folklor był dla nich rodzajem podręcznika. [...] Huculi zawsze byli pobożni. Modlili się rano i wieczorem. Istniało jednak przekonanie, że równoznaczne z modlitwą jest ciekawe opowiadanie, bajka, a nawet rozwiązywanie zagadek przed snem. Z tego widać, jak wysoko ceniłi górale sztukę słowną (Pelypejko 1999: 4-5).

W moim przekonaniu jednym z zadań, jakie stawia sobie autor *Flojary*, jest właśnie zapoznanie uczniów ze światem ludowej fantazji i mądrości oraz z melodyką, rytmem i systemu wersyfikacji ludowej poezji, które są niezbędne do kształtowania zdolności twórczych u dzieci. Nie ulega wątpliwości, że materiał tej chrestomatii można wykorzystywać nie tylko do prowadzenia zwykłych lekcji w szkole, ale także do przygotowania ciekawych zajęć pozalekcyjnych z języka ojczystego i literatury.

Podsumowując, warto zauważyć, że zarówno *Plaj*, jak i *Flojara* stanowią miłowe kroki w procesie wprowadzania huculszczynoznawstwa w obręb działalności instytucji edukacyjnych regionu huculskiego. Zostały one z aprobatą i z zainteresowaniem przyjęte w środowisku nauczycieli, uczniów i rodziców. Po latach widać doskonale, że te opracowania zajmują ważne miejsce w kształtowaniu osobowości twórczej uczniów szkół huculskich, a zarazem przyczyniają się do propagowania wiedzy z zakresu krajoznawstwa, literatury, edukacji czytelniczej i językowej, wspomagają również naukę krytycznego myślenia i doskonalenie kompetencji komunikacyjnych. Jestem przekonany, że stosowanie tych podręczników w szkołach stało się ważnym czynnikiem kształtującym postawy szacunku do ludowej kultury i zwyczajów oraz wspierającym duchową jedność pokoleń. Uważam, że aktualnie warto byłoby pomyśleć o reedycji tych publikacji (zarówno w formie tradycyjnej, jak i cyfrowej) z uwzględnieniem nowych tekstów literackich o Huculszczynie, które pojawiły się w ostatnich dziesięcioleciach. Należy również zauważyć, że omówione przeze mnie publikacje, mogłyby zostać wykorzystane jako cenny przykład i model dla podobnych wydawnictw edukacyjnych dotyczących nie tylko pozostałych regionów etnograficznych Ukrainy, ale także kultury ludowej wielu innych krajów.

TARAS PASKA

Przykarpacki Uniwersytet Narodowy
im. Wasyla Stefanyka, Iwano-Frankiowski

Bibliografia

HORBAN', H.B.L. (ed.) (2018). *Hutsul'shchyna u vitobachenni Stanislava Vintsenza*. Ivano-Frankivs'k: Misto NV.

KUCHER, V. (2011). *Habsburg-Lotringen Vil'hel'm Frants fon*. Kyiv: Parlaments'ke vydavnytstvo.

LOSUK, P. (2001). *Khrestomatiya z hutsul'shchynoznavstva*. Kosiv: Pysanny Kamin', Snyatyn: PrutPrynt.

PELYPEYKO, I. (1996). *Play. Knyha dlya chytannya pro Hutsul'shchynu*. Yavoriv: Hutsul's'ka shkola.

PELYPEYKO, I. (1999). *Floyara. Khrestomatiya z hutsul's'koho fol'kloru*. Kosiv: Pysanny Kamin'.

ZINCHUK, M. A. (1994). *Z Nevycherpnoyi krynytsi: Kazky Ukrayins'kykh*. L'viv: Kamenyar.

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY W CZORAJ, DZIŚ I JUTRO

„Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych*, pod red. Bożeny Olszewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2019, ss. 137.

Seria książek „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży stanowi pokłosie konferencji organizowanych przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Cykl konferencji zapoczątkowany został w 2010 roku przez Bożenę Olszewską, Elżbietę Łucką-Zajac oraz Elżbietę Dąbrowską (K. Zabawa 2014: 247). Wśród gości spotkań polskich znalazły się nazwiska znamiennych badaczek i badaczy z różnych ośrodków naukowych w Polsce, m.in. Alicja Baluch, Zofia Budrewicz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), Jolanta Ługowska, Ryszard Waksmund (Uniwersytet Wrocławski), Irena Jokiel (Uniwersytet Opolski), Grażyna Lasoń-Kochańska (Akademia Pomorska w Słupsku) czy Zofia Agnieszka Kłakówna (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie). W serii ukazały się następujące monografie: „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży (red. B. Olszewska, E. Łucka-Zajac, 2010), „Stare” i „nowe” – czasopisma dla dzieci i młodzieży (red. B. Olszewska, E. Łucka-Zajac, 2013), „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży – biografie (red. B. Olszewska, O. Pajączkowski, L. Urbańczyk, 2015), „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży – małe formy narracyjne (red. B. Olszewska, O. Pajączkowski, 2017), „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży – teksty religijne (red. B. Olszewska, O. Pajączkowski, 2019), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (red. B. Olszewska, 2019).

Antonimiczność wpisana w tytuł serii w istocie naznacza komplementarność, która stanowi ważny element badań nad twórczością dla młodych odbiorców. Literatura czwarta ewoluuje, a uchwycenie jej kształtu staje się możliwe wtedy, gdy spojrzysz się w przeszłość i uwzględni aktualne tendencje widoczne na rynku książki. Bożena Olszewska w *Słowie wstępnym* do ostatniej z wymienionych pozycji, która jest przedmiotem niniejszej

recenzji, przekonuje, że „dawne i współczesne utwory dla dzieci i młodzieży wciąż wymagają głębszego namysłu teoretycznego”, ponieważ wpływ „współczesnego świata, przemian kulturowych i cywilizacyjnych” na literaturę osobną powoduje, że twórcy nadal „poszukują odpowiedzi na pytania natury egzystencjalnej, pragną dotrzeć do głębi naszych uczuć i odczuć, pomóc żyć, określić swoje miejsce w świecie. Korzystają z technik już sprawdzonych oraz sięgają po nowe strategie narracyjne, kreacje bohatera, które zainteresują młodego odbiorcę, a także dorosłego” (Olszewska 2019b: 11). Redaktorka tomu podkreśla pragmatycznych charakter publikacji, upatrując adresatów książki nie tylko w gronie badaczy literatury dla dzieci i młodzieży, ale również nauczycieli, rodziców – „wszystkich, którym bliska jest książka dziecięca i wychowanie najmłodszych” (Olszewska 2019b: 12). Autorzy ośmiu artykułów składających się na recenzowaną monografię przyglądają się zatem literaturze, uwzględniając konteksty społeczno-kulturowe, „psychologiczne, filozoficzne, komparatystyczne, krytyczne” (Olszewska 2019b: 11).

Książkę otwiera praca Jolanty Ługowskiej pt. *Świat Muminków z perspektywy odbioru*. Badaczka poddaje refleksji dwa modele odbioru tekstów wchodzących w skład cyklu Tove Jansson, poszukuje również płaszczyzny spotkań dla recepcji czytelnika dziecięcego i dorosłego. Podkreśla przy tym, że:

próba spojrzenia na opowieść o Muminkach z perspektywy odbioru polegać (...) powinna na w miarę harmonijnym zespoleniu dwu punktów widzenia i modeli odbioru – dziecka zanurzonego w świecie „wielkiej zabawy” oraz dorosłego, który towarzyszy małemu odbiorcy w lekturze bądź – gdy jest on krytykiem lub uczyonym – „bierze na warsztat” artystyczne dokonania interesującej nas pisarki (Ługowska 2019: 16).

W kontekście zaproponowanej analizy ważną staje się postać samej Jansson, która sukcesywnie, tworząc kolejne tomy przygód Muminków, coraz śmielej podąża w stronę adresata dorosłego. Obserwacje czynione na gruncie m.in. prowadzonej przez nią narracji, obranej formy opowiadania literackiego czy struktury cyklu o Muminkach prowadzą badaczkę do konkluzji dotyczącej wykreowanego przez fińską autorkę świata, w którym „spotkać się mogą i dziecko jako *homo ludens* i »dzieckiem podszyty« dorosły, a beztraska zabawa może inspirować do poważnej refleksji nad życiem twórczym i niekonwencjonalnym” (Ługowska 2019: 25). Nie bez znaczenia dla odbioru tekstów pozostaje również – wspomniane przez Ługowską – zjawisko *moomin-business* – ciekawe zwłaszcza w kontekście funkcjonowania Produktu Totalnego – „komunikatów symbolicznych kultury dla dzieci, których postaci medialne tworzą rozbudowany system przekazów mogących pojawić się w każdym z kontaktów odbiorcy z kulturą jako taką” (Zając 2000: 163-164).

Autorką drugiego artykułu wchodzącego w skład publikacji „*Stare*” i „*nowe*”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* jest Bożena Olszewska. Literaturoznawczyni przypomina postać Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego – człowieka o wielu talentach – pisarza, dziennikarza, czujnego podróżnika, a także nauczyciela akademickiego przedmiotów matematyczno-przyrodniczych – który za próbę rozprawienia się z mitem komunizmu w książce *Lenin* z 1930 roku trafia na listę artystów zakazanych przez cenzurę PRL-u i zyskuje miano pisarza wyklętego (Winek 2003: 284).

Olszewska przedmiotem swoich badań czyni jedną z książek dla młodego odbiorcy, która przyniosła Ossendowskiemu popularność – pamiętnik literacki pt. *Życie i przygody małpki* (1928). Przybliżyła historię szympanszki Kasi, wiele miejsca poświęcając przy tym zagadnieniu śmierci. Autorka przekonuje, że zapomniany dziś pisarz „utkał misternie historyjkę małpki, by tym sposobem przemycić ważne treści poznawcze i wychowawcze” (Olszewska 2019a: 35). Przemysłana w każdym szczególe fabuła książki, która

podzielona została na trzy części (*Rodzinne gniazdo*, *Małpka w niewoli*, *Powrót małpki*), to „wzruszająca opowieść o człowieku, jego naturze, skłonnościach, celach, marzeniach, a także o przemijaniu i trudnych emocjach” (Olszewska 2019a: 39). Pisarz, na kanwie historii o dorastającym zwierzęciu, porusza tematy, które i z perspektywy dzisiejszego czytelnika nie tracą na aktualności (np. zagrożenia dla ekosystemu). Przedstawione przez badaczkę analizy i interpretacje prowadzą do słusznego wniosku – „książka Ossendowskiego może stać się lekturą wielopokoleniową” (Olszewska 2019a: 39).

Ryszard Waksmund, autor trzeciego artykułu wchodzącego w skład recenzowanej pozycji, prezentuje *entourage* dziecięcego świata. W centrum swoich zainteresowań stawia przedmioty, które czytelnik odnajdzie na kartach wybranych tekstów wspomnieniowych dotyczących okresu dzieciństwa. Materiał egzemplifikacyjny pozwolił badaczowi przedstawić temat przekrojowo, uchwycić podobieństwa i różnice w postrzeganiu przedmiotów, uwypuklić kontekst historyczny i społeczny. W artykule uwzględniony został pokaźny inwentarz przedmiotów bliskich dziecku, a wśród nich między innymi drewniane zwierzęta, kamienie, tekturowe wojsko, książki, przedmioty kolekcjonerskie (np. znaczki pocztowe, monety), szmaciane i mówiące lalki, rowery marki „Sport”, kapsle od butelek, pachnące gumki do mazania. Obok opisów samych przedmiotów ważne miejsce zajmuje doświadczenie dziecięcych eksploracji – poszukiwania rzeczy kryjących się w starych szufladach, na strychach czy w przestrzeni zniszczonej przez działania wojenne. Jak zauważa Waksmund:

Společne życie przedmiotów ma zdecydowanie inny charakter, zwłaszcza w pamięci dzieciństwa, gdzie perspektywa sentymalna bądź traumatyczna nadaje im wymiar wykraczający poza ich rzeczywistą wartość materialną czy użytkową (Waksmund 2019: 55).

Literaturoznawca podkreśla dualistyczny charakter stosunku dzieci do przedmiotów. Z jednej strony możemy mówić o autotelicznej, intymnej więzi łączącej dziecko z przedmiotem, z drugiej przedmiot

stanowi „narzędzie komunikacji społecznej nie tylko w zabawie z rówieśnikami, ale także jako oznaki posiadania i prestiżu, co w znacznej mierze wpływa z naśladowania dorosłych” (Waksmund 2019: 55-56).

Kolejny artykuł umieszczony w opolskiej publikacji osadzony zostaje w orientalnym kręgu kulturowym. Wiesław Olkusz przedstawi meandry „nasyconej [...] bogatą faktografią” (Olkusz 2019: 61) fabuły *Talizmanu Starca z Gór* Janusza Makarczyka. Proponuje również przyjrzeć się utworowi jako „przestrzeni intertekstualnej” (Olkusz 2019: 72), gdzie oprócz sentencji, przysłów odnajdziemy także włączone do powieści fragmenty innych tekstów literackich. Wydana w 1957 roku powieść podróżniczo-przygodowa – jak przekonuje badacz – może stanowić dla młodego czytelnika cenne źródło wiedzy o Wschodzie, a także „uczyć szacunku dla odmienności kulturowej i religijnej, dostrzegania humanistycznych pierwiastków cywilizacji rozwijających się w różnych zakątkach świata oraz prowadzić do przezwyciężania ksenofobii i stereotypów myślowych” (Olkusz 2019: 78). Bogactwo kontekstów kulturowych, historycznych, geograficznych, obyczajowych, religijnych z jednej strony interesujące, z drugiej powoduje, że lektura *Talizmanu Starca z Gór* to czytelnicze wyzwanie dla młodych odbiorców.

Zofia Ozóg-Winiarska – autorka kolejnego artykułu – przypomina postać i twórczość Michaliny Chelmońskiej-Szczepankowskiej – poetki i nauczycielki pierwszej połowy XX wieku. Ozóg-Winiarska, przybliżając fabuły wybranych powiastek dla najmłodszych (m.in. *Dziuba*, *Elementarz*, *Pan Tofel*), które opublikowane zostały na łamach tygodnika „Moje Pisemko” w latach 1919-1934, kreśli obrazy ich dziecięcych bohaterów. Przekonuje, że krótkie opowiadania autorstwa „mińskiej Konopnickiej” stanowiły nie tylko „atrakcyjny pod względem estetyczno-literackim i intelektualnym środek społeczno-oświatowej i wychowawczej komunikacji dorosłych z dziećmi” (Ozóg-Winiarska 2019: 92), ale również były przykładem nowatorskiego podejścia do dydaktyzmu, w którym uwidacznia się „ekspresjonistyczna estetyka” naznaczona naturalizmem „przemawiającym

do wyobraźni bezpośrednio, niemal fizycznie, lepiej niż moralizatorska pogadanka” (Ozóg-Winiarska 2019: 91).

Alicja Baluch podąża z kolei tropem tematów wspólnych w tekstach, które powstawały w różnych czasach. Przypomina, że „autorzy szukają »artystycznej« odpowiedzi na pytanie: Kim jest człowiek, po co żyje i jaki jest sens jego istnienia?” (Baluch 2019: 95). Jako przykłady podaje opowiadanie *Krew romańska* z książki *Serce* (1886) Edmunda Amicisa i opowieść *Czy umiesz gwizdać, Joanno?* (1992) Ulfa Starka. Oba teksty, mimo różnic w obrębie poetyki czy stylów odbioru, łączy trudna tematyka – śmierć i poświęcenie – która pozwala na nawiązanie dialogu z młodym czytelnikiem.

Ksenia Olkusz również sięga po literaturę współczesną. Wylicza cechy narracji zombiecentrycznej w powieści dla młodzieży Paolo Bacigalupiego *Zombie Baseball Beatdown*. Omawia rozwiązania zaczerpnięte od twórców literatury spod znaku zombie dla dorosłych, ukazuje także oryginalny koncept Bacigalupiego. Jak pisze Olkusz: „Spopularyzowanie się narracji, których światotwórczą osią staje się rzeczywistość opanowana przez zombie, powoduje, że figura ta nie może – podobnie jak było z innymi monstrami – zostać wykluczona z literatury przeznaczonej dla młodego odbiorcy” (Olkusz 2019: 101). Twórcy utworów dla dzieci i młodzieży korzystają z ograniczonych lub zmodyfikowanych schematów widocznych w tekstach o zombie dla dorosłych czytelników. Niezależnie od adresata w narracjach o nieumarłych zauważamy:

zwrot ku wartościom zaniechwanym, spychanym na margines świadomości zbiorowej w wyniku cywilizacyjnych przemian lub po prostu mniej ważkim we współczesnej kulturze, w której uwyrażnia się dążenie do zaspokojenia nie tylko prymarnych potrzeb – a więc nadrzędności więzów rodzinnych, relacji przyjacielskich, chęci zakorzenienia w konkretnej wspólnotcie jako grupie połączonej wzajemnymi zależnościami umożliwiającymi funkcjonowanie w rzeczywistości (Olkusz 2019: 102).

W powieści Bacigalupiego mamy do czynienia z równoważeniem grozy elementami groteskowo-humorystycznymi, gdzie

ludus staje się czynnikiem niezwykle istotnym, gdyż pozwala na rozładowanie napięcia, zniwelowanie strachu czytelniczego. *Zombie Baseball Beatdown* niepozabawiona jest także pierwiastka dydaktycznego, który Olkusz widzi w eksponowanych zagadnieniach spod znaku ekokrytyki (Olkusz 2019: 107). Ponadto badaczka zwraca uwagę na inne ważne elementy, m.in. ukazanie mechanizmów manipulacji społecznej, przerysowanie kreacji antagonistów, obecność wątków dotyczących wielokulturowości, rasizmu, imigracji, świadomego żywienia. Wplecenie ich w konwencję zombiecentryczną powoduje, że tekst jest aktualny i atrakcyjny dla młodych odbiorców.

Pozycja Bacigalupiego to jedna z wielu dostępnych na rynku książki dla dzieci i młodzieży. Wśród innych „zombicznych” książek, których fabuła skłania do głębszych refleksji, wymienić można *Zombelinę* (2013) Kristyn Crow i Molly Idle, *If I Were A Zombie* (2016) Kate Inglis i Erica Orchard, *The Zombie Who Cried Humans* (2019) Briana J. Freemana i Glenn Chadbourne, czy serie, które ukazały się na rynku polskim: *Mortynka* Barbary Cantini (2018) oraz *Moja złota rybka zombie* (2016) Mo O’Hary. Katarzyna Slany i Ksenia Olkusz dostrzegają w tych utworach ogromny potencjał:

mogą stać się [one] pretekstem dla dorosłych oraz dzieci do rozmowy na tematy ważne z perspektywy posthumanizmu, takie jak: wykluczenie, inność, odmienność, przemoc, prześladowania, wojna, wolność, prawa zwierząt, konsumpcjonizm, globalizacja, degradacja Ziemi i inne (...) ważne społecznie. Co więcej, utwory te należą do literatury postapokaliptycznej, stanowiącej silny nośnik kulturotwórczy, który absorbuje dorosłych i niedorosłych odbiorców. Książki te postrzegać można więc jako uverture do rozmów z dziećmi na temat wyzwań nowoczesności (Slany, Olkusz 2019: 28).

Lidia Urbańczyk-Tulik w ostatnim artykule umieszczonym w polskiej publikacji podejmuje temat klasyki literatury światowej przedstawionej w zmienionej formie. Przekonuje, że zmiana formy oraz dostosowanie dzieł do odbiorców dziecięcych jest pierwszym krokiem do zapoznania najmłodszych z kanonem literatury światowej. W artykule o charakterze recenzyjnym autorka

prezentuje wybrane publikacje dla dzieci i młodzieży dotyczące Williama Szekspira, m.in. *Opowiadania dla dzieci według Shakespear’a* (opracowanie zbiorowe), *Opowieści Pana Szekspira* (Anna Claybourne), *Dramaty Szekspira* z serii *Złota Dziesiątka* (Terry Deary) czy *Nazywam się... William Szekspir* (Ferran Alexandri). W książkach tych zarysowane zostały nie tylko fabuły najświetniejszych dzieł angielskiego dramaturga, ale również przybliżona została jego biografia oraz czasy, w których tworzył. Autorom wybranych przez Urbańczyk-Tulik książek przyświecał wspólny cel – wzbudzenie zainteresowania twórczością Szekspira. Adaptowane teksty wzbogacone zostają ilustracjami, obecne są w nich odwołania do kultury popularnej, narracje prowadzone są z innej perspektywy (np. *Sen nocy letniej* zamienia się w opowieść Puka), zmianom ulega także forma (słynne historie Szekspira przedstawione zostają np. w postaci komiksu, sprawozdania, recenzji sztuki teatralnej). Jak podsumowuje badaczka: „Inicjatom szekspirowskim nie widać końca, albowiem wielki artysta wciąż ukazuje swoje współczesne oblicze, a kolejne odczytania jego uniwersalnych, ponadczasowych i ponadpokoleniowych dramatów ujawniają nowe aspekty” (Urbańczyk-Tulik 2019: 130). Przywołane przez Urbańczyk-Tulik pozycje z pewnością też sprawdziłyby się w praktyce szkolnej (nie tylko w klasach szkoły podstawowej), stwarzając pretekst do szukania podobieństw i różnic między pierwotnym wzorem a adaptacją, a kto wie, być może też stałyby się dla uczniów inspiracją do tworzenia własnych form i wersji opowieści.

Artykuły zamieszczone w recenzowanej publikacji to ciekawy obraz tematów i tendencji obecnych w literaturze dla młodych odbiorców. Autorzy proponują inne spojrzenie na klasykę literatury dziecięcej i tej dla dorosłych (Jolanta Ługowska, Lidia Urbańczyk-Tulik), zachęcają do sięgnięcia po teksty zapomniane (Bożena Olszewska, Wiesław Olkusz, Zofia Ozóg-Winiarska), poszukiwania wątków wspólnych w utworach dawnych i współczesnych (Alicja Baluch), przekonują, że materiały wspomnieniowe mogą być źródłem międzypokoleniowych rozmów

(Ryszard Waksmund), przestrzegają przed pochopnym deprecjonowaniem tekstów z obszaru literatury popularnej (Ksenia Olkusz). Należy zgodzić się z Bożeną Olszewską – redaktorką tomu – „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* to pozycja, która może stanowić źródło inspiracji dla nauczycieli, a teksty przybliżone w opolskiej monografii to materiał literacki, który z pewnością stałby się ciekawą lekturą dodatkową dla uczniów.

SABINA WALERIA ŚWITAŁA
Uniwersytet Wrocławski

Bibliografia

- BALUCH, A. (2019). *Dwie wizje świata w wybranych utworach dla dzieci*. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 95-100). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- ŁUGOWSKA, J. (2019). *Świat Muminków z perspektywy odbioru*. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 13-26). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- OLKUSZ, K. (2019). *Model narracji zombiencycznej a literacka realizacja dla młodego odbiorcy w powieści Paolo Bacigalupiego „Zombie Baseball Betdown”*. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 101-119). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- OLKUSZ, W. (2019). „*Talizman Starca z Gór*” Janusza Makarczyka jako przykład powieści podróżniczo-przygodowej popularyzującej wiedzę o Wschodzie. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 59-80). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- OLSZEWSKA, B. (2019a). *Literacki pamiętnik dla młodego czytelnika jako źródło/zapis wiedzy i emocji na przykładzie utworu Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego pt. Życie i przygody małpki*. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 27-40). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- OLSZEWSKA, B. (2019b). *Słowo wstępne*. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 11-12). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- OZÓG-WINIARSKA, Z. (2019). *Dziecko w powiastkach Michaliny Chelmońskiej-Szczepankowskiej w „Moim Pisemku” (1919-1934) i pionierskie konteksty edukacji w wolnej Polsce*. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 81-94). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- SLANY, K., OLKUSZ, K. (2019). *Apokalipsa zombie we współczesnej literaturze dziecięcej*. „Literatura Ludowa”, 2, 13-31.
- WAKSMUND, R. (2019). *Przedmioty w świecie dziecka (na materiale wspomnieniowym)*. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 41-58). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- URBAŃCZYK-TULIK, L., *Inicjacje szekspirowskie – książki dla dzieci przybliżające życie i twórczość Williama Szekspira*. W: B. Olszewska (red.), „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych* (s. 121-131). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- WINEK, T. (2003). *Ossendowski Ferdynand Antoni*. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (s. 284). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- ZABAWA, K. (2014). *Sprawozdanie z Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej pt. „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży – biografie*. „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce”, 3, 247-253.
- ZAJĄC, M. (2000). *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.

SPIS TREŚCI

Artykuły

- Ewa Serafin, „*Trzy damy przodujące godom*”. Kreacje kobiecości w *Barwinkowym wianku* Stanisława Vincenza 5
- Paulina Karpeta, Olga Radziszewska, Dusze na pokucie. O ludowym pochodzeniu martwicy z *To lubię* i jej pokrewieństwie z marą pcimską 27
- Tatsiana Marmysh, Współczesne warunki funkcjonowania niematerialnego dziedzictwa kulturowego w miastach na Białorusi 39
- Jasminka Brala-Mudrovčič, Marija Gračanin, Usmenoknjževni elementi u lektirnim djelima predmetne nastave..... 52

Recenzje

- Taras Paska, Materiały do nauczania folkloru i literatury Huculszczyzny
- Igor Pelypeyko, *Play. Knyha dlya chytannya pro Hutsul'shchynu*, Hutsul's'ka shkola, Yavoriv 1996.
- Igor Pelypeyko, *Floyara. Khrestomatiya z hutsul's'koho fol'kloru*, Pysanyy Kamin', Kosiv 1999..... 67
- Sabina Waleria Świtała, Literatura dla dzieci i młodzieży wczoraj, dziś i jutro „*Stare*” i „*nowe*”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych*, pod red. Bożeny Olszewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2019..... 75

CONTENTS

Articles

- Ewa Serafin, "Three ladies leading the celebration": Creations of Femininity in Stanisław Vincenz' *Barwinkowy wianek* 5
- Paulina Karpeta, Olga Radziszewska, The Souls in Penance: On the Folk Origin of the Spirit from *I Like It* and Its Relationship with the Spirit from *Peim* 27
- Tatsiana Marmysh, The Intangible Cultural Heritage of the City of Belarus in Modern Conditions 39
- Jasminka Brala-Mudrovčić, Marija Gračanin, Oral Literary Elements in the Required Reading in Subject Teaching..... 52

Reviews

- Taras Paska, Materials for Teaching Folklore and Literature of the Hutsul Region
- Igor Pelypeyko, *Play. Knyha dlya chytannya pro Hutsul'shchynu*, Hutsul's'ka shkola, Yavoriv 1996
- Igor Pelypeyko, *Floyara. Khrestomatiya z hutsul's'koho fol'kloru*, Pysanyy Kamin', Kosiv 1999..... 67
- Sabina Waleria Świtała, Literature for Children and Young Adults Yesterday, Today and Tomorrow
- „Stare” i „nowe”. *Literatura dla dzieci i młodzieży w kontekstach kulturowych*, pod red. Bożeny Olszewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2019..... 75

**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 1: 2021 między innymi:

PIOTR DAHLIG

- **Krótką historia polityczna folkloru muzycznego w Polsce**

AGATA KUSTO

- **Muzyczna kultura ludowa na Lubelszczyźnie w warunkach socrealizmu (1944-1956). Prolegomena**

AGATA KRAJEWS

- **Historia pieśni pisana. Pieśni powstańcze w zbiorach Adolfa Dygacza**

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



Polskie
Towarzystwo
Ludoznawcze
Indeks 364-07X