

LITERATURA LUDOWA

Λ V Λ

Journal of Folklore and Popular Culture



Founded by the Polish Ethnological Society in 1957
vol. 65 (2021) no. 4

LITERATURA LUDOWA

Λ V Λ

Journal of Folklore
and Popular Culture



Founded by the Polish Ethnological Society in 1957
vol. 65 (2021) no. 4

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture

Editor-in-Chief

Piotr Grochowski (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland)

Editorial Board

Vihra Baeva (Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences)

Petr Janeček (Institute of Ethnology, Charles University, Czech Republic)

Aldona Kobus (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland)

Katarzyna Marak (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland)

Kristina Rutkowska (Institute for the Languages and Cultures of the Baltic, Vilnius University, Lithuania)

International Advisory Board

Janina Hajduk-Nijakowska (University of Opole, Poland)

Marek Jakoubek (Institute of Ethnology, Charles University, Czech Republic)

Waldemar Kuligowski (Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, Adam Mickiewicz University, Poland)

Katya Mihaylova (Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences)

Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska (Institute of Polish Philology, Maria Curie Skłodowska University, Poland)

Anna Plotnikova (Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Science)

Tatjana Valodzina (The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research, The National Academy of Sciences of Belarus)

Aušra Žičkienė (Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Lithuania)

Editorial office address

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture

Institute of Culture Studies UMK

ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń, Poland

e-mail: literatura.ludowa@gmail.com

www: <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LL>



Publisher

Polish Ethnological Society

ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław, Poland

tel. +48 (71) 375 75 83

e-mail: ptl@ptl.info.pl

Design/Typesetting

Katarzyna Rosik

Abstracting and Indexing Information

Central and Eastern European Online Library [CEEOL]

Directory of Open Access Journals [DOAJ]

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities [CEJSH]

EBSCO Information Services

European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS)

Open Access Policy

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture is an open access journal; all content is published under Creative Commons license (CC BY-ND 4.0).

Supporting Agencies

JoNi Connect sp. z o. o.

ISSN 2544-2872 (online)

ISSN 0024-4708 (print)

SPIS TREŚCI

CONTENTS

ARTYKUŁY — ARTICLES

7 Daniel Brzeziński

Labirynt tożsamości. Czeczeńska lezginka w perspektywie antropologii tańca

/ The labyrinth of the identity: Chechen lezginka in the light of the anthropology of dance

21 Ирина Коваль-Фучило

Темы-табу и темы-фавориты в воспоминаниях о принудительном переселении

/ The favorite and the taboo in memories concerning forced resettlement

39 Hanna M. Łopatyńska

Od okupacji do pandemii. O wariantach piosenki *Siekiera, motyka* i jej roli w sytuacjach traumatycznych

/ From occupation to pandemic: On the variants of song *Siekiera, motyka* and their role in traumatic situations

57 Monika Szturcová

Czesko-polskie pieśni pielgrzymkowe w drukach kramarskich z XVIII i XIX w.

/ Czech-Polish pilgrim songs in broadside ballads of 18th and 19th century

77 Małgorzata Tarnowska

Proza nurtu chłopskiego wobec hegemonicznego dyskursu o przemianach społecznych lat 1944–1956. Rekonesans

/ Polish rural movement literature in the context of the hegemonic discourse on the social changes between years 1944–1956:
A Reconnaissance

ROZMOWY I ESEJE — ESSAYS AND CONVERSATIONS

93 Jacek Jackowski

Etnofon. Jak udostępniać dokumentalne nagrania muzyki ludowej?

Z Jackiem Jackowskim rozmawia Piotr Grochowski

/ Etnofon. How to make folk music recordings available?

A conversation between Jacek Jackowski and Piotr Grochowski

RECENZJE I OMÓWIENIA — REVIEWS AND DISCUSSIONS

113 Janina Hajduk-Nijkowska

Tożsamość kulturowa współczesnych potomków górali beskidzkich osiadłych w Serbii

/ The cultural identity of descendants of the Beskidy Mountains highlanders settled in Serbia

117 Violetta Wróblewska

O kwietnych dywanach...

/ Regarding flower carpets...

123 Tomasz Kalniuk

Swojscy obcy

/ The familiar Other

127 Aleksander Madyda

Etnografia mistyczna

/ Mystical ethnography

133 Piotr Grochowski

Nowości wydawnicze i książki nadesłane do redakcji

/ New publications and books sent to the editorial office

ARTYKUŁY
ARTICLES

Daniel Brzeziński

Uniwersytet Warszawski

d.brzezinski3@student.uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5169-4434

Labirynt tożsamości. Czecheńska lezginka w perspektywie antropologii tańca

The labyrinth of the identity: Chechen lezginka in the light of the anthropology of dance

DOI: 10.12775/LL.4.2021.001 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The paper constitutes an anthropological analysis of a selected form of traditional Chechen dance – the Lezginka. The author formulates a hypothesis on the essential role of this cultural phenomenon in the intergenerational transmission of culture in the Chechen (sometimes referred to as Nakh/Vainakh) community, and on the observable universal traits present in the dance, characteristic for the Chechen collective identity. The author refers to works of American and Polish anthropologists, employing such notions as „embodied knowledge”, „context” and „cultural universals”. The author analyses various elements of the dance, including the spiral as a form organizing the dancers’ movement, as well as the relationship between the male and female dancers, and also between the dancer and the audience, providing a cultural commentary for each element. The category of the labyrinth is mentioned as well as an important point of reference; the author cites research validating the connection between the Lezginka and the ancient Greek myth of Theseus as well as with the motif of labyrinth as a semantically rich interpretative perspective on Chechen *chelchar* dance. The final part of the paper presents conclusions on the limitations to which an anthropological analysis of dance forms is subjected.

KEYWORDS: Chechen culture, Chechen dance, Lezginka, labyrinth, labyrinth dances, *chelchar*

Stwierdzenie, że taniec jest jedną z nielicznych pozostałości po tradycyjnej kulturze Wajnachów¹, byłoby zapewne przesadne, jednak faktem pozostaje, iż ze stanowiącej przez wieki podstawę czeczeńskiej transmisji kulturowej triady epos – taniec (czecz. *chełchar*, inaczej lezginka) – pieśń (czecz. *illi*) (por. Adger-Adajew 2005), obecnie jedynie lezginkę można uznać za powszechnie znaną wśród Czeczenów.

O aktualnym stanie kultury czeczeńskiej decyduje kilka czynników. Najbardziej wyrazistym są wydarzenia historyczne i polityczne, w tym przede wszystkim dwie wojny z Rosją (tzw. wojny czeczeńskie, pierwsza w latach 1994–1996, druga 1999–2009) oraz związane z nimi zmiany w strukturze społeczeństwa – wysoka liczba zmarłych, masowe migracje wewnętrzne i zewnętrzne, a także wywołane kryzysem ekonomicznym zubożenie znacznej jego części w latach 90. XX w. Wtedy właśnie nasiliły się również dwa procesy wpływające na kształt czeczeńskiej obyczajowości – radykalizacja poglądów religijnych części społeczeństwa oraz globalizacja. Obok swoistej, tradycyjnej odmiany islamu pojawiła się nowa, radykalna w obszarze obyczajowości i promująca odrzucenie szeregu elementów dziedzictwa kulturowego – tzw. wahhabizm. Zjawiskiem równie mocno oddziałującym na kształt stosunków społecznych jest polityka, w szczególności stosunek do Rosji i niepodległości samej Czeczenii. Wokół tych dwóch kwestii przebiegają linie najsilniejszych napięć wewnątrz społeczeństwa – zarówno tej jego części, która nie opuściła kraju, jak i licznej, rozsianej po Azji i Europie diaspory. Najwyraźniejszymi ich objawami jest rozluźnienie silnej wcześniej więzi narodowej oraz postępujące znoszenie części reguł stanowiących o stabilności ładu społecznego, który opierał się na patriarchalnej strukturze rodowej o specyficznie demokratycznych cechach. Podstawowymi wartościami leżącymi u jej podstaw były wolność, równość i godność, co wyrażało się w licznych niepisanych zasadach (czecz. *adat*), regulujących życie jednostek, rodzin i rodów. Ich naruszenie skutkowało jeszcze niedawno – przed wojnami czeczeńskimi – wykluczeniem ze społeczności.

Nadal jednak można wskazać szereg zjawisk, które stanowią o odrębności kultury czeczeńskiej. Poza formami tańca i związanymi z nim rytuałami społecznymi są to bez wątpienia język oraz część funkcjonujących jeszcze zasad *adat* i nieformalnych instytucji społecznych. Warto zaznaczyć, że pod tym względem społeczeństwo jest mocno zróżnicowane, a paleta postaw obejmuje zarówno te silnie konserwatywne, jak i skrajnie liberalne czy reformatorskie oraz wiele pośrednich. Mimo przemian i nieodwracalnych prawdopodobnie zmian wewnątrz struktury rodowej jako całości dla znacznej części Czeczenów i Czeczenek najważniejszym punktem odniesienia jest rodzina i *tejp* (grupa rodowa). Rodzinne i rodowe więzi związane są z nadal funkcjonującymi relacjami władzy, opartymi na zasadach patriarchy z wyraźnym jednak wpływem kobiet – szczególnie starszych, owidowiałych czy otoczonych szacunkiem z uwagi na zasługi i wiedzę. Silne poczucie przynależności rodowej i wzajemna lojalność

1 Zwyczajowa, używana przez Czeczenów nazwa narodu czeczeńskiego.

członków *tejp* wraz z funkcjonującymi także na uchodźstwie zasadami gościnności i szacunku wobec starszych tworzą podstawę współczesnej kultury czeceńskiej. Jej ważnym składnikiem jest też język czeceński, funkcjonujący przede wszystkim w komunikacji codziennej, nieraz także wykorzystywany do publicznego podkreślania odrębności narodowej w sytuacji włączenia republiki do Federacji Rosyjskiej.

Warto podkreślić, że to właśnie taniec jest przez samych Czeceńców przywoływany jako ten nośnik wartości ich kultury, tradycji i tożsamości, który nadal jest żywy, to znaczy praktykowany i rozumiany przez całą wspólnotę. Pozostałe elementy wspomnianej triady – a także zabytki tzw. kultury wież, dzisiaj będące już szczątkami na skutek destrukcyjnych działań rosyjskiej armii² – są coraz słabiej rozumiane i coraz mniej wykorzystywane w przekazie międzypokoleniowym. Co prawda mity i pieśni są otoczone szacunkiem, ale przypominają raczej szacunek do dawnych symboli i archetypów. Wiedza o tym, co oznaczają, staje się dostępna tylko nielicznym osobom wykształconym lub pasjonatom. Inaczej jest w przypadku tańca, który znają „wszyscy”, a jego znajomość bywa traktowana jako wyznacznik przynależności do wspólnoty.

Jeśli więc rozpatrywać ten fenomen kultury w ujęciu synchronicznym, to obecnie lezginka – z zastrzeżeniem, że jest to bardzo pojemny termin, nawet dla samych Czeceńców oznaczający zarówno bardzo konkretne formy tańca, jak i całą klasę zachowań tanecznych w różnych kontekstach i o zróżnicowanej doniosłości kulturowej – stanowi rzeczywisty środek rekonstrukcji, reprodukcji i ekspozycji najistotniejszych treści tego, co sami Czeceńcy nazywają *nuach-czołła* (w wolnym przekładzie czeceńskość, bycie Czeceńcem) (Adger-Adajew 2005: 242). Dla obserwatora pochodzącego ze środkowej Europy uderzające jest zarazem to, że współcześnie dla przeciętnego Czeceńca czy przeciętnej Czeceńki nie istnieje podział na taniec tradycyjny (ludowy) i współczesny. Zarówno sformalizowane wydarzenia, otwarcie i świadomie nawiązujące do tradycji (jak pokazy tańca, działalność zespołów folklorystycznych, ale też występy zawodowych tancerzy na prywatnych imprezach, takich jak wesela), jak i spontaniczne spotkania młodzieży są momentami, w których korzysta się z tych samych form tańca oraz z podobnego podkładu muzycznego. Co więcej, przyjmując, że taniec pełni funkcję komunikacyjną, w obu przypadkach przekazuje on podobną treść. Interesująca jest zatem sytuacja, w której możliwy jest bezpośredni dostęp do wciąż żywego, powszechnie praktykowanego (a więc i podlegającego zmianom) tańca tradycyjnego, będącego jednocześnie rzeczywistym środkiem wyrazu współczesnych nam członków społeczności. Katherine Dunham, badaczka kultury mieszkańców Haiti, napisała w połowie ubiegłego stulecia: „Taniec jest tak samo ważny, jak pokrewieństwo, organizacja polityczna czy wszelkie inne aspekty życia społecznego. I rzeczywiście, w niektórych kulturach taniec może

2 Wielowiekowa tradycja i technologia budowy kamiennych wież, będących siedzibami rodzinnymi poszczególnych rodzin-klanów, ustąpiła w XIX w., a na przełomie XX i XXI w. uległa zniszczeniu w czasie tzw. wojen czeceńskich.

być kluczem do zrozumienia całokształtu wartości i zachowań” (Dunham 1957, za: Royce 2015: 18). Czy tak właśnie jest w przypadku Czechenów? Niniejsza praca jest próbą odpowiedzi na to pytanie.

Podstawami moich refleksji są informacje i doświadczenia zebrane w latach 2004–2018, podczas współpracy ze środowiskiem Czechenów mieszkających w Polsce³. Jest to przede wszystkim udział w około 50 wydarzeniach o charakterze tanecznym w roli obserwatora i uczestnika – wydarzeniach należących do kategorii wspólnotowych, wewnętrznych i nieraz spontanicznych, organizowanych przez członków społeczności dla tejże społeczności i zaproszonych gości. Większość z nich odbywała się na terenie ośrodków dla cudzoziemców, ale też w wynajętych salach czy domach prywatnych. Drugą rolę, która pozwalała mi na gromadzenie obserwacji i doświadczeń, była rola animatora kultury, którą pełniłem w tym okresie w organizacjach pozarządowych wspierających środowisko migrantów. Przy okazji inicjowania i organizowania wydarzeń kulturalnych i edukacyjnych wielokrotnie asystowałem przy tworzeniu choreografii lezginki, obserwowałem naukę tańca i pracę instruktorów oraz przygotowania do występów. Wiele cennych informacji wykorzystanych w tej pracy pochodzi też bezpośrednio od członków społeczności oraz organizatorów i uczestników wspomnianych wydarzeń, nie tylko osób narodowości czecheńskiej, ale także innych świadków, obserwatorów i uczniów.

Za inspirację, ale przede wszystkim przewodnik metodologiczny, przyjmuję prace antropolożek amerykańskich – Anyi Peterson Royce (2015) i przywoływanych przez nią prekursorów badań nad tańcem: Katherine Dunham, Andrienne Kaeppler i Gertrude Prokosch Kurath – oraz polskich – Jolanty Kowalskiej (1991) i Dominiki Byczkowskiej (2012). Inspirująca okazała się także rozprawa doktorska Tomasza Drożdża (2012). Od Royce zaczerpnąłem samą definicję antropologicznego podejścia do tańca, którą badaczka ujmuje jako:

[...] jedyny sposób na określenie prawdziwego znaczenia tańca w każdej grupie społecznej, ponieważ oferuje ujęcie, które bada pewną całość, w ramach której taniec funkcjonuje. Aby powiedzieć o tańcu coś więcej niż to, co zawierają impresjonistyczne formułki, trzeba go przeanalizować, tj. wydzielić z reszty kultury. [...] Trzeba wierzyć, że da się to wszystko osiągnąć bez większej szkody dla fenomenu (Royce 2005: 39).

Tę samą myśl wyraża Jolanta Kowalska: „Nie może być mowy o interpretacji poszczególnych form tańca ani o ich rzeczywistej znajomości bez wiedzy na temat towarzyszącego im kontekstu kulturowego” (Kowalska 1991: 12). Wielokrotne obserwowanie lezginki w różnych wykonaniach i kontekstach utwierdziło mnie w przekonaniu, że istnieje ścisły związek pomiędzy tą formą tańca a samym

3 Kontakt ze środowiskiem migrantów z północnego Kaukazu umożliwiła mi w tym okresie współpraca ze Stowarzyszeniem Praktyków Kultury, Stowarzyszeniem Teatralnym „Remus” oraz kilkoma ośrodkami prowadzonymi przez Urząd do spraw Cudzoziemców.

jądrem kultury czeceńskiej. Uchwycenie tego związku, a właściwie jego werbalizacja, wydawała mi się poza zasięgiem języka. Przyczynę takiego stanu rzeczy (zarówno mojego poczucia bezradności, jak i specyfiki badań nad tańcem w ujęciu antropologicznym) wyjaśnia stosowana przez Royce kategoria wiedzy ucieleśnionej, uzupełniającej wiedzę intelektualną (Royce 2010: 25). Bardziej precyzyjne będzie więc stwierdzenie, że istnieją dające się obserwować i opisywać związki pomiędzy poszczególnymi aspektami tej formy tańca a niektórymi elementami czeceńskiej kultury, jednak opis ten powinien opierać się na separacji języka ciała od indywidualnych manifestacji, dzięki czemu „separujemy tym samym to, co społeczne od tego, co indywidualne oraz to, co esencjonalne od tego, co przypadkowe” (Drożdż 2012: 23).

Wiedza ucieleśniona w tym przypadku to moja własna praktyka uczestniczenia w czeceńskich *chełchar* w roli, którą trudno jednoznacznie określić w binarnej opozycji widz-wykonawca, ponieważ w *chełchar* każdy widz jest potencjalnym wykonawcą, może zostać wciągnięty do tańca w każdej chwili (choć podlega to pewnym regułom), a ponadto samo współtworzenie ludzkiego (więc cielesnego) kręgu wyznaczającego teren tańca ma znaczenie symboliczne. Jeśli osoba z zewnątrz wspólnoty bierze w nim udział jednokrotnie, przez przypadek lub przy jakiejś okazji, mamy do czynienia z turystyką. Powtarzana wielokrotnie, uzupełniona rosnącą ilością obserwacji, otwarta na niuanse i świadome uczestniczenie, praktyka ta staje się podstawą wiedzy ucieleśnionej, a co za tym idzie, antropologicznego podejścia do tańca.

Zaskakująco zgodne z wcześniej opisanym brakiem rozróżnienia na czeceński taniec tradycyjny i współczesny jest radykalne (tzn. szerokie, czyli antropologiczne) traktowanie przez wcześniej wymienione badaczki wszelkich zachowań tanecznych w danej społeczności:

Wszelkie rozbieżności pomiędzy tańcem etnicznym i tańcem artystycznym znikają w obliczu etnologii tańca; nie w sensie opisu czy możliwości odtworzenia określonego rodzaju tańca, ale dzięki podejściu i sposobom ukazywania miejsca tańca w życiu człowieka – słowem dlatego, że jest gałęzią antropologii (Kurath 1960, za: Royce 2015: 43).

Dzięki takiemu ujęciu łatwiej jest uchwycić zachowania taneczne współczesnych Czeceńców i Czeceńek jako wyraz obecnych w kulturze elementów i pojęć, niezależnie od zmieniających się – w ostatnich dekadach dynamicznie i na niespotykaną wcześniej skalę – uwarunkowań zewnętrznych (jednym z nich jest zjawisko masowej migracji w trakcie i po wojnach czeceńskich).

Skoro, jak stwierdza Adrienne Kaeppler, „w odpowiednim opisie kultury nacisk położony na taniec powinien być adekwatny do tego, jaki kładą nań członkowie tego społeczeństwa” (Kaeppler 1967, za: Royce 2015: 40), warto przywołać głos przedstawiciela Wajnachów – Issy Adger-Adajewa. To właśnie jego praca, będąca jedyną polskojęzyczną monografią czeceńskiej kultury, stanowi źródło pojęć i wiedzy o niej. „W *chełchar* – pisze autor – w pełni wyraża się duch narodu.

Być Czechenem to właśnie mieć *chełchar* w genach: czecheńskość tancerza wyraża się w *chełchar k'ež* (dosłownie znaczy to stan wrzenia) – czymś nie do naśladowania i nie do nauczenia nawet w najlepszych szkołach tańca” (Adger-Adajew 2005: 242). W lezgince skupia się więc jak w soczewce esencja czecheńskiej kultury, co upoważnia obserwatora-uczestnika do stawiania pytań o podobieństwa między samym tańcem a obecnymi w tej kulturze powszechnikami. Część z tych uniwersaliów widoczna w tańcu związana jest z kategorią labiryntu, a konkretnie kreteńskim mitem o Tezeuszu i Ariadnie, co pokażę, korzystając z klasycznej w tym obszarze pracy Paolo Santarcangeliego (1982) oraz niezwykle cennych spostrzeżeń autorów opracowania *Tezeusz w labiryncie* (Kowalski, Krzak 1989). Poniższa analiza jest zbudowana na wzór ruchu tancerzy *chełchar*. Zaczyna się od warstw zewnętrznych (czyli tych najlepiej widocznych, ale też najchętniej prezentowanych, a więc uzewnętrznianych), następnie przechodzi do środka (do sedna, czyli w tym przypadku kategorii labiryntu), a potem z powrotem na zewnątrz. Moje obserwacje obejmują kolejno: aspekt przestrzenny sytuacji tanecznej, etykietę związaną z zapraszaniem do tańca, reguły zachowania się wewnątrz kręgu i – jako sedno rozważań – formę spirali, organizującą ruch tancerki i tancerza *chełchar*. Ścieżką wyjścia z kręgu, czyli dopełnieniem obrazu widocznych przez ramy tańca elementów kultury czecheńskiej, będą odniesienia do relacji tancerz-wspólnota.

Przy różnych okazjach można obserwować wiele odmian i form lezginki – jako męski lub żeński taniec solowy, jako układ zbiorowy grupy osób jednej płci, choreografię wielu par lub taniec jednej pary (kobiety i mężczyzny). Ta ostatnia forma jest przedmiotem niniejszej analizy, wybór zaś nie jest przypadkowy. Przemawiają za nim dwa argumenty. Przede wszystkim, jest to forma przez samych Czechenów uznawana za jedną z najważniejszych lub wręcz najważniejszą, czyli niosącą największą ilość znaczeń, najlepiej wyrażającą *nuochczołła* i jednocześnie najbardziej uniwersalną, to znaczy realizowaną w różnych kontekstach i różnorodnych celach. Ponadto, wybór do analizy tej formy lezginki podyktowany jest moim własnym doświadczeniem obserwatora-uczestnika. „Teraz ty, twoja kolej, no, dalej, śmiało! Zobacz, ją zaproś, tę tam, musisz wyjść, zatańcz, no!” – tak w skondensowanej formie można przedstawić zestaw argumentów prezentowanych, a dokładniej rzecz ujmując wykrzykiwanych do ucha przy jednoczesnym popychaniu i poklepywaniu po plecach w sytuacji, gdy ktoś spoza wspólnoty bierze udział w *chełchar*. Taka osoba, zresztą niezależnie od płci, jest przez pozostałych uczestników (w przypadku mężczyzny) lub uczestniczek (w przypadku kobiety) stanowczo zachęcana do spróbowania, do doświadczenia, do działania. W przypadku innych form lezginki osoby spoza grona tancerzy są tylko obserwatorami.

Działaniem tym jest taniec wykonywany w parze, wewnątrz „kręgu” (cudzyśłów jest tutaj niezbędny, gdyż nie zawsze jest to dosłownie figura kręgu czy też okręgu – nieraz jest bardziej kwadratowa lub owalna) złożonego ze wszystkich osób biorących udział w sytuacji, niezależnie od płci i wieku. Osoby te, jak wspominałem, chwilowo widzowie, ale potencjalnie wykonawcy tańca, podzielone są

wyraźnie na dwie grupy – męską i żeńską. Wewnątrz obu tych grup dostrzegalne są inne podziały, związane z wiekiem i pozycją społeczną, a także umiejętnościami tanecznymi, ale ten pierwszy pozostaje nienaruszalny, te pozostałe zaś podlegają niuansom i interpretacji. Przykładowo, młodsze dzieci i nastolatki mogą wmieszać się w grupę dorosłych, a młodzież może stać w kręgu w sąsiedztwie starszej osoby. Wymieszać w kręgu mężczyzn (czy też chłopców) i kobiety (dziewczynki) jest nie do pomyślenia. Już to proste spostrzeżenie naprowadza obserwatora na jeden z ważnych tropów interpretacji zarówno samego *chełchar*, jak też kultury czecheńskiej jako całości. Jeśli do tej obserwacji dodać tę, że w środku kręgu musi znajdować się para kobieta-mężczyzna, przeoczenie podziału społeczności według kategorii płci staje się niemożliwe. Zanim jednak przejdę do analizy charakteru tej relacji, chciałbym wskazać na dwoisty charakter figury geometrycznej, o której mowa.

W rozdziale piątym pracy *Taniec drzewa życia*, pt. *Symbolika granicy*, Jolanta Kowalska szczegółowo opisuje różne przykłady zakorzenionych kulturowo sposobów podkreślania *limes*, stawiania niewidocznej linii pomiędzy „nami” a „nie-nami”. Jednym z nich jest kształt koła/okręgu, obecny w wielu formach tanecznych (Kowalska 1991: 110–120). Jego podwójna funkcja i zarazem symbolika (z jednej strony budowanie wspólnoty, z drugiej oddzielanie tego, co wewnątrz od tego, co na zewnątrz) łatwo wpisuje się w proces interpretacji lezginki. Nie miałyby ona bowiem racji bytu bez owego „kręgu”. Jest ona zawsze wykonywana wobec zgromadzonych wokół osób. To one tworzą ramę tańca – dosłownie, czyli stojąc, klaszcząc, kibicując, wzniecając *chełchar k'ež*, ale też symbolicznie, gromadząc się wokół tego, co najbardziej reprezentatywne i esencjonalne w ich kulturze. Wydarzenie taneczne jest więc konstruowane w pełni społecznie: chętni do tańca młodzi ludzie, wyznaczone miejsce i czas, muzyka (na żywo lub odtwarzana), wszystko to nie wystarczy, potrzebna jest wspólnota, której obecność tworzy sytuację, w jakiej lezginka uzyskuje sens. Sensem tym zaś jest z pewnością potwierdzanie istnienia samej wspólnoty, co wydaje się istotne zarówno obecnie, w czasach masowej (przymusowej) migracji i globalizacji, jak w przeszłości, gdy Wajnachowie tworzyli silną, zwartą grupę społeczną.

Istnienie wspólnoty to pewna podstawa, wyrażana nawet nie tyle w samym tańcu, co przez przestrzenno-społeczną konstrukcję samej sytuacji tanecznej. Stworzenie „kręgu” to jednak w przypadku lezginki coś więcej. W regułach obowiązujących wszystkie obecne osoby dostrzec można także bardziej ukryte, a jednocześnie fundamentalne dla czecheńskości rytury. Ogólną zasadą, o której już wcześniej wspominałem, jest potencjalna możliwość (przyjaznego i dość stanowczego zarazem) bycia zaproszonym do tańca w każdej chwili. Interesujący wydaje się tu sposób dobierania się pary. Mężczyzna (bądź chłopiec) – nigdy kobieta – rozpoczyna taniec, wychodząc na środek i ukłonem zaprasza do pary wybraną kobietę (dziewczynkę). To, czego obserwator może się nie spodziewać, to duża dowolność w tym wyborze, szczególnie jeśli chodzi o wiek. Przede wszystkim nie ma przeszkód, by mały chłopiec zaprosił do tańca dorosłą

kobietę, co więcej, tancerka potraktuje go jako pełnoprawnego partnera w tańcu i zachowa się dokładnie tak, jak gdyby to był dorosły. Nieco rzadziej obserwuje się sytuacje odwrotne, ale one też są dopuszczalne. Dla dziewczynki zaproszenie przez dorosłego lub dorastającego tancerza może być wręcz wyróżnieniem, a on z kolei, jeśli już zaprosi ją do pary, da z siebie tyle, ile w tańcu ze swoją rówieśniczką. Jest to sytuacja emblematyczna dla kultury czeczeńskiej: szacunek należy się każdemu, bez względu na wiek. „Wyrażam szacunek przyszłej kobiecie i matce, kłaniając się dziewczynce, a z godnością witając chłopca, oddając część mężczyźnie, którym się stanie” – tak można streścić postawę obecną w codzienności wielu czeczeńskich rodzin, dla których czeczeńskość to właśnie wzajemny szacunek, w tańcu okazywany szczególnie ostentacyjnie.

Drugą istotną właściwością kultury Wajnachów, którą odnaleźć można w „kręgu” tanecznym *chelchar*, jest egalitaryzm. Mimo skomplikowanej i precyzyjnej struktury rodowej społeczeństwo czeczeńskie jest pod wieloma względami „płaskie”. Wiąże się to z pojęciem honoru i szlachetności, które może zdobyć każdy. Nie mają one źródła w pochodzeniu ani wieku. Największym szacunkiem otacza się osoby o nieposzlakowanej opinii, wykazujące się rozwagą, mądrością i szlachetnością. Przez wieki na tych wartościach opierał się system władzy Wajnachów. W tańcu zaś ujawnia się on właśnie w sytuacji doboru partnerów: każdy może spróbować, teren jest wyznaczony i otwarty dla każdego, więc tylko własna determinacja oraz umiejętności ograniczają nasz dostęp do uznania i podziwu ze strony wspólnoty. Dla mnie, osoby z zewnątrz, ujmujące jest też to, że uznanie oraz podziw są dostępne także dla nie-Czeczenów i nie-Czeczenek. Liczy się odwaga wstąpienia na plac, podjęcia wyzwania i gotowość do wykrzesania z siebie tanecznego stanu wrzenia. Każda próba witana jest z szacunkiem, nawet jeśli kroki okazują się zbyt trudne, rytm zbyt nieoczywisty, a gesty mało efektowne.

Jak wskazałem wcześniej, zanim jeszcze taniec zacznie się na dobre, rozpoznawalne są istotne jego cechy, które można, zgodnie z wiedzą o kulturze wajnachskiej, uznawać za jej uniwersalia. Przed opisem samej choreografii chciałbym jeszcze wrócić do kwestii dialogu płci, który dla lezginki jest swoistą mocą sprawczą. Jak wspomniałem, zarówno „krąg”, jak i parę wykonującą taniec, zawsze tworzą osoby obojga płci. Naczelną zasadą jest zupełny i nienaruszalny zakaz kontaktu fizycznego, co więcej – zachowanie obojga osób tańczących podlega ścisłym regułom. Jak pisze Issa Adger-Adajew:

Nie tylko fizyczny kontakt jest absolutnym tabu, ale także jakiegokolwiek przejawy poufałości czy zalotności w ruchach, spojrzeniu i mimice tańczących. [...] Jednak przy całej obowiązującej dyscyplinie, w tym nasyconym temperamentem i zmysłowością tańcu pozostaje ogromne pole dla wyrażenia własnej osobowości i zaprezentowania budzących społeczne uznanie cech charakteru (Adger-Adajew 2005: 175–187).

Autor trafnie oddaje napięcie, jakie powstaje między żywiołowym tańcem a skutecznie powstrzymującymi jego energię regułami zachowania wobec płci

przeciwnej. To napięcie wydaje się charakteryzować także takie czeceńskie instytucje społeczne, jak zawieranie znajomości, szukanie i wybór narzeczonych czy zdobywanie i utrzymywanie uznania oraz szacunku. Z jednej strony podkreśla się, że „młodzi” (w ostatnich dekadach chodzi także o osoby dorosłe w każdym właściwie wieku, co wiąże się z wpływem zarówno wojen, jak i przemian kulturowych) mają pełną swobodę w wyborze partnerów i partnerek, co wyraża się w lezgince poprzez tryb wybierania osoby do pary. Z drugiej jednak strony, w rzeczywistości wybór właściwego kandydata na narzeczonego lub narzeczoną jest często ściśle kontrolowany przez osoby decydujące o sytuacji rodu, najczęściej są to starsi mężczyźni bliżej lub dalej spokrewnieni z zainteresowanymi „młodymi”, nieraz też jednak wpływ na decyzje mają cieszące się poważaniem kobiety: matki, ciocie, babcie. Dialog płci jest więc w czeceńskim *chelchar* bardzo przekonujący i prawdziwy, bowiem przy pełnym zaangażowaniu w energiczny i fizycznie wymagający taniec, tancerze narażają się na zdecydowaną, negatywną reakcję wspólnoty w przypadku drobnego nawet naruszenia obowiązującej etykiety. Jest to sytuacja powstrzymywania się, świadomego nieraz docierania do umownej granicy akceptowalnego zachowania i na tej granicy balansowania, nie w celu prowokacji – w mojej ocenie raczej okazania zgromadzonym, że tę granicę dostrzega się, zna i respektuje. Tancerz ma bowiem dużą swobodę w doborze kroków, ruchów rąk i kierunków. Od jego inwencji i odwagi (a także znajomości owych *limes*) zależy, czy wzbudzi podziw i uznanie. Dotyczy to, chociaż w inny nieco sposób, zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Tancerze realizują to wyraźniej, bardziej dosłownie, ponieważ ich taniec jest też bogatszy w kroki i gesty. Tancerki mają do dyspozycji bardziej wyrafinowane i mniej dostrzegalne środki, w pełni jednak zrozumiałe dla partnera i obserwatorów.

Najsilniejszą jest zarezerwowana dla kobiety możliwość przerywania sekwencji tańca w dowolnym właściwie momencie. Ma ona prawo uczynić to nawet po pierwszych kilkunastu taktach, komunikując, że dalszego ciągu nie będzie. Może także nie kończyć tańca bardzo długo, a tancerz ma obowiązek z pełnym zaangażowaniem tańczyć dalej. Obie te skrajne sytuacje, jak i wiele pośrednich, mają wartość komunikatu – czytelnego, chociaż nieraz prowokacyjnego lub podszytego złośliwością. I ta cecha lezginki także wyraża w jakiś sposób istotny dla procesów matrymonialnych aspekt kultury Wajnachów. Kobieta ma prawo odmówić i prawo to, chociaż nie zawsze respektowane, dotyczy także sytuacji już zawartego i trwającego małżeństwa, czyli krótko mówiąc, ma prawo do rozwoju. Czy w codziennym życiu zawsze kobieta decyduje we własnych sprawach? Na pewno nie, szczególnie w brutalnych i nieuczciwych z definicji czasach wojennych i powojennych. W tańcu jednak cały czas tak.

Para tancerzy wstępuje w krąg utworzony przez klaszczących rytmicznie widzów, rozpoczynając z przeciwległych punktów. Tancerka, płynąc na palcach z uniesionymi ramionami, gestami dłoni i skłonami ciała prowadzi mężczyznę ku centrum kręgu – ruch odbywa się po niewidzialnej spirali,

zawsze w kierunku na prawo. Od momentu ich spotkania, następuje „rozkręcanie” spirali: tancerka zaczyna przesuwając się w odwrotnym kierunku, natomiast jej partner jednym ruchem ciała obraca się o sto osiemdziesiąt stopni i staje za jej plecami. Teraz role całkowicie się zmieniają: mężczyzna staje się przewodnikiem, a dziewczyna podporządkowuje się jego umownym gestom [...]. W zakończeniu zapędza ją ku tworzącej półkrog grupie przyjaciół lub prowadzi ku starszyźnie i wykonuje ostatni, wirtuozerski popis taneczny (Adger-Adajew 2005: 241).

Powyższy cytat opisuje typową choreografię *chełchar* w wersji, o której mowa. Na uwagę zasługuje kilka jej elementów: kształt „szkicowany” ruchem po spirali do wewnątrz i na zewnątrz, funkcje, jakie przyjmują tancerka i tancerz wobec siebie, a także moment popisowego tańca partnera. Ruch po spirali jest interpretowany przez badaczy jako znak labiryntu (Santarcangeli 1982: 213), meandryczny charakter tańca zaś jako symbol przechodzenia od życia do śmierci i na odwrót (Kowalski, Krzak 1981: 68) lub znak zdobywania wiedzy o sobie i o otoczeniu (Kowalska 1991: 121–128). Symbolika labiryntu stosunkowo łatwo daje się prześledzić na gruncie kultur śródziemnomorskich.

[...] i cudny taniec, który Dedal w Krecie
Wymyślił Aryjadtynie, prześlizgniętej kobiecie:
Skaczą chłopcy i dziewczki wzięwszy się za ręce.
[...]
Raz jak koło (ruch jego ledwie wzrok dostrzegnie,
Gdy go doświadczony garncarz, czyli bystro biegnie)
Uczone stopy w szybkie kręcą kołowroty;
To znowu się mieszając wśród wdzięcznej ochoty,
W tysiącznych kształtach płąsy lekkim robią skokiem (Homer 1972: 245).

W przypadku starogreckiego tańca *geranos*, którego źródła badacze dopatrują się w micie o Tezeuszu, a także wielu innych tańców z kręgu oddziaływania kultury hellenistycznej (Kowalski, Krzak 1989: 67–69), związek z opisanym w *Iliadzie* wątkiem wędrowania do środka labiryntu i wychodzenia z niego jest uzasadniony. Okazuje się jednak, że także lezginka otwiera się na interpretacje idące w tym kierunku. Jako jeden z pierwszych podjął ten trop czeczeński etnolog Said-Magomed Khasiev⁴. Według niego taniec podzielony jest na kolejne części zgodne z fabułą mitu. Jego pierwsza część, gdy tancerka i tancerz zmierzają do wnętrza, czyli ku środkowi kręgu, jest wejściem Tezeusza do labiryntu i poszukiwaniem jego centrum. W środku ma miejsce spotkanie zaznaczone zmianą kierunku ruchu obojga, ale także formą gestów i wzajemną relacją w przestrzeni. Wówczas następuje ruch po spirali w przeciwnym niż wcześniej

4 Rękopis jego pracy zatytułowanej *Tezei* jest niedostępny, tezy tam zawarte znajdują się w cytowanej monografii Issy Adger-Adajewa.

kierunku, czyli „rozwijanie labiryntu”. Na poparcie tezy o starożytnej genezie tej formy tanecznej autor przywołuje m.in. fakt, że labirynt, szczególnie w formie spirali, jest nieodłącznym elementem ornamentyki kultur archeologicznych z terenu północnego Kaukazu, a więc miejsca zamieszkania Czeceńców od XI w. naszej ery (chodzi tu w szczególności o zabytki kultury kobańskiej⁵). Pozostałe argumenty mające potwierdzać związek kultury tanecznej Wajnachów z grecką mitologią dotyczą leksyki i toponimii. Badacze wskazują też na szerszą obecność wątków helleńskich w czeceńskich przekazach kulturowych. Zachowane z czasów kultury oralnej fragmenty eposów i pieśni wykazują zaskakujące podobieństwo do mitów o Prometeuszu, Odysie czy Argonautach (Adger-Adajew 2005: 273). Odpowiednikiem tego pierwszego byłby w opowieściach czeceńskich Pharmat – bohater zdobywający boski ogień, dobroczyńca ludzkości. Niezależnie od oceny trafności takich analogii należy uznać, że możliwe zakorzenienie *chelchar* w tradycji sięgającej czasów antycznej Grecji pomaga zrozumieć szczególną pozycję tego fenomenu w kulturze czeceńskiej. Jego symboliczny przekaz dotyczy drogi poznania siebie, w której bohaterowi (tancerzowi) towarzyszy przewodniczka (tancerka); odnosi się także do zwycięstwa w walce (moment dynamicznego opisu tancerza) i powrotu do domu. Wszystkie te motywy znajdują odpowiedniki zarówno w konkretnych partiach choreografii, jak i wartościach kulturowych czy społecznych. Jednym z centralnych pojęć czeceńskiej obyczajowości jest szlachetność, której istotnym elementem musi być samokontrola połączona z wiedzą o świecie i jego regułach. Szeroko pojęte męstwo i odwaga (także cywilna) to elementy zapewniające utrzymanie pozycji osoby honorowej, a więc dążącej do zdobycia szacunku wspólnoty (czyli symbolicznego wejścia do domu).

Ujawnia się tutaj także szczególna funkcja tańczącej pary. Jak stwierdza Jolanta Kowalska, „ograniczenie grupy tancerzy do przedstawicieli jednej płci jest z reguły sygnałem, że działanie dokonywane za pośrednictwem tańca skoncentrowane jest na tym aspekcie rzeczywistości, który przez osoby swych członków reprezentuje zespół tancerzy. Wspólny udział kobiet i mężczyzn zawiera natomiast odwołania do idei pełni w różnych jej aspektach” (Kowalska 1991: 153). W lezgince idea ta realizuje się poprzez wymianę funkcji w tańcu. W jego pierwszej części to kobieta prowadzi, wskazuje drogę, w drugiej zaś – mężczyzna. Brak któregokolwiek z partnerów uniemożliwia realizację pełnej formy. Tancerz, który wychodzi na środek i zaprasza do pary, stwarza sytuację nie do odwołania. Nawet jeśli, co zdarza się rzadko, wybrana kobieta odmówi tańca, mężczyzna zwraca się do następnej. Nie może zrezygnować. Wstępując do kręgu (labiryntu) nie wyjdzie z niego, dopóki nie dokona się spotkanie w tańcu pomiędzy nim a tancerką. Jest to doświadczenie dosłowne i fizyczne: krąg nie przyjmuje z powrotem tego, kto nie przeszedł odpowiedniej drogi. Do wspólnoty nie

5 Jest to identyfikowana na podstawie źródeł archeologicznych kultura późnej epoki brązu i wczesnej epoki żelaza (ok. XV–IV w. p.n.e.), charakterystyczna dla centralnej części północnego Przedkaukazia.

może należeć osoba bez odpowiedniej wiedzy. Chodzi o samowiedzę: znajomość zasad regulujących życie tej wspólnoty na wielu poziomach. Jednym z nich jest jednak zupełnie przyziemna, namacalna umiejętność – umiejętność tańca. Dzieci są włączane i zachęcane do udziału w *chełchar* właśnie po to, by stały się tancerzami, by poznały reguły tańca i nabyły umiejętności tanecznych.

Z potwierdzaniem przynależności do wspólnoty wiąże się znaczenie ostatniego ze wskazanych elementów choreografii, który ponownie kieruje uwagę obserwatora na zewnętrzny obszar „sceny”. Chodzi o występujący pod koniec tańca krótki moment popisu, w czasie którego tancerz, przywiódłszy partnerkę w pobliże swoich przyjaciół i krewnych, wykonuje serię najbardziej energicznych i efektownych kroków oraz gestów. Jest to ważny moment szczególnego zaangażowania zarówno tancerza, jak i publiczności. Zwracając się do swojego najbliższego otoczenia, tancerz potwierdza przynależność do grupy, zdobywając jednocześnie pożądany szacunek i uznanie. Tym większe, im większe wrażenie robi jego popisowy taniec. Grupa w tym momencie jest bardzo aktywna, chociaż nie tańczy. Głośno, energicznie i radośnie zachęca tańczącego do jak największego wysiłku, klaszcząc i krzycząc. To kulminacja całej lezginki, a więc także istotny trop interpretacji kulturowej.

Warto w tym miejscu wskazać, że grupa przyjaciół i krewnych to obok rodu niezwykle ważny element czeczeńskiego systemu relacji społecznych. Trudno sobie wyobrazić jakiegokolwiek ważne wydarzenie w życiu Czeczena, szczególnie młodego, bez udziału tej grupy. To ona jest katalizatorem kluczowych decyzji i procesów, takich chociażby jak ślub. Dość powiedzieć, że pan młody nie jest obecny na własnym weselu; jest to absolutnie zakazane. Spędza czas w gronie przyjaciół. Jest to więc relacja oparta na zaufaniu i dużej przejrzystości. W takiej grupie nie ma wielu sekretów czy intryg. Analogiczną instytucją społeczną jest grupa przyjaciółek oraz krewnych narzeczonej i większości młodych Czeczenek.

Jak starałem się wykazać, wajnachski *chełchar* jest przykładem tańca dobrze zakorzenionego w kulturze. Odgrywa jednocześnie istotną rolę w przekazywaniu kluczowych zasad organizacji społeczności czeczeńskiej i wskazówek co do pożądanych wzorów zachowania. Jest więc narzędziem międzypokoleniowej transmisji kulturowej, co nie oznacza, że przekazywane treści mogą być przez dowolnego tancerza czy tancerkę zwerbalizowane i wyrażone w języku pisanym czy mówionym. Nie stoi to jednak na przeszkodzie poznawania i analizowania tego fenomenu z perspektywy antropologicznej. Jak bowiem twierdzi Anya Peterson Royce,

[w]śród wielu sposobów stosowanych przez antropologów do skracania [...] dystansu dzielącego ich od ludzi, których historie i życie starają się zrozumieć, jest dobra znajomość lokalnego języka. [...] Środowisko antropologów zaczyna powoli doceniać znaczenie innego rodzaju języka badań terenowych – języka ucieleśnionego. Jego zastosowanie wymaga większej wrażliwości i otwartości na zranienie, niż jesteśmy to w stanie

zaakceptować ze względu na nasz komfort [...], ale zyskamy dzięki temu nowy model badań terenowych, który zagwarantuje powodzenie prac nawet bez tłumacza (Royce 2015: 24).

Jest dla mnie jasne, że obserwacja i analiza tańca oraz uczestnictwo w nim pozwalają zrekonstruować wybrane elementy kultury, niektóre wartości oraz wyjaśnić pewne zachowania. Taniec jest więc oknem, które pozwala wejrzeć do wnętrza tej kultury, ale pole obserwacji jest ograniczone ramą. Poza granicami tego pola są miejsca nieobecne w ekspresji tanecznej. Dla Jolanty Kowalskiej inspiracją, a nawet – jak sama pisze – iluminacją w procesie określania roli człowieka w tańcu, był mit o stwórczym tańcu Siwy-Nataradży. Człowiek jako tańczące centrum to figura zarówno obfitująca w znaczenia, jak i ułatwiająca utrzymanie antropologicznej perspektywy. W przypadku tańca czeceńskiego także mit – tym razem jednak grecki – jest centralnym punktem odniesienia. Czy przywołanie go wyjaśnia lezginkę w jej niezwyklej, intensywnej i skondensowanej formie współdziałania dwojga ludzi wobec obecnych członków społeczności? Czy znajomość mitu kreteńskiego pozwala wnioskować o przyczynach dzisiejszych zachowań Czeceńek i Czeceńów w ich „tu i teraz”? Czy umożliwia przewidywanie ich zachowań w przyszłości? Oczywiście nie. Eksploracja krętych ścieżek tożsamościowego labiryntu pozwala jednak zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie zadawane przez antropologię tańca, a mianowicie: Dlaczego człowiek tańczy?

BIBLIOGRAFIA

- Adger-Adajew, I. (2005). *Kamienie mówią. Dzieje i kultura Czeceńów* (przeł. K. Brodacka). Warszawa: Instytut Kultury Narodów Kaukazu.
- Byczkowska, D. (2012). *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Drożdż, T. (2012). *Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury*. Praca doktorska pod kierunkiem E. Kosowskiej. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Dunham, K. (1957). *Les Dances d'Haiti*. Paris: Fasquelle.
- Homer (1972). *Iliada* (przeł. F. Dmochowski). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kaeppler, A. (1967). *The structure of Tongan Dance*. Hawaii: University of Hawaii.
- Kowalska, J. (1991). *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*. Warszawa: Instytut Kultury Materialnej PAN.
- Kowalski, K., Krzak, Z. (1989). *Tezeusz w labiryncie*. Wrocław-Warszawa: Ossolineum.
- Kurath, G. P. (1960). Panorama of Dance Ethnology. *Current Anthropology*, 1(3), 233–254.
- Royce, A. (2010). *Antropologia sztuk widowiskowych* (przeł. N. Moszkowicz). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Royce, A. (2015). *Antropologia tańca* (przeł. J. Łumiński). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Santarcangeli, P. (1982). *Księga labiryntu* (przeł. I. Bukowski). Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna.

Ирина Коваль-Фучило

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии
имени Максима Рильского НАН Украины (Киев)

koval-fuchylo@ukr.net

ORCID: 0000-0003-4048-9114

Темы-табу и темы-фавориты в воспоминаниях о принудительном переселении

The favorite and the taboo in memories concerning forced resettlement

DOI: 10.12775/LL.4.2021.002 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article is devoted to the analysis of the favorite (popular) and the taboo (rarely verbalized) themes and motives in memories concerning forced relocation from flood zones resulting from the construction of hydroelectric power plants in Ukraine. Common topics include the idealization of the forsaken place, stories about helping one another, the emphasis on the loss of home, land, community, graves and cemeteries, as well as descriptions of meetings of migrants from the same. Unpopular topics concern the resettlement achievements as well as the migrants' priorities and new opportunities. The topic selection is influenced by the chosen strategy of self-presentation, the narrator's personal experience, and current moods in society as well as in the local community. The assessment of resettlement also depends on the respondents age. That event appears to have been the most difficult for people who were middle-aged and older at the time, who were actually forced to demolish their houses and build new ones in a new place, and become accustomed to new conditions. In the stories of people who were children during the resettlement, the emphasis is somewhat shifted towards stories about meetings former villagers, reflections on the meaning of erecting hydroelectric power plants and the ensuing ecological aftermath. The material analyzed in the article constitutes oral recollections of forced migration, recorded during 2012–2019 in places of mass resettlement from flooded villages.

KEYWORDS: memory narratives, migrations, forced resettlement, Ukraine

С конца 1920-х годов и вплоть до начала 1980-х годов в Украине происходило строительство гидроэлектростанций. Были возведены шесть ГЭС на Днепре и одна на Днестре. В результате сооружения этих мегаобъектов было осуществлено принудительное переселение людей из территорий, отведенных под затопление. Долгое время это строительство оценивалось только положительно, согласно с советской пропагандой о „выходе людей из болот”, „освоении Днепра”, „строительстве моря”, „электрификации всей страны”. О природных и культурных потерях никто не говорил. Переосмысление достижений и потерь вследствие строительства ГЭС началось в начале 2000-х годов и продолжается до сих пор.

На сегодня исследованы этапы и стратегия трансформации украинского Приднепровья в результате гидроэнергетического освоения Днепра (Горбовий 2015, 2016, 2020), **усилиями энтузиастов написаны и опубликованы книги о затопленных селах** (Горбняк 2004, 2018, 2020; Кузьменко-Лісовенко 2018; Лесик 2007; Михняк 2018, 2020; Михняк, Зубер 2019; Сорокова 2015), **энтузиасты стремятся создать музей исчезнувших сел на Переяславщине** (Иващенко 2017). Целью моих научных интересов является сбор и анализ устных воспоминаний о принудительном переселении из зоны затопления, исследование современных форм сохранения памяти о затопленных селах в контексте изучения мемориальной культуры в Украине и Европе.

Задача предлагаемого исследования – определить и проанализировать любимые и табуированные темы в воспоминаниях о принудительных переселениях, то есть выяснить, какие темы, сюжеты, мотивы популярны, о чем рассказывают много и с удовольствием, а о чем рассказывают неохотно или вообще молчат. Основной базовый материал моих исследований – записи интервью с переселенцами, а также с людьми, судьба которых была связана с переселением. Эти записи были сделаны во время экспедиционной полевой работы в течение 2012–2019 годов. Места записи указаны в перечне информантов.

В работе использованы общие (наблюдение, сравнение) и специальные (интервьюирование, сравнительно-исторический, структурный текстовый анализ) методы исследования.

Существование любимых и табуированных тем, сюжетов, мотивов исследователи устной истории обнаружили на разном материале. Для нас важны наблюдения ученых, основным предметом внимания которых были принудительные переселения. В 2015 г. было опубликовано исследование Беаты Галицкой *Polski Dzikie Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe oswajanie Nadodrza 1945–1948* (Польский дикий запад. Принудительные миграции и культурное освоение Надодричины 1945–1948) (Halicka 2015). В этой книге автор поднимает проблему заселения и особенностей адаптации пространства так называемых „возвращенных земель” (польск. *Ziemie Odzyskane*). Это бывшая территория Третьего рейха, которая была передана Польше по условиям двух международных конференций 1945 г. – Ялтинской и Потсдамской. Исследование Беаты Галицкой можно назвать попыткой международного взгляда на проблему принудительных миграций в послевоенной Европе, подходом к пониманию этого явления как общеевропейского. Среди источников предлагаемого исследования – воспоминания

переселенных лиц; работа написана в контексте так называемой „истории второй степени”, когда речь идет не просто о событиях, а об „истории памяти об этих событиях” (Halicka 2015: 44). Исследовательница выделяет два вида тем – запрещенные цензурой темы и автотабуированные темы. Так, не разрешено было критиковать экспансивную политику Советского Союза в конце Второй мировой войны или смещение Польского Государства на запад. „Не допускались также описания советской оккупации на Крессах, процесс коллективизации, а также этнические конфликты. Разрешены были только упоминания об украинских »партизанских бандах«, которые трактовали как врагов польского населения и коммунистического режима” (Halicka 2015: 161). Запрещенными были грусть по утраченной родине, чувство отчужденности. Нельзя было также критиковать коллективизацию, введенную советской властью в этом регионе.

Типичным, излюбленным мотивом воспоминаний поляков-мигрантов является стремление подчеркнуть исключительность собственной судьбы, акцентировать свои заслуги как пионера, первопроходца, первопоселенца на так называемом польском „диком западе”. Еще одним таким мотивом является идеализация потерянного места. Рассказчики сознательно или бессознательно не описывают негативных моментов на потерянном, утраченном месте. В то же время они редко задумываются о том, какие положительные изменения произошли в их жизни благодаря перемене места жительства. Среди любимых мотивов – описание общественных работ. Люди хорошо помнят и с удовольствием рассказывают о совместных работах, о взаимопомощи, совместных достижениях в быту и культурной жизни. Коллективный труд, прожитое вместе время оставляют после себя положительные эмоции, которые хранятся в коллективной памяти долгие годы. Табуированным мотивом является присвоение имущества немцев, живших на „возвращенных землях”; кроме этого, в воспоминаниях поляков-переселенцев совсем мало внимания посвящено изгнанию немцев. В то же время это событие является ведущей темой в мемуарах немецких переселенцев. „Колонна беглецов на фоне зимнего пейзажа является символом беженства и изгнания в Европе XX века. К наиболее драматическим событиям в истории немецких изгнаний принадлежит, несомненно, бегство замерзшим Балтийским морем в январе 1945 года” (Halicka 2015: 104). Табуированы также темы послевоенного польского антисемитизма и принудительного переселения украинцев с этнических территорий.

Еще одно важное исследование – работа о беженцах Первой мировой войны: *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy* (Prymaka-Oniszk 2017). Распространенными мотивами воспоминаний о времени беженства является внимание к хлебу как одному из важнейших видов пищи крестьян, жизненной ценности, „дара Божьего”, символа благополучия и плодovitости. Концепт хлеба вербализован в воспоминаниях о вынужденном бегстве вследствие сожженных полей и ограбленных зернохранилищ, в размышлениях о запахе хлеба, назначении черного и белого хлеба, в рассказах об уничтожении большевиками готового зерна в реках. Среди распространенных мотивов – уже упомянутая идеализация потерянного края. Никто не вспоминает ни об испытаниях, ни о неудачах, ни о пережитых когда-то обидах.

Автор выделяет табуированные в рассказах темы. Так, многим беженцам удалось довольно неплохо устроиться на новом месте. Они получали государственную помощь деньгами и продуктами. Кое-где это была также ценная в то время одежда и обувь. Часто эта помощь была выше, чем доходы людей, которые приютили беженцев. Беженцам не приходилось работать. Это провоцировало недовольство среди местных жителей и привело к возникновению лени среди принудительных мигрантов. В то же время упоминаний об этом нет в воспоминаниях о беженстве (Prymaka-Oniszk 2017: 182). Известны также случаи, когда беженцы становились жертвами нечестных работодателей и долгое время работали без оплаты. Об этом также не часто вспоминают. „Преобладает гармоничный образ общей с местными жителями жизни и совместной работы” (Prymaka-Oniszk 2017: 182). Еще одной табуированной темой являются психические болезни беженцев, вызванные травмой потери целого бывшего мира, травмой ужасного переезда, невосполнимых потерь. Вытеснены из воспоминаний также упоминания о беспомощности, бессилии, безнадежности, злости, отчаянии. Это все не подходит к образу беженцев, который рассказчики представляют в своих воспоминаниях. Ведущей в рассказах о беженстве является идея потери. Именно поэтому никто не думает о его плюсах, о полученном опыте. Так, например, в воспоминаниях никто не говорит о том, что люди стали открытыми к новому, отважными, готовыми воспринимать ранее неизвестное. В других условиях постижение этого продолжалось бы, пожалуй, несколько поколений.

Факты непохороненных в дороге умерших родственников – это также достаточно табуирована тема в семьях беженцев. Трудно объяснить потомкам все особенности пути побега от войны, чтобы оправдать это. Но чаще умерших все же хоронят, причем стараются сохранить как можно больше составляющих своего локального погребального обряда.

Упомянутые работы, а также другие важные исследования принудительных переселений (Wylegała 2014; Goduń 2015) помогли мне в научных поисках. Среди фольклористических подходов польских ученых мне наиболее близко понимание устной истории как способа понимания прошлого в работах Янины Гайдук-Нияковской (Hajduk-Nijakowska 2020: 45).

Источники устной истории о принудительных переселениях из зон затопления дают основания выделить такие теми-фавориты в воспоминаниях переселенцев:

- идеализация потерянного места и общества;
- акцент на потере земли как важного средства существования;
- разрушение родного дома и сосредоточенное внимание на строительстве нового жилья;
- коллективный труд и совместно прожитые дни с другими участниками события, взаимопомощь;
- перенос, потеря могил, кладбищ;
- сравнение масштабов своей трагедии с другими, часто худшими историческими событиями;
- рассказы о встречах переселенцев одного села в наше время.

Основные табуированные и непопулярные темы:

- достижения в результате переселения;
- преимущества переселенцев по сравнению с другими жителям;
- недооценка полученного опыта.

Проанализируем перечисленные пункты.

Идеализация потерянного места – это *loci communes* всех воспоминаний о принудительных переселениях. Покинутое, потерянное место в рассказах приобретает идеальные черты, образ утраченного рая. Идеализация чаще всего проявляется в описаниях красивых пейзажей, богатых природных ресурсов, успешного хозяйствования, особенно дружной общины, а также в сознательном, а чаще неосознанном умолчании или преуменьшении негативных воспоминаний, связанных с потерянным местом. Усилению идеализации способствует использование бинарной оппозиции, на полюсах которой расположены две локации – потерянное село и вынужденное место поселения (Коваль-Фучило 2020b). Часто такая конструкция – это поэтическая картина утраченного пейзажа в противовес участку, который люди получили на месте поселения:

Там у нас був дуже город гарний. Там у нас було клубники багато, город великий, сінокіс для корови був свій. І таке ж було деревце коє-яке було: то сливи, то груші. Отаке було. Тоді багато у нас садів там не було, де посадки взять, щоб його посадить. А так усе дуже гарно родило. Був і низ, був і бугор там. Все ми своє вирощували, і були довольні, бо там усе було (ЧЕА)¹.

Ну, мені там краще було. Я там привикла. Гарно там було. А тута що? Бачите, нема ніде нічого (ЮНС).

Там в нас гарно було на хуторку теж: гора, а внизу ліс був вільховий, зеленіло було теж, садки були у всіх [...]. А там в нас гарно було: гора, тут і ліс ізнизу (ОЕП).

А там таке воно: дерева, тепло, трави. Дуже гарно було. Багатьом воно так сниться [...]. До води, до низу, до лужка хочеться. І хоч тут така земля, такий чорнозем, а води нема (ЗВФ).

Лучшей на родном месте была не только земля, а вода и даже воздух: „Мені 62 чи скільки, то мені там краще було, як отуті. Там воно просто було, поміаєте, ну як вам сказати – луг там. І наче мені й воздух не такий” (ЮНС).

Типичная черта описания утраченного села – многочисленные микротопонимы, которые свидетельствуют об обжитости, освоенности территории: „Ми знаєм кожен той ярочок, де це ті хати наші: Прокопів яр, Жидівський яр, Рипа, там місток був, і то Згониво – там худобу зганяли. Панський яр – тутво близько

1 Здесь и далее аббревиатурой обозначено имя рассказчика, приведенное в перечне информантов в конце статьи.

в селі” (ЛФЛ). Такое разнообразие номинации не встречается в описаниях новых поселений, в этих фрагментах почти нет микротопонимов. Вместо этого появляются названия с семантикой необходимости, неупорядоченности: „величезне нічیه поле”, „участки”, „приділена земля”.

Лучше на утраченном месте были не только природа и угодья, но и сельская община:

І село було дуже дружне. [...] А тоді вже оце так сучасні більш, то почали – хтось приїжджать, хтось переїжджать, то хтось приїхав, то хтось оселився, то побачив, що дуже гарне село, будинки були колгоспні, колгосп почав будувати [...] і почали з’їжджатись. І армяни приїжджали, і росіяни, бо бачили, що гарне село. Колесо оглядове – наче у городі, будинки чотирьохповерхові були. Вони і зараз є, що живуть у квартирах. Тоді вже трошки люди недружні стали. А іменно у [19]50-х роках, як ще не було переселення, то люди дружні були, одне одному помагали (ЗВФ).

Нам то добре було на низу жити. Село маленьке, дуже дружні люди, ніяких, ніякого нічого в нас там не було (ЛФЛ).

Косвенной формой идеализации утраченного рая является постоянное декларирование готовности переселиться обратно на затопленное пространство, как только с него спустят воду: „От і зара кажуть: а, щоб спустили воду – ми б поїхали б туди. Там виногради були такі, всьо” (НАГ).

Акцент на потере земли как важного средства существования в воспоминаниях переселенцев из зон затопления зачастую вербализируется в описаниях старого и нового мест проживания (см. об этом: Коваль-Фучило 2020а). Новое место всегда проигрывает старому, хуже оказываются и качество почвы, и расположение, и среда в целом: „Це був колись садок. І тут поле мочеристе” (ЯКИ); „А земля орна була в степах. Людей виселили вверху, де до води не докопати” (ЖНИ); „І вас переселяють просто в чисте поле: ні води, ні доріг. Оце Ленінське, Придніпровське [...]. Нема нічого – чисто голе поле” (КЛГ); „Дуже добра земля, всьо родило, і садки мали, і ... ну, було: і картошка родила, і буряк” (ЯКИ); „Там земля краща. Казали: золота долина” (РНА). Часто основной проблемой становится отсутствие воды: „І хоч тут така земля, такий чорнозем, а води нема” (ЮНС).

Отсутствие воды на вынужденном месте проживания – проблема не только сельскохозяйственная, то есть такая, что препятствует обработке земли, но и бытовая и даже мировоззренческая. Людей, которые веками жили на берегу реки, где вода определяла способ хозяйствования и особенности традиционной культуры, переселяли в засушливые места, часто с принципиально иным типом хозяйствования. В этом контексте закономерны реплики о неподготовленности нового места, о продолжительности и сложности переходного этапа: „Це тільки школа, це [19]62-ий рік, почала будуватися. А ні парку, нічого. Тут на цих фотографіях нічого ще немає. Поля і все, поля були” (ЗВФ). Интересно, что здесь

появляється ідіома чисте поле в значенні „опасное неосвоенное место” (см. об этом: Шевчук 2009: 206–211).

Потерю плодородних земель в результаті затоплення многие рассказчики считают самой тяжелой потерей. Вот ответы на мой вопрос „А как вы считаете, больше пользы или больше вреда принесло затопление?”:

Шкоди більше. Такі землі затопить! Дуже шкода. Хай те Васюгання, що казали, там вічна мерзлота, хай би оте затопляли, а такі землі – поспішили. Поспішили, бо було на ура: „Дайош електрику, п’ятирічки!” І на Дніпрі, Придніпров’я – шість електростанцій потужних! Це ж багато дуже. Дуже багаті землі (ЧМЛ).

Там, де зараз Кременчуцьке водосховище, були найбагатші землі (ЮАЯ).

Семантикой необратимой потери обозначены также воспоминания переселенцев-поляков из зон затопления (Godyń 2015: 55–77).

Разрушение родного дома и обостренное внимание на строительстве нового жилья – ведущие темы автобиографических воспоминаний о переселении. По сути, основным событием переселения как личного жизненного события была задача разрушить хату и построить новый дом на положенном месте. Рассказы женщин часто сосредоточены именно вокруг этих двух событий: „Люди, канешно, душевно переживали: хата стоїть, усе гарне – розбий, розривняй, розвали і зрівняй із долівкою. Тоді прийде комісія – прийме. Нашу хату оцінили в 12 тисяч. Ну, якби оце січас 12 тисяч. Тоді такі гроші були, як січас” (КАФ).

В воспоминаниях переселенцы описывают прощание с домом. Мне даже удалось зафиксировать причитания по дому:

А ви чули, щоб, може, хтось тужив за хатою?

Та таких текстів було! Воппше! Обнімали всі вугли і цілували. І казали, що... Та воппше там такий крик був:

Хатка моя рідненька!
Я ж тебе мазала,
Я ж тебе строїла після війни,
А тепер я тебе кидаю!
Я не можу!..

То було, можна сказати, як похорон: люди прощалися зі своєю територією?

Та... Ой! Ви не представляєте, яка це біль! Тягло яке було, що ми не могли успокоїться! Воппше! Страшне дело – пересилка (МАФ)².

2 Важно отметить, что это не единственный случай в украинской причитальной традиции; см. также причитания по дому переселенцев из Винницкой области на Зеленый Клин (Коваль-Фучило 2012: 676–677).

Сюжет прощания с домом типичен и для украинских переселенцев из Холмщины: „Мати стала серед подвір'я лицем до хати і, охопивши руками голову, гірко-гірко вголос заридала. А потім ще раз побігла до хати і заголосила, прощаючись з рідною оселею. Вона поцілувала ікону, яку залишила берегти хату, а потім ще стіни, одвірки, поріг” (Гук 1997: 115). О ритуализированном характере этого прощания свидетельствуют окказиональные плачи, специальные прощальные действия, например, целование углов дома, а особенно само описание, упоминание об этом моменте в воспоминаниях, то есть его вербализация, осмысление носителями традиции (подробно см. об этом: Коваль-Фучило 2016). Наличие этого момента в нарративах о переселении обусловлено общеславянскими верованиями и представлениями, связанными с домом как одним из центральных концептов в мифопоэтической картине мира.

Среди переселенцев до сих пор бытует традиция или привычка ходить на берег водохранилища и определять, где раньше было расположено родное село, дом: „І от використовуючи чи там неділю, чи якесь свято, люди йшли на берег подивитися на воду, порівняти, яке воно було” (ГТВ); „А зараз вийду на убіч – то лиш видю, помню, де була хата. Там вода!” (ДМС); „З моєї хати лишився підмурок, ми його не брали, високий такий, і площадка така, ми мали веранду робити, площадка. І спаде вода, і то всьо лишається. І то всьо видно. Прийдем подивимся, я кажу: »Боже, подивися«, – до чоловіка. Він каже: »Ходи подивимся на своє місце«” (ЛПА).

Вынужденное строительство нового дома было едва ли не самой трудной задачей переселенцев, о котором они обязательно вспоминают во время интервью: „Та було важко! Вопше, пересилка! Єле стяглись на ту хату, ми ж її тільки построїли, раз два помазали, а не білили хату” (ЮНС); „Тоді мати молода була, тоді тіфом боліли, тоже не можна було жити, а хату треба було тут стріють” (ОЕП). Тяжелее всего пришлось людям, которые уже успели после войны построить новый дом. Такие переселенцы чувствовали себя более обиженными, поскольку им, по сравнению с людьми, у которых была старая хата, давали гораздо меньше денег на новый дом. Объясняли это так: можно разобрать старый дом и использовать эти материалы для нового. На самом деле из этого материала на новом месте можно было построить разве что какое-то хозяйственное помещение:

Після війни дід Петро, її батько, там хатку таку зліпив. Ми там прожили 10 год. А тут пересилка началась. Оп'ять треба ламать. Тут комісія приїхала: „Так в вас же хата нова, вам за хату треба гроші” з [19]47-го року. 5400 дали. А шо ти за ті гроші построиш? (БВИ).

Трагедию разрушения старого дома особенно рельефно передал в своих художественных произведениях украинский писатель, кинорежиссер, классик мирового кинематографа Александр Довженко (Коваль-Фучило 2020a). Писатель тщательно прорабатывал сцены оплакивания дома, его разрушения. Эти причитания близки с народными текстами. Авторским, а не народным, является текст плача по птичьему гнезду. В то же время, о неслучайности этого сюжета свиде-

тєльствує названє кнїгї Софїї Сороківой *Не лєтят ласточки в Зарубинцы* (Сорокова 2015). Таким образом, тема потери жилья и людьми, и птицами была осмыслена и вербализована в переселенческих нарративах.

Тексты устных воспоминаний переселенцев свидетельствуют, что люди не могли смириться с ситуацией, когда дом потерял свое основное предназначение – быть защитой для человека, когда дом обесценился, претерпел разрушение. Доказательствами ситуации неприятия факта разрушения дома служат такие устойчивые конструкции в текстах воспоминаний: „прийшли/зайшли до хати” (в этом высказывании сконцентрирована семантика незаконного проникновения на чужое личное пространство, предчувствие беды, это сигнал будущих трагических событий), „взяли з хати” (рассказчиков не перестают поражать случаи насилия над хозяином дома и его жителями), „убитий коло своєї хати” (даже через десятки лет традиционное сознание поражает факт гибели у родного дома, который должен быть оберегом и защитой для человека, такие случаи обязательно отмечают в воспоминаниях).

Коллективный труд и совместно прожитые дни с другими участниками события, *в а и м о п о м о щ ь* – еще один излюбленный мотив воспоминаний переселенцев. Люди рассказывают, как помогали другим строить дома и как помогали им:

Будівництво тоді було в селі не так, як зараз будується, що по три шкури деруть, а тоді було все на толоку'. Зійшлися, приміщення робили, сохи складали і криша. А мазать – толока (МИЛ).

Ну, тоді робили все на толоку'. Тоді люди одне одному помагали (ЗВФ).

Як тут люди будувалися? Кожен сам окремо не будувався, а тому що для одного це було не реально. Гуртувалися. Наприклад, на цій вулиці – толокою. Збиралися. Той, наприклад, сьогодні привіз цеглу – збіглися всі, розгрузили. Поки він готує то всьо, що треба – іншому розгрузили. Чи приїжджали, чи приходили. Казали: „Ось сьогодні цьому Андрієві маєм будувати хату”. Звичайно, він забезпечив. Ніякої зарплати там не було – один одному допомагали. Андрієві збудували хату, Андрій собі заготовляє вже інший матеріал, там, наприклад, для підлоги чи верх зробити, а тим часом Василь щось вже підготував. От Васильови йдем разом зробим. От таким способом, такою толокою (ГТВ).

В нас був період – ні за що не говорили, тільки за стройку. Зараз за що говорять – тільки за гроші. Цеглу складали толокою, мурували толокою, крили, в основному, толокою (РНА).

Ви знаєте, село – гуртом! Оце будують хату – толоки. Кожний день толоки, через день толоки! Люди – все село сходиться, мажуть хати, помагають одне одному, бо інакше ж не виживеш (ГПА).

В приведенных фрагментах доминирует положительная динамика повествования, передающая оптимистичный настрой сюжетов о совместной работе, положительные ощущения, которые помогали людям в достаточно сжатые сроки и в условиях дефицита строительных материалов все же построить жилье для всех переселенцев. Для этого использовано перечислительные конструкции, нанизывания глаголов („село сходиться”, „мажут хати”, „помагають одне одному”), противопоставление („не так, як зараз”), неполные предложения, парцелляция („Наприклад, на цій вулиці – толокою. Збиралися”).

Наиболее трагические сюжеты – перенос, потеря могил, кладбищ. Во время полевой работы даже было зафиксировано причитание по утраченным могилами, которые не удалось перенести:

Поринаєте, потопаєте,
А нас проклинаєте, шо не забрали.

Каже:

Ти лежиш, моя ненько,
Поринаєш, ненько...

А вона не змогла взяти?

Не могли. Там і вивозили, но не багато брали з нашого села. В нас село бідне було (ЯАП).

Исчезнувшие в результате затопления могилы и кладбища – обширная тема, требующая специального исследования. Особый трагизм ситуации обусловлен общеславянским верованием о строгом запрете нарушать покой умерших. А здесь приходилось не только нарушать этот покой, но и осознавать, что всех покойников не удастся перенести, что они останутся под водой. Этот момент был очень болезненным, поскольку, по народным верованиям, плохим знаком было, когда вода просачивалась в свежевыкопанную могильную яму. Это плохо свидетельствовало о новопреставленном. Апри затоплении все древние могилы уходили под воду. Более того, со временем вода размывала старые захоронения, берега и люди видели гробы, кости бывших захоронений. Об этом всегда вспоминают с болью и горечью:

Цвинтарі переносили – викопували. В нас були гробокопателі з Нової Каховки. Ото вириють, позабирають кості, а те все назад. А тоді, як пустили воду в сентябрі – та всі ж труни пішли ж туди, у плотину. Та там баграми їх витягали, бо забило. А які такі – недовго, то переселяли трунами, возили. Осюди – Озера. Коло Світловодська, Озера. Озера і Калова Балка. Там два села – попересялялися наші кладовища. А хто недавно похований – то у гробах возили (МАФ).

Переселили – сидять в степу тепер. Я кажу, що Дніпро зимою впадає, у фарватер уходить, а тут остаються, там де села були, – пісок. І оце я на-

ходив, що кладовище... Людей перенесли... В одному місці найшов, що труни прямо лежать. Воно замулене. Ну а що – кожен рік змиває пісок і труни пооставалися (ПИМ).

Принудительное переселение вследствие затопления люди часто ставят в один ряд с другими трагедиями XX века, сравнивают масштабы своей трагедии с иными, часто худшими историческими событиями:

Наша жизнь – як велика трагедія. В мене мати була з 1900 года, а батько з [190]7-го году. В 17-ім годі була революція в [19]22-ім годі була голодовка... [19]33-ій год – голодовка, 38-ий год – була іжовщина, забирали всіх комуністів, активістів і страчували. Потім в сорок первім годі – війна, у [19]56-ім почалася перестройка. Прийшли, хату обміряли[...]. Люди, канешно, душевно переживали: хата стоїть, усе гарне – розбий, розрівняй, розвали і зрівняй із долівкою (КАФ).

Це один із злочинів компартії, не менший, чим голодомори, репресії. Затоплення (ЮАЯ).

Этот же прием характерен для рассказов украинских переселенцев так называемой операции „Висла”, которые сравнивали свое выселение и посадку в поезд со сюжетами Холокоста (подробно об этом см. Коваль-Фучило 2018). Приведенные примеры сравнений – распространенный способ повысить уровень собственного пережитого горя, придать ему более высокий статус, усилить внимание слушателей.

Постоянным мотивом воспоминаний о переселении недавно стали рассказы о встречах переселенцев одной деревни, бывших односельчан:

Пару років назад було 30 років, як переселення було. То тут в долині вони, самі люди зібралися, пригласили тих людей, котрі були по других селах [...]. То їм і музика грала, і столи гарні такі. Потому, вже після столу, бо я була тоді, після столу приплив той корабль, великий такий. І там жінки повбиралися в сорочки вишиті, сіли на той корабель, і він зробив круг. Набрали квіток багато і кидали ті квітки так, де хто жив. Співали пісні (ДТА).

Перший раз ми в парку зустрілися. Там є два столи такі великі, там в шашки грають, в шахмати. Ми там розіклалися, з музикою: гармошка, бубон. *І то було якраз на Зелені свята?*

Да, на Зелену неділю. Сиділи, згадували, плакали, співали, танцювали.

А скільки людей прийшло?

Тоді десь десятків три. В нас в цьому году, напевно, було більше трьох десятків людей (РВМ).

Ми ото 16-ий рік будем зустрічатись. Зустрічаємся ми на вокзалі. З'їжджаються односельці. Хто приїхав – тут на вокзалі зустріли, казуємо автобус і їдем на берег моря. Там у нас єсть місце, де ми зустрічаємося. Там накриваєм столи, варим юшку і все остальне (ГСІ).

Такое же характерно для письменных воспоминаний переселенцев, написанных по просьбе составителей:

Тепер щороку в першу суботу серпня, якнайближче до дня св. Іллі, імені якого був приход у селі, підсіняни зустрічаються на рибальському стані біля Дніпра. На жаль, корінних підсінян з кожним роком стає все менше, але приїжджають їхні діти, онуки. Ми спілкуємося, згадуємо рідне Підсінне, його жителів, які відійшли у вічність, і завжди починаємо зустріч з улюбленої пісні про Дніпро, яка стала гімном затопленого села (Михняк, Зубер 2019: 354).

С начала 2000-х годов в Украине происходят процессы, направленные на привлечение внимания общества к фактам ликвидации сел, потери плодородных земель, исторической памяти о древних поселениях, их культуре и самобытности. Сегодня эти процессы, являющиеся составными мемориальной культуры, бытуют в таких наиболее распространенных формах: коммеморативные практики (ежегодные или периодические встречи бывших жителей затопленных сел, выставки фотографий и печатных изданий о затопленных селах) архивирование и консервация данных о затопленных населенных пунктах (издание книг, посвященных этим селам, установление мемориальных знаков (досок, крестов, часовен) о прежних селах, попытка организовать музей затопленных сел и т.д.); популяризация информации и деятельности переселенческих обществ (например, общественная организация „Старый Днепр”) в средствах массовой информации.

Определить несказанные, нерасказанные, умалчиваемые сюжеты из истории переселения – дело нелегкое. Оно нуждается в хорошей осведомленности о материале, учете фактора автоцензуры, влияния личного опыта на рассказ о прошлом. Исследователи устного народного творчества, устной истории единодушны минимум в двух ключевых утверждениях о воспоминаниях людей. Во-первых, воспоминания проходят каждый раз через новый автопросмотр, авторедактирование, автоцензуру, переоценку. То, что человек расскажет о себе сегодня, будет в той или иной степени отличаться от рассказа через десять, двадцать лет. Во-вторых, на содержание автопрезентации влияют общественные процессы, которые происходят в конкретное время. Эти две характеристики воспоминаний – изменчивость и зависимость от исторических обстоятельств – отражены в рассказах о переселении жителей затопленных сел вследствие строительства искусственных водохранилищ и ГЭС. Так, сегодня происходит пересмотр, новое толкование событий, которые во время советской эпохи трактовали как победу над природой, над Днепром. И очевидцы переселения, и его непосредственные участники сегодня уже почти не говорят о достижениях, а задумываются о по-

терях. Самым распространенным ответом на вопрос о том, как люди пережили переселение, является обобщенное утверждение, что было очень трудно:

Нелегко було. Ми, як переселялися, то й плакали, і хату обнімали, старики казали... в нас же піски там були, бугри, казали, що „де вони води возьмуть”, а воно і води набралось, і затопили все. Ширина водохранилища 40 кілометрів (МАФ).

Дуже тяжело.

Плакали?

Ну аякже! Оце ж переселили: приїхали, оце ж тобі шо? І пожилі були, шо не було нікого (БАТ).

Внимательный взгляд на опыт переселения дает основания говорить об определенных достижениях и получении нового опыта. Так, понятно, что в масштабах страны и в контексте современных поисков альтернативных источников энергии затопление является потерей чистой проточной воды, сельскохозяйственных земель, лесных угодий, важных исторических территорий. В то же время многие люди получили возможность значительно улучшить свои жилищные условия, поскольку переселенцам были выделены определенные денежные компенсации и предоставлены земельные участки в селах, где строились школы, больницы, прокладывались дороги. Об этом люди говорят очень мало, а то и вовсе ничего. Чем это обусловлено?

Работа над материалом позволяет определить такие факторы, влияющие на табуированность или промовленность определенной темы в воспоминаниях: стратегия самопрезентации; актуальная пропаганда и дозволенность или запрещенность темы в обществе; личный и исторический опыт. Среди наших респондентов совсем немного людей, не более трех, оценили переселения положительно. Это те люди, которые избрали стратегию презентации победителя, а не жертвы: „Ну, в цей час... Як для мене... Тоді в селах не було ніде свету. Потім будівництво Кременцукської ГЕС, водосховища... [...]. І то він появився після переселення. А то не було в нас, і люди привикли до лампи, 12-ий номер – була така. »12-ий рік« – по-народному» (МИЛ). Главным маркером для конструирования картины переселения для рассказчика становится появление электрического света, точнее замена керосиновой лампы электрической лампочкой. Целесообразность принудительного переселения обосновывается именно бытовыми удобствами, появившимися благодаря электричеству:

Як там історія складалася, я не знаю, як там хто, но це переселення дало цивілізацію, і велику. І зроблено правильно. Хоть там хто не каже, шо затоплено багато, бо було там багато природніх сінокосів, шо воно дало плюс – то тут люди хоть побачили освітлення. А мати моя казала: „Нашо той свет?” – у нас було дві лампи 12-их. А тоді, як включили те, то й утюжок появився, те появилось, плитка появилась, та й електроплитка,

холодильничок появився. Воно, звичайно, дало великі плюси. Людей з тих боліт, з тих комарів трохи відселили. Так як ото на Західній Україні затопе, там живуть люди, то я не щитаю, що там дуже добре. А тут у нас землі гарні. Ставки кругом. Дереза, байбарис ще кажуть на неї, кущова така рослина. Дички груші, а культурної рослини там нема: вона застуджувалася, вимерзала і пропадала [...]. Але це переселення – воно дало прогрес людям (МИЛ).

Для аргументації власної позиції розказчик використовує такі безапелляційні утвердительні конструкції: „...это переселение дало цивилизацию, и большую”; „И сделано правильно”; „Оно, конечно, дало большие плюсы”. Категоричність і умышленне пониження реєстра чітко прослідковується в утвердженнях о затопленній території: „Людей с тех болот, с тех комаров немного отселили”. Навпаки, при описанні нового місця життєвства характерна завищена оцінка, ощутимая ідеалізація: „А здесь у нас земли хорошие. Ставки кругом”. В цілому на протязі інтерв’ю избрана стратегія розказчика видержана до кінця. Для його розказу характерні штампи соєтської пропаганди того часу: „дало прогресс”, „государственной важности строительство”, „государство давало компенсации”, „людям стало лучше” і др.; всі трудні моменти переселення описані прощенто.

Ще один інтересний приєр самопрезентації – це розказ жінчини, приєзнавшей, що в своє час для її тільки що створеної сім’ї ситуація переселення способствовала будівельству власного життєвства, поєтому і будівельство для неї не було складним, вєдь і государство помогало, і люди, і нове місце для неї краще, поєтому що не подтапливалось вєсной, і нове село було перспективним: „Ми переселилися сюди, там Дністер підбув; вєсьо забирали, шє й дерево на дрова, вєсьо позабирали. Там і за дерево якось платили, непогано. А як стрієлися, то виписували кірпіч, матеріал, шифр, вєсьо то дешєвше. То легко було стрієтися”(ЛФЛ). В то жє час в її розказє о рідном сєлє ощущается ностальгія і горєчь вєтєри: „В нас село було малєньке, 56 хат вєсього. Дуже булє такє, як одна сім’я. Снитсья, шє в школу там ходю, школа там в нас булє, лиш чєтири класи. Вєсьо було, хоть село малєньке, алє вєсьо було” (ЛФЛ). В приведенних фрагмєнтах показатєльным являється употреблєніє активних форм глагола: „переселилися”, „забирали”, „стрієлися”, в отлїчїє от распространенных в вєспоминаніях пассивных конструкций: „людей переселили/вигнали/висїлєли”. Активные формы свидетельствуют о добровольном сознательном вєбєрє, а пассивные – о принудительности, вєнужденных дєйствїях розказчика.

* * *

Вєспоминанія людей о прошлєм на протязієні их жїзни подвергаются многочисленным изменєніям, вєрєоцєнкє, вєрєосмыслєнію. Какіє-то составляющие образа опрєделєнного события теряют актуальность, а какіє-то человек начинєт вєспрїнимать и толковать по-другому. Временная дистанция позволяет

рассказчику осмыслить прожитое, выбрать ракурс видения того или иного события. Так, строительство ГЭС на Днепре и Днестре, которое длительное время на официальном уровне оценивалось только положительно, сегодня проходит через переоценку и переосмысление. Записи воспоминаний в форме интервью с участниками переселения дают возможность выделить темы, мотивы, сюжеты, о которых говорят в первую очередь, много, с удовольствием, и те темы, о которых говорят неохотно, а то и вообще молчат. Среди любимых тем – идеализация потерянного места, сложности в результате строительства нового жилья, акцент на потере земли, села, общины, кладбища. Новой популярной темой в воспоминаниях стали рассказы о встречах переселенцев, продолжающихся с начала 2000-х годов. Мало проговоренными темами является осмысление достижений вследствие переселения, недооценка полученного опыта. Набор тем в каждом интервью зависит от выбранной стратегии автопрезентации. Так, чаще всего наши рассказчики представляют свое переселение как потерю и поражение, потому что затопленное село предстает в образе потерянного рая, а о новых возможностях, которые возникли после переселения, люди говорят мало и неохотно. Ракурс видения и оценки переселения зависит и от возраста респондентов. Так, самым трудным это событие было для людей старшего возраста, которые собственноручно были вынуждены разрушать свой дом, строиться на новом месте, привыкать к новым условиям. В рассказах людей, которые во время переселения были детьми, акценты несколько смещены, среди их любимых тем – рассказы о встречах бывших односельчан, размышления о целесообразности ГЭС, экологический ущерб в результате этого строительства.

ПЕРЕЧЕНЬ ИНФОРМАНТОВ

- БВИ – Бугаенко Василий Иванович, 1941 г.р., переселенец, род. в ныне несуществующем с. Пенькивка Новогородовского р-на Кировоградской обл., с 1959 г. живет в с. Пидгирне Кременчугского р-на Полтавской обл., запись 19.05.2012.
- БАТ – Бережной Андрей Петрович, 1950 г.р., переселенец, род. в ныне несуществующем с. Морозивка Глобинского р-на Полтавской обл., запись в с. Новоселовка Кременчугского р-на Полтавской обл., 19.05.2012.
- ГПА – Гич Петр Архипович, 1941 г.р., переселенец, род. в ныне несуществующем с. Пидсиння Переяслав-Хмельницкого р-на Киевской обл., запись в г. Переяслав 21.06.2019.
- ГСИ – Гич София Игоревна, 1947 г.р., переселенка род. в ныне несуществующем с. Пидсиння Переяслав-Хмельницкого р-на Киевской обл., запись в г. Переяслав 21.06.2019.
- ГТВ – Горбняк Тарас Васильевич, 1945 г.р., переселенец, высшее образование, род. в ныне несуществующем с. Бакота Каменец-Подольского р-на Хмельницкой обл., запись в с. Гораивка Каменец-Подольского р-на 18.07.2014.
- ДМС – Дубенюк Мария Сергеевна, 1932 г.р., переселенка, род. в г. Херсон, жила в ныне несуществующем с. Бакота Каменец-Подольского р-на Хмельницкой обл., запись в с. Гораивка Каменец-Подольского р-на 21.07.2014.

- ДТА – Дубенюк Татьяна Александровна, 1957 г.р. переселенка, род. в ныне несуществующем с. Бакота Каменец-Подольского р-на Хмельницкой обл., запись в с. Гораивка Каменец-Подольского р-на 21.07.2014.
- ЖНИ – Жменько Надежда Ильинична, 1960 г.р. род. в частично переселенном с. Скоролистик (бывший Иркиевский р-н, Полтавская обл.), высшее образование, запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 29.07.2014.
- ЗВФ – Загреба Валентина Федоровна, 1950 г.р., род. в частично переселенном с. Скоролистик (бывший Иркиевский р-н, Полтавская обл.), колхозница, запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 01.08.2014.
- КАФ – Каменская Анастасия Федоровна, 1932 г.р., переселенка, род. в ныне несуществующем с. Жовнино Градижского р-на Полтавской обл., с 1959 г. живет в с. Пидгирне Кременчугского р-на Полтавской обл., запись 19.05.2012.
- КЛГ – Кикоть Лариса Григоровна, 1970 г.р., род. в с. Кановцы Чернобаевского р-н Черкасской обл., запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на 03.08.2014.
- ЛПА – Левченко Параска Алексеевна, 1940 г.р., колхозница, переселенка, род. в с. Кручанив, жила в ныне несуществующем с. Бакота Каменец-Подольского р-на Хмельницкой обл., запись в с. Гораивка Каменец-Подольского р-на 19.07.2014.
- ЛФЛ – Литвинюк Федора Лаврентьевна, 1942 г.р., переселенка, род. в ныне несуществующем с. Надднестрянка Каменец-Подольского р-на Хмельницкой обл., запись в с. Гораивка Каменец-Подольского р-на 18.07.2014.
- МАФ – Мотайло Антонина Федоровна, 1937 г.р. н., переселенка, род. в ныне несуществующем с. Калабарок Новогеоргиевского р-на, запись в с. Григорьевка Светловодского р-на Кировоградской обл. 19.05.2012.
- МИЛ – Манько Иван Лукович, 1948 г.р., переселенец, род. в частично переселенном с. Скоролистик (бывший Иркиевский р-н, Полтавская обл.), высшее образование, запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 31.07.2014.
- НАГ – Никуляк Александр Григорьевич, 1926 г.р., переселенец, род. в ныне несуществующем с. Кониловка Каменец-Подольского р-на Хмельницкой обл., бухгалтер, запись в с. Гораивка Каменец-Подольского р-на 18.07.2014.
- ОЕП – Онищенко Евдокия Петровна, 1928 г.р., переселенка, род. в частично переселенном с. Скоролистик (бывший Иркиевский р-н, Полтавская обл.), колхозница, запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 01.08.2014.
- ПИМ – Поиздник Иван Михайлович, 1959 г.р., род. в с. Хрущивка Золотоношского р-на Черкасской обл., инженер, запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 29.07.2014.
- РВМ – Ревега Василий Никитич, 1945 г.р., род. в ныне несуществующем с. Комаривка Переяслав-Хмельницкого р-на Киевской обл., запись в г. Переяслав 20.06.2019.
- РНА – Рыбак Надежда Андреевна, 1962 г.р., переселенка, колхозница, род. в ныне несуществующем с. Бакота Каменец-Подольского р-на Хмельницкой обл., запись в с. Гораивка Каменец-Подольского р-на 26.07.2014.
- ЧЕА – Чепинога Екатерина Андреевна, 1931 г.р., род. в частично переселенном с. Скоролистик (бывший Иркиевский р-н, Полтавская обл.), колхозница, запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 29.08.2014.
- ЧМЛ – Чепинога Михаил Логвинович, 1929 г.р., председатель сельсовета, учитель, директор школы, род. в частично переселенном с. Скоролистик (бывший Иркиевский р-н, Полтавская обл.), запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 19.08.2014.
- ЮНС – Юхно Нина Семеновна, 1952 г.р., переселенка, род. в частично переселенном с. Скоролистик (бывший Иркиевский р-н, Полтавская обл.), запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 01.08.2014.
- ЮОЯ – Юхно Александр Яковлевич, 1963 г.р., род. в г. Иркиев, образование высшее, запись в с. Скоролистик Чернобаевского р-на Черкасской обл. 02.08.2014.
- ЯАП – Якуба Анна Павловна, 1926 г. н., переселенка, род. в с. Ялынци Градижского р-на, с 1960 г. живет в с. Билецкивка Кременчугского р-на Полтавской обл., запись Марины Куренной 20.05.2012.

ЯКИ – Ярошевская Екатерина Ивановна, 1956 г.р., переселенка, род. в ныне несуществующем с. Бакота Каменец-Подольского р-на Хмельницкой обл, запись в с. Гораивка Каменец-Подольского р-на 21.07.2014.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Горбняк, Т. (2004). *Бакота. Затоплена доля*. Хмельницький: Поділля.
- Горбняк, Т. (2018). *Стежками Бакоти*. Кам'янець-Подільський: Аксіома.
- Горбняк, Т. (2020). *Абетка бакотянина*. Кам'янець-Подільський: Аксіома.
- Горбовий, О. (2015). Проблема Дніпрових порогів та Дніпрогес (1927–1932). Стратегія адаптації. *Наукові записки з української історії*, 37, 95–102.
- Горбовий, О. (2016). Проблема Дніпрових порогів та Дніпрогес (1920–1970-ті рр.). Стратегія трансформації. *Гілея*, 107, 54–57.
- Горбовий, О. (2020). *Комплексна трансформація українського Придніпров'я у контексті гідроенергетичного освоєння Дніпра (кін. XIX ст. – 1980-ті рр.)* [автореферат дисертації кандидата історических наук]. Переяслав.
- Гук, Б. (ред.) (1997). *Пропам'ятна книга 1947*. Варшава: Тирса.
- Івашенко, В. (2017). *Створення музею затоплених сіл Канівського водосховища* [інтернет-сторінка „Старий Дніпро”]. Режим доступу: <http://olddnieper.org.ua/news/item/95-stvorennia-muzeiu-zatoplenykh-sil-perciaslavshchynu>. Дата звернення: 09.11.2020.
- Коваль-Фучило, І. (ред.) (2012). *Голосіння*. Київ: ІМФЕ НАН України.
- Коваль-Фучило, І. (2016). Концепт дому в оповідях про примусове переселення. W: B. Halczak (red.), *Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowa*. Т. 6 (s. 147–158). Słupsk-Warszawa: Tyrsa.
- Коваль-Фучило, І. (2018). Пам'ять про Голокост у спогадах українців – переселенців операції „Вісла”. *Слов'янський світ*, 17, 92–102.
- Коваль-Фучило, І. (2020a). Пам'ять про затоплення. Творчість Довженка і усні наративи. *Народознавчі зошити*, 156(6), 1445–1453. doi: <https://doi.org/10.15407/nz2020.06.1445>
- Коваль-Фучило, І. (2020b). Утрачене місце в воспоминаниях о принудительном переселении и в социальных практиках. *Фольклористика. Часопис Удружења фольклориста Србије*, 5(1), 73–88. doi: <https://doi.org/10.18485/folk.2020.5.1.3>
- Кузьменко-Лісовенко, К. (2018). *Затоплена Придніпровська цивілізація. Історія. Людські долі*. Київ: „Інтерконтиненталь-Україна”.
- Лесик, М. (2007). *Циблі – моє рідне село на Переяславщині (Спогади)*. Переяслав-Хмельницький: СКД.
- Михняк, М. (ред.) (2018). *Затоплений рай. Андруші у спогадах та документах*. Київ: Український пріоритет.
- Михняк, М. (2020). *Були над Дніпром Трахтемирів і Монастирок. Документи, спогади, світлина*. Київ: Український пріоритет.
- Михняк, М., Зубер, С. (2019). *Нам Підсінне тепер тільки сниться. Село у спогадах та документах*. Київ: Український пріоритет.
- Сорокова, С. (2015). *Не летять ластівки у Зарубинці. Історико-краєзнавчий нарис*. Переяслав-Хмельницький: ФОП Лукашевич О. М.
- Шевчук, Т. (2009). „Дике поле” історії і „чисте поле” фольклору. Українські думи в історичному та міфологічному вимірах. *Матеріали до української етнології*, 8, 206–211.
- Godyń, M. (2015). *Opowieść o utraconej wsi Maniowy. Studium z antropologii pamięci*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Hajduk-Nijakowska, J. (2020). Badanie opowieści wspomnieniowych o tragedii żydowskiej w czasie II wojny światowej. *Literatura Ludowa*, 64(2), 35–49.

- Halicka, B. (2015). *Polski Dzik Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe oswajanie Nadodrza 1945–1948*. Kraków: Universitas.
- Prymaka-Oniszk, A. (2017). *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Wylegała, A. (2014). *Przesiedlenia a pamięć. Studium (nie)pamięci społecznej na przykładzie ukraińskiej Galicji i polskich „Ziem Odzyskanych”*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Hanna M. Łopatyńska

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu
hanna.lopatska@gmail.com

Od okupacji do pandemii. O wariantach piosenki *Siekiera, motyka* i jej roli w sytuacjach traumatycznych

From occupation to pandemic:
On the variants of song *Siekiera, motyka*
and their role in traumatic situations

DOI: 10.12775/LL.4.2021.003 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The aim of this article is to present the life (cycle) of the song entitled *Siekiera, motyka...* and the role it plays in Polish culture in traumatic situations. During World War II, numerous variants of this song were sung by street performers. After the end of the war the song became popular thanks to the 1946 film *Zakazane piosenki* (Forbidden Songs), and its wartime versions were later used by many artists. Subsequent contrafacta of *Siekiera* appeared in the Polish People's Republic, especially during martial law, as a manifestation of the resistance against communist government, hence the strong associations of the song with the resistance movement. The *Siekiera, motyka* incipit is still used to create rhymes commenting on contemporary events, published on the Internet. New versions of *Siekiera, motyka* have been created in response to the coronavirus pandemic. In this case, the enemy, instead of the German occupier and the communist regime, has been the virus. The versions from different times share many features in common – e.g. they are strongly rooted in contemporary reality, evoking the names of well-known figures and humorous wording. They appear in situations of social tension, disorganisation, and they serve to help people come to terms with new reality and traumatic experiences.

KEYWORDS: street song, occupation folklore, political folklore, martial law, opposition, trauma, pandemic

Wiosną 2020 r., gdy pandemia koronawirusa zmusiła Polaków do odbycia „narodowej kwarantanny”, w internecie pojawiły się wierszyki, żarty, memy, rysunkowe dowcipy komentujące tę trudną sytuację. Co ciekawe, wiele z nich parafrazowało starą piosenkę *Siekiera, motyka*. Jej incipit, schemat i melodia często powracają w kryzysowych momentach historii Polski, służą do komentowania, wyśmiewania, a przede wszystkim osławiania nowej rzeczywistości. Głównym celem niniejszego artykułu jest prezentacja wybranych wariantów tej piosenki oraz analiza funkcji, jakie spełniała i spełnia ona od lat okupacji aż do dzisiaj.

Wielu Polaków, szczególnie starsze pokolenie, zna omawiany utwór z filmu *Zakazane piosenki* w reżyserii Leona Buczkowskiego z 1946 r. W obrazie tym poświęconym antyniemieckiej twórczości muzycznej w czasach II wojny światowej jest on zaprezentowany jako jeden z wielu wykonywanych przez ulicznych śpiewaków i podwórkowe orkiestry. To właśnie dzięki filmowi Buczkowskiego piosenki okupowanej Warszawy stały się popularne w całej Polsce. Jednak spośród wszystkich wykorzystanych w filmie utworów, żaden nie funkcjonował w tak licznych wariantach i nie wykazał się taką żywotnością jak *Siekiera, motyka*, nie tylko w latach wojny, ale i w czasach późniejszych.

Folklor okupacyjny, do którego zalicza się *Siekiera, motyka*, doczekał się licznych omówień i opracowań. Aleksander Jackowski pisał, że w czasie II wojny światowej kawały, piosenki, karykatury

pomagały żyć, pomagały przetrwać. Ośmieszając wroga – czyniły go mniej strasznym, wykpiwając pozwalały poczuć się silniejszym. Piosenki czy celne zdania [...] stawały się bezimienne, powszechnie znane, powtarzane. Celna, zwięzła forma, nawiązująca zarówno do folkloru wiejskiego, jak i do twórczości kabaretowej, pozwalały na wręcz błyskawiczną karierę takich piosenek czy dowcipów, na ich popularność, jako utworów anonimowych. Dodałbym jeszcze – anonimowych nie tylko dlatego, że puszczano je w obieg bez podania nazwiska autora, ale i z tego powodu, że wyrażały to, co każdy czuł, co chciał usłyszeć. Anonimowość była wówczas przejawem powszechności (Jackowski 1990: 11).

Podczas wojny *Siekierę, motykę* śpiewano nie tylko w Warszawie, ale i w innych miastach Generalnej Guberni, a także w oddziałach partyzanckich (Siekiera 1). Szczególnie ważna była jednak dla mieszkańców stolicy. Aktorka Alina Janowska po raz pierwszy usłyszała ją w EKD, czyli Elektrycznej Kolejce Dojazdowej, gdzie częstymi gośćmi byli rozmaici śpiewacy i orkiestry podwórkowe: muzykanci z banjo, skrzypcami, akordeonem i „zapiewajło”, który jednocześnie dyrygował i zbierał datki od słuchaczy. W książce *Opowieść o piosence* Janowska pisała: „W czasie którejś z moich codziennych podróży usłyszałam po raz pierwszy piosenkę *Siekiera, motyka, piłka, graca*. Melodię znałam jeszcze sprzed wojny. Tata ją czasem śpiewał. Ale tym razem słowa były całkiem inne!” (Szymalski 1986: 118).

Tomasz Szarota uznał piosenkę *Siekiera, motyka* za jedną z najpopularniejszych w wojennej Warszawie:

Jej odmiana okupacyjna powstała jesienią 1942 roku, potem piosenka kilkakrotnie ulegała przekształceniom, dochodziły coraz to nowe zwrotki, wykonawcy śpiewali ją w różnych wersjach, chyba często wprowadzając własne innowacje. Dopiero przygotowując do druku obecne, czwarte wydanie niniejszej książki, dowiedziałem się, kto był autorem słów owego ulicznego „przeboju”. Napisała je Anna Jachnina, współautorka konspiracyjnej broszury *Anegdota i dowcip wojenny*, na zlecenie szefa komórki Sztuka – Aleksandra Kamińskiego, z przeznaczeniem dla śpiewaków ulicznych. Jachnina, aresztowana 3 listopada 1942 roku, była potem więziona w obozach koncentracyjnych Auschwitz i Ravensbrück. Tekst piosenki opublikowano po raz pierwszy w zbioru *Posłuchajcie, ludzie...*, wydanym w lutym 1943 roku (Szarota 2010: 298)¹.

W przywołanej powyżej publikacji tekst piosenki brzmi następująco:

Siekiera, motyka, bimber szklanka,
W nocy nalot, w dzień łapanka.
Siekiera, motyka, piłka, młot,
Drałuj draniu, wreszcie stąd.

Kolejka, riksza, tramwaj, buda,
Každy zwiewa, gdzie się uda,
Bo po co kukać w cytadeli,
Albo w jakiej innej celi.

¹ Faktycznie do 2010 r. wszystkie wersje piosenki funkcjonowały jako dzieła anonimowe. Anna Jachnina nie robiła co prawda tajemnicy z tego, że to ona wpadła na pomysł napisania nowych słów do popularnej melodii, ale informacje te nie rozpowszechniły się w publicznym obiegu. W wywiadzie udzielonym dziennikarce czasopisma „Czas” w 1975 r. Jachnina mówiła: „Mieszkalam wówczas na ulicy Francuskiej w Warszawie. Była zima, mróz w mieszkaniu i we mnie – w środku. Straszliwy głód. Otrzymałam właśnie polecenie napisania tekstów – wierszyków, piosenek dla naszych ulicznych sojuszników – gazetciarzy, kwiaciarzy, muzykantów. Ołówek wypadł ze zgrabiących rąk, mózg zamarzał. Nie było światła, tylko jakiś knocik, lampeczka... To była noc tworzenia w stanie zamrożonym. Chyba właśnie wtedy – już dokładnie nie pamiętam – powstała ta piosenka: *Siekiera, motyka, piłka, szklanka, w nocy nalot, w dzień łapanka...*” (Jachnina, Woźniak 1975: 24). Dopiero w 2010 r. rodzina Anny Jachniny, przeglądając archiwalne dokumenty, natrafiła na materiały świadczące o tym, że to ona jest autorką słów popularnej wersji piosenki. Jej wnuk Wojciech Jachna opowiada: „Ta piosenka jest jak hymn, jest wszędzie, nawet w *Misiu*. Jest symbolem ruchu oporu, jak kotwica Polski Walczącej”. Równocześnie stara się wyjaśnić, dlaczego autorstwo utworu przez tak wiele lat stanowiło tajemnicę: „Babcia była strasznie przekorna i jednocześnie skromna. Może uznała, że nie należy się jej prawa do tego tekstu? Prawdopodobnie nie wymyśliła go od podstaw, ale spisała to, co już śpiewała ulica, uporządkowała, dodała coś od siebie... Ale mogę się tylko domyślać, bo nie zdążyłem z nią o tym porozmawiać” (Szubrycht 2020).

Już nie wiadomo, gdzie się schować,
Chcą nas z domu wyszabrować,
A po ulicy gonią wciąż,
Jakby tu jeszcze kogo wziąć.

Szczęściem kultura nie zabrania
Dać po uchu, jakim cwaniak,
Dobrze że kulturę w garści mam
I po d.... szwabom dam (Posłuchajcie 1943: 3–4).

Zamieszczona w tej publikacji wersja jest mniej znana. Inna, bardziej popularna, pojawiła się 1947 r. w zbiorze *Warszawski dowcip w walce 1939–1944*, opracowanym przez Mariana Ruth Buczkowskiego, który podczas okupacji współpracował z Jachniną w Biurze Informacji i Propagandy Armii Krajowej, w komórce Sztuka.

Siekiera, motyka, bimbru szklanka,
W nocy nalot, w dzień łapanka.
Siekiera, motyka, piłka, blok,
Świnia, glina, bydłę, szkop.

[...]

Siekiera, motyka, światło, prąd,
Kiedyż oni pójda stąd.
Piwo, bimber, wino, alas,
Przegrał wojnę głupi malarz.

Siekiera, motyka, piłka, nóż
Przegrał wojnę już, już, już! (Ruth Buczkowski 1947: 65)

Okupacyjnych wersji *Siekiery, motyki* powstało wiele. Do „bazy”, jaką prawdopodobnie stanowiła piosenka Jachniny, dopisywano nowe zwrotki, przerabiano istniejące, podmieniano słowa i zwroty. Te różne warianty były po wojnie wielokrotnie publikowane, np. w zbiorach *Śmiech w kajdanach. Kawały warszawskie w czasach okupacji* (Straszewicz 1946), *Satyra w konspiracji* (Załęski 1958), *Gwara warszawska dawniej i dziś* (Wieczorkiewicz 1974), *Złota księga pieśni polskich* (Adriański 1997) i wielu innych. Pewne strofy powtarzały się, inne występowały tylko w jednym konkretnym wydaniu.

Piosenka stała się częścią warszawskiego folkloru i weszła do repertuaru artystów z nim związanych: Stanisława Grzesiuka, Kapeli Czerniakowskiej, Staśka Wielanka i Kapeli Warszawskiej. W latach 1967–2007 pojawiła się na dziewięciu płytach tych wykonawców (Siekiera 1). *Siekiera motyka* była też chętnie interpretowana w nurcie tzw. muzyki biesiadnej i chodnikowej, np. przez jeden

z najstarszych zespołów disco-polo Big Dance, który wydał całą płytę z „zakazanymi piosenkami” (Siekiera 2003). Utwór cytowali bądź parafrazowali także raper Tede (*A pamiętasz jak*) (Siekiera 2003), zespoły Lao Che (*Godzina W*) (Siekiera 10) oraz Piersi (*Marsz KPN*) (Siekiera 11). W 2014 r. utwór przypomniało Warszawskie Combo Taneczne Janka Młynarskiego na swoim debiutanckim albumie *Przyznaj się* (Dubrowska 2017). Warto zauważyć, że współcześnie po piosenkę *Siekiera, motyka* sięgają zespoły, które tworzą w obszarze kultury nie związanym z folklorem i dzięki temu, podobnie jak było w przypadku filmu *Zakazane piosenki*, trafia ona do szerszego kręgu odbiorców. Okupacyjne wersje znaleźć można także w na wielu stronach internetowych (np. teksty.org, maluchy.pl, staremelodie.pl).

Melodia i incipit okupacyjnego przeboju nie pochodzą z lat 40. XX w. Powstał on na bazie piosenki z 1917 r., rozpoczynającej się wersami: „Co użyjem to dla nas, / bo za sto lat nie będzie nas! / Siekiera, motyka, piłka, kleszcze, / chodźże Maniu, zatańcz jeszcze...” (Siekiera 1). Jej słowa wraz z nutami znaleźć można w śpiewnikach z lat międzywojennych. Już wówczas występowała w różnych, ale niewiele się różniących wariantach i publikowana była jako piosenka żołnierska (Prosiłem 1920: 3–4). Teksty mają charakter żartobliwy, frywolny i opowiadają o dziewczynie, Marysi lub Mańce, odrzucającej w kolejnych zwrotkach awanse adoratorów: ułana, sapera, lotnika, cywila. Wersje *Siekier, motyki*, podobnie jak wiele pieśni ludowych, miały charakter taśmowcy: w książce *Wiersze żołnierskie* z 1938 r. zamieszczono aż 27 zwrotek autorstwa plutonowego rezerwy Aleksandra Fuska z Nowego Targu (Siekiera 1).

Piosenkę z różnymi wariantami tekstu wykonywali przedwojenni artyści, np. Andrzej Bogucki, Mieczysław Borowcy, Ignacy Ulatowski. Chór Juranda na płycie z 1934 r. śpiewał ją ze słowami nostalgiczno-refleksyjnymi, gdzie głównym tematem było przemijanie smutnego życia i zachęta do korzystania z jego uroków „póki czas”. W swym repertuarze zespół miał także „wersję pijacką”, której fragment był taki:

Siekiera, motyka, piłka kleszcze,
chętnie coś wypiłbym jeszcze.
Siekiera, motyka, kółko, pas,
Przepij do mnie jeszcze raz.

Siekiera, motyka, piłka, kolej,
tutaj polej, tutaj dolej... (Siekiera 8).

Już wówczas utwór wykorzystywano do tworzenia nowych strof, których celem było komentowanie bieżącej rzeczywistości. W tygodniku polityczno-satyrycznym „Żółta Mucha Tse-Tse”, w numerze poświęconym podatkom i podatnikom z 1932 r., opublikowano trzyzwrotkową *Polkę siedzonkę*, nawiązującą tekstem do ówczesnych kontekstów społeczno-ekonomicznych, dziś już niezrozumiałych. W tym przypadku utwór ma specyficzną cechę, widoczną również w wielu

późniejszych wariantach, a mianowicie jest tak silnie osadzony w bieżących realiach, że po jakimś czasie przestaje być aktualny i odchodzi w zapomnienie:

Siekiera, motyka, piłka, kołek
Twardy jest rządowy stółek
Siekiera, motyka, piłka, gwóźdź,
Więc go „Bebku” w trąbę puść! (Polka siedzonka 1932: 3)

Piosenkę, a konkretnie jej wersję żołnierską, знаła też amerykańska polonia. W 1928 r. w Chicago ukazała się płyta, na której zamieszczono utwór pt. *Co użyjem to dla nas* (*Everything we do is good for us*) w wykonaniu Pawła Fauta i „grupy polskich artystów”. Śpiewany przez nich tekst był niemalże identyczny z tekstem piosenki ze śpiewnika z 1920 r. W 1947 r. w Nowym Jorku wydano kolejną płytę z piosenką *Siekiera, motyka – polka* (*The hatchet and the hoe*) w wykonaniu Franka Wojnarowskiego i jego orkiestry. Ta wersja różniła się od poprzedniej – muzycy zagrali ją w bardziej tanecznym rytmie, a wokalista zaśpiewał tylko trzy wybrane zwrotki przedwojennej wersji (Siekiera 9).

Po II wojnie światowej, niejako równolegle z cały czas popularnymi wersjami okupacyjnymi, zaczęły pojawiać się nowe, związane z ówczesnymi realiami. W 1945 r. kolejną, jedenastozwrotkową kontrafakturę piosenki nagrał w Polskich Zakładach Fonograficznych „Odeon” Polski Kwartet Ludowo-Narodowy. Autor słów tej biesiadno-żartobliwej wersji jest nieznany, a jej treść dotyczy głównie dość specyficznych relacji damsko-męskich:

Siekiera, motyka, piłka, deska,
Szaflik, kubek i czterdziestka,
Siekiera, motyka, piłka, drut,
Nie bądź głupia jak ten but.

Ach z moją Mańką to jest fajne życie,
Tańczy się polkę jak po aksamicie,
Czasem ci w zęby zajędzie kułakiem,
Ty elegancko zrewanżuj się kopniakiem (Siekiera 8).

Popularność wersji okupacyjnych i postrzeganie ich jako symbolu walki z wrogiem miały wpływ na to, że zaczęto odwoływać się do nich w latach 80. XX w. Nowe kontrafaktury traktowano jako przejawy walki z komunistyczną władzą. Katarzyna Anna Głuszak zauważyła, że:

w okresie utraty niepodległości muzyka i piosenka stanowiły spoiwo narodu. W czasie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej stawały się wyrazem zjednoczenia przeciwko władzom państwowym. Znamienny jest fakt, że mimo upływu lat, w Polsce powojennej śpiewano niejednokrotnie te same pieśni, które odgrywały kluczową rolę dla narodu przed wielu laty.

Świadczy to o tym, jak nierozzerwalna jest więź pieśni z życiem narodu, jak splecione są ze sobą życie i sztuka. Pieśni patriotyczne, partyzanckie, a nawet religijne, przez wieki powracały, dodając Polakom wiary w zwycięstwo, dając im poczucie jedności narodowej [...]. Utwory powstawały poprzez dopisywanie aktualnych, często prześmiewczych treści do znanych melodii, czy nawet przez nieznaczne modyfikowanie znanych piosenek. Szczególnie owocne było przerabianie okupacyjnej piosenki *Siekiera, motyka*, która dawała ogromne pole do zmian i lirycznych popisów (Głuszak 2014: 3, 187).

W stanie wojennym (1981–1983) chętnie odwoływano się do retoryki pieśni narodowych i żołnierskich okresu I i II wojny światowej. Inspiracji szukano także w piosenkach ludowych oraz polskich przebojach muzyki rozrywkowej popularnych w latach 70. XX w. Znana melodia służyła jako wzorzec meliczny, a utrwalony w powszechnej pamięci historyczny tekst stawał się źródłem inspiracji (Skoczek 2001: 510).

Liczne kontrafakture wielu piosenek, w tym też *Siekiera, motyka*, powstawały w obozach dla internowanych. Ich zbiór ukazał się w 1982 r., a wydała go redakcja „Skrótu”, podziemnego pisma dla osadzonych, które ukazywało się raz na dwa miesiące w 1982 r. i dostarczane było początkowo do kilku, a ostatecznie do wszystkich obozów. Zeszyt zatytułowany *Głosy zza muru*, w którym zebrano wiersze i pieśni, opublikowano po raz drugi w 1984 r. Opatrzono go wstępem przybliżającym sytuację tworzenia i wykonywania piosenek. Czytamy tam m.in., że śpiewano je we wszystkich obozach, chociaż groziły za to restrykcje, gdyż uznawano to za „szkalowanie ustroju PRL w miejscu publicznym” (*Głosy* 1984: 5). Autor zbioru spisywał teksty z rękopisów lub taśm magneto-fonowych. Zauważył, że tekst tej samej piosenki śpiewany w różnych obozach znacznie odbiegał od autorskiego pierwowzoru. Oprócz utworów oryginalnych, autorskich, najczęściej anonimowych, powstałych w stanie wojennym, w zbiorze zamieszczono stare pieśni religijne i patriotyczne oraz piosenki z czasów I i II wojny światowej. Czasem śpiewano je w wersji oryginalnej, kiedy indziej ze zmienionym tekstem. W obozach powstawały różne kontrafakture tego samego utworu, np. do melodii pieśni Gustawa Ehrenberga *Szlachta w roku 1831* i jej incipitu „Gdy naród do boju wystąpił z orężem” nowe słowa napisano w obozie w Opolu, a inne w Nowym Łupkowie. Dużą popularnością cieszyła się też *Rota*, której wersje z lat 80. XX w. nosiły tytuły *Rota Solidarności* i *Rota obozowa*, a także melodia pieśni *My pierwsza brygada* (*Głosy* 1984: 5).

Oprócz nowych wersji piosenek okupacyjnych, takich jak *Okupacyjna piosenka* (na melodię *Teraz jest wojna*, z incipitem „Są czołgi, armaty, więzienia i kraty...”), *Trzynastego grudnia roku pamiętnego* (na melodię piosenki *Dnia pierwszego września*) jest też *Siekiera, motyka*, zamieszczona w rozdziale pt. *Pieśni sowizdrzalskie (żartobliwe-ironiczne-szydercze)* i opatrzona wyjaśnieniem dotyczący miejsca jej powstania: „Nowy tekst okupacyjnej piosenki śpiewanej w Kwidzynie. Powstał jednak w innym miejscu, być może w Białoleścu” (*Głosy*

1984: 73). Tekst ósmiozwrotkowej piosenki oparto głównie na zestawieniach: Jaruzelskiego z dyktatorami Pinochetem i Pol Potem, Placu Centralnego z Placem Czerwonym, orła z wroną². Jej wymowa jest optymistyczna i niesie wiarę w zwycięstwo nad komunistycznym reżimem. Wybrane zwrotki tego tekstu brzmią tak:

Siekiera, motyka, stan wojenny,
Naród nie jest taki ciemny.
Ostre szpony i korona,
Nie pokona orła wrona.

Siekiera, motyka, smok wawelski,
Przegra wojnę Jaruzelski.
Siekiera, motyka, ZOMO, gwóźdź,
Przegra wojnę no i już! (Głosy 1984: 73).

Inną wersję piosenki przytacza Anna Skoczek, stwierdzając zarazem:

Nieskomplikowany zabieg włożenia własnego tekstu w gotową strukturę wersyfikacyjną, powielenie rytmiki, przejęcie rekwizytów i leksyki wojennej, zaowocował powstaniem sporej liczby kontrafaktur innej okupacyjnej piosenki *Siekiera, motyka*. Powszechnie znana melodia służyła popularyzacji treści utworu:

Siekiera, motyka, katar sienny
Mamy w Polsce stan wojenny,
Siekiera, motyka, gaz i prąd,
Kiedy oni pójda stąd?

Siekiera, motyka, bimber, szklanka,
Na pochody jest łapanka,
ZOMO, pały, woda, gaz,
Lecz to nie przeraża nas (Skoczek 2001: 518).

Incipit piosenki wykorzystał też autor napisu na murze, który połączył wersy z wersji mu współczesnej i okupacyjnej, nie zważając na brak rymu i sensu: „Siekiera, motyka, Smok wawelski, Przegra wojnę Głupi malarz”. Wojciech Łysiak w artykule, z którego pochodzi powyższy tekst, uznał wprowadzenie stanu wojennego za „wielką inspirację folklorystyczną”. Przytaczając powyższy przykład zauważył, że „napisy tego rodzaju zorientowane były na rozładowanie ponurej atmosfery, na poprawę samopoczucia i podkreślenia, że duch w narodzie jeszcze żyje” (Łysiak 1990: 18).

Powszechne skojarzenie piosenki z działalnością opozycyjną miało zapewne wpływ na to, że jej melodia grana na flecie rozpoczynała audycje Radia Solidarność. W 1989 r., na łamach „Gazety Wyborczej” pracownicy rozgłośni wspominali:

Minęło już ponad siedem lat od chwili, kiedy w eterze po raz pierwszy zabrzmiały dźwięki fujarki na melodię: *Siekiera, motyka, piłka, szklanka...* W kwietniu 1982 roku była to w Warszawie prawdziwa sensacja. Miasto odpowiedziało migotaniem tysięcy świateł, ludzie wyszli przed domy, ściskali się, całowali... Służby przeznaczenia specjalnego również szalały — używając wszelkich możliwych środków, chciały wykryć nadajnik. Bezskutecznie. Zastosowano więc inne rozwiązanie. Gdy tylko w eterze zabrzmiały pierwsze dźwięki sygnału, znacznie silniejszy nadajnik dostrajał się do naszej fali i słychać już było tylko muzykę Beatlesów (*Siekiera, motyka* 1989: 4).

O tym, że piosenka cały czas jest kojarzona z ruchem oporu, może świadczyć pojawienie się jej w popularnym serialu *Ranczo*, w jednym z odcinków siódmego sezonu, opowiadającym o „konspiracyjnej” działalności niektórych mieszkańców Wilkowyj związanej z aresztowaniem wójt Lucy Wilskiej. Autorem słów tej wersji piosenki był scenarzysta filmu Robert Brutter, a zaczynała się ona tak:

Siekiera, motyka, bimber, brona,
Nikt Wilkowyj nie pokona,
Siekiera, motyka, w płocie dziura,
Przegra tu prokuratura (Adamczyk, Brutter 2013).

Incipit „*Siekiera, motyka...*” jest nadal wykorzystywany do tworzenia rymowanek komentujących współczesne wydarzenia. Nawet niewprawny wierszokleta potrafi dopisać do niego nowe wersy. Wiele z nich można znaleźć w internecie, czasem pojawiają się po prostu w odpowiedzi na hasło rzucone *ad hoc* przez któregoś z internautów, np. „Znacie jakieś rymowanki do *Siekiera, motyka?*” (*Siekiera* 7) bądź „Tworzymy nowe piosenki przeróbki znanych” (*Siekiera* 6). Efektem są liczne zwrotki, najczęściej będące wyrazem niezadowolenia autorów z działań polityków, np.:

Siekiera, motyka, skrzynki, wory,
Wszyscy idą na wybory.
Siekiera, motyka, czacha, mózg,
Znów Kaczyński i znów Tusk.

Jeden chciałby wszystkich zabić,
Drugi wszystkim w dupę włożyć,
Siekiera, motyka, trumna, gwóźdź,
Teraz sobie wybierz coś (*Siekiera* 7).

Siekiera, motyka, imigracja,
W diabły poszła demokracja,
Siekiera, motyka, czarny ptak,
Wolne media trafił szlag (Siekiera 6).

Około 30 dwuwersowych rymowanek znalazło się w komentarzu do artykułu dotyczącego protestów pod sądami, opublikowanego w 2017 r. na portalu trojmiasto.pl. Wierszyki nie wiązały się bezpośrednio z treścią tekstu, a wyrażały po prostu ogólną dezaprobatę wobec polskich realiów politycznych i ekonomicznych. Oto kilka przykładów takich dwuwersów:

Siekiera motyka, riksza buda,
Do Londynu jak się uda.

Już nie mamyyyyy, gdzie się skryć,
Kaczki nam nie dają żyć.

Ich kultura nie zabrania,
Zmuszać ludzi do żebrania.

Siekiera, motyka, funt kielbasy,
Nauczyciel nie ma kasy.

Siekiera, motyka, talerz kaszy,
A lekarze do kamaszy.

Siekiera, motyka, burak, koń,
A wykszałciuch – z kraju won! (Siekiera 12).

Pojawiające się w tym zestawie tekstów nazwiska polityków i odniesienia do konkretnych wydarzeń świadczą o tym, że niektóre z rymowanek mogły powstać wiele lat wcześniej, np.:

Siekiera, motyka, pałka, Dorn,
Because of Piłka we have no porn!

Siekiera, motyka, sex-afera,
Nieżyły buhaj jest z Leppera.

Siekiera, motyka, sznurek, budka,
Jak może być zgwałcona prostytutka (Siekiera 12).

Współczesne wydarzenia cały czas dostarczają tematów do tworzenia nowych zwrotek piosenki. Miejscem ich publikacji są np. portale społecznościowe Facebook i Twitter, a także strona demotywatory.pl³. Tu rymowanki pojawiają się w rysunkach, memach bądź komentarzach. Inspiracją dla autorów był np. marsz niepodległości z 2017 r.:

Siekiera, motyka, kulson, pała,
Nie daj z siebie robić wała,
Suka, radiowóz, woda, gaz,
Chawu depe i jeszcze raz (Siekiera 4);

podział dotacji z Ministerstwa Kultury w 2020 r.:

Siekiera, motyka, celebryta,
Cała flaszka już wypita,
Ministrze kultury, bardzo proszem,
Wspomóż sztukę, sypnij groszem (Siekiera 4);

czy działalność jednej ze znanych przeciwniczek aborcji w 2020 r.:

Siekiera, motyka, jestem Godek,
Każe rodzić każdy płodek (Siekiera 3).

Autorzy tych zwrotek wpisują się swoją twórczością w tezę Aleksandra Jackowskiego, który twierdził, że „w kraju surrealistycznym [...] śmiech jest odtrutką, pełni rolę *katharsis*. Rozładowuje gniew, ale i zapobiega znieczuleniu na absurdy. Każe je dostrzegać, a to jest ważne” (Jackowski 1990: 12).

Nowe wersje *Siekier*y, *motyki* powstały również w 2020 r. w związku z pandemią koronawirusa i tzw. narodową kwarantanną. Konieczność ciągłego przebywania w domu wyzwoliła w niektórych Polakach rymotwórcze talenty, w związku z czym w internecie pojawiło się wiele wierszyków, memów i rysunków poświęconych nowej, trudnej sytuacji. Niektóre z nich wykorzystywały incipit „Siekiera, motyka...” w niespotykanym dotąd kontekście. Prawdopodobnie ich twórcy, świadomie lub nie, odwoływali się do okupacyjnej funkcji piosenki jako narzędzia walki z wrogiem. W tym przypadku okupanta zastąpił wirus, a okupacyjne opresje – przymusowa izolacja i strach przed chorobą:

Siekiera, motyka, dureń, świrus,
Dopał nas koronawirus (Siekiera 13).

3 Przykładowo, na stronie demotywatory.pl w kwietniu 2021 r. znajdowało się 29 grafik z przeobrażeniami piosenki *Siekiera, motyka*, o różnorodnej tematyce, czasem wykorzystujące zdjęcia z filmu *Zakazane piosenki*.

Siekiera, motyka, beczka śledzi,
Każdy w domu grzecznie siedzi.
Siekiera, motyka, gaz i prąd,
Niech ten wirus spieprza stąd! (Siekiera 13).

Siekiera, motyka, bimber piłem,
Więc się chyba odkaziłem.
Siekiera, motyka ja cię kręcę,
Myjcie co minuta ręce (Siekiera 5).

Siekiera, motyka, jest zaraza,
Prezydenta to nie zraza.
Siekiera, motyka, piłka, śledź,
Ty człowieku w domu siedź! (Siekiera 4)

Współczesne kontrafakture piosenki *Siekiera, motyka* nierzadko szczątkowe, ograniczające się do jednej lub dwóch zwrotek, stały się elementem e-folkloru, dzięki któremu „tradycyjne motywy, wątki czy gatunki, często będące już »na wymarciu«, nieoczekiwanie zyskały szanse na drugie życie” (Grochowski 2009: 9). W przypadku tej piosenki jest to życie kolejne. I po raz kolejny służy ona „oswajaniu traumy”, tym razem będącej skutkiem pandemii koronawirusa. Wykorzystywanie tekstów folkloru jako sposobów radzenia sobie z trudnościami powracało przy okazji różnych kataklizmów: powodzi, epidemii, ataków terrorystycznych i innych sytuacji traumatycznych, czyli zawsze wtedy, „kiedy w istniejącej strukturze społecznej lub kulturze pojawia się jakaś dezorganizacja, przemieszczenie, niespójność, innymi słowy, kiedy kontekst życia ludzkiego i działań społecznych traci jednorodność, koherencję oraz stabilność” (Hajduk-Nijakowska 2005: 19). Kontrafakture *Siekier, motyki* i towarzyszące im rysunki lub memy zwracają uwagę na komiczny aspekt dramatycznej w sumie sytuacji, sprzyjają znalezieniu dystansu do aktualnych wydarzeń. Spełniają funkcje typowe dla folkloru – ujawniają postawy, uprzedzenia i lęki wobec obcych, nieznanych albo niezrozumiałych zjawisk bądź sytuacji (Krawczyk-Wasilewska 2009: 17).

Sytuację ludzi zmuszonych do domowej izolacji podczas pandemii można porównać do tej, w jakiej znaleźli się Polacy biorący udział w strajkach okupacyjnych w latach 80. XX w. Różnica polega głównie na tym, że izolacja strajkujących stanowiła ich wybór, natomiast ta współczesna była narzucona przez władzę. W obu jednak przypadkach w grupach ludzi, zamkniętych w określonej przestrzeni, znużonych oczekiwaniem na powrót do normalności, mogło z jednej strony dochodzić do dramatycznych spięć, z drugiej zaś do wyzwolenia różnych formy ekspresji i zabawy. Opisując sytuację strajkujących Czesław Robotycki w artykule poświęconym folklorowi strajkowemu podkreślał, że powstające wówczas rymowane ballady, kuplety, piosenki, często na melodie popularnych szlagierów, powoływała do życia „spontaniczna akcja”. Powstająca w takich nie-

codziennych warunkach twórczość „obliczona jest na działanie doraźne, stąd najczęstsza jej broń, to różne rejestry śmiechu. Apeluje, jak każda ludowa piosenka, raczej do uczuć niż do intelektu” (Robotycki 1990: 46–47). Podobnie było z twórczością zrodzoną podczas „narodowej kwarantanny”.

Nowe wersje *Siekier, motyki* z czasów pandemii mają cechy podobne do tych wcześniejszych, z lat okupacji i stanu wojennego. Są bardzo mocno osadzone w aktualnych wydarzeniach, opisują realia, sytuacje i elementy codzienności, które z upływem czasu przestają być zrozumiałe, np.:

Siekiera, motyka, piłka, gwóźdź,
Dam górala, puść mnie, puść (Ruth Buczkowski 1947: 65).

Siekiera, motyka, Białoleka,
Naród cierpi, lecz nie pęka (Głosy 1982: 73).

Siekiera, motyka, nie mam czasu,
Zamknę w Polsce drzwi do lasu (Siekiera 3).

Siekiera, motyka, oczy, wory,
Nie ma testów, nie ma chorych (Siekiera 3).

Pojawiają się w nich postacie ze świata polityki istotne w danym momencie historycznym. Nie zawsze padają ich nazwiska, co również może dodatkowo wpływać na nieczytelność tekstu po latach, np.:

Siekiera, motyka, styczeń, luty,
Hitler z Duceм gubią buty (Ruth Buczkowski 1947: 65).

Siekiera, motyka, ambasada,
Przegonimy Wojtkę dziadą (Głosy 1984: 73).

Siekiera, motyka i bimber blues,
Naczelnik Jarosław to jest tchórz (Siekiera 4).

Wspólną cechą różnych wersji są również słowa podtrzymujące na duchu i wyrażające wiarę w pokonanie wroga, np.:

Siekiera, motyka, bimber, alasz,
Przegra wojnę głupi malarz.
Siekiera, motyka, gaz i prąd,
Już niedługo pójda stąd (Ruth Buczkowski 1947: 65).

Siekiera, motyka i car Lonia,
Macie wprowadzić już Kuronia,

Macie także już Michnika,
Lecz w narodzie duch nie znika (Skoczek 2001: 518).

Siekiera, motyka, kwarantanna,
Już zaraza nas ogarnia.
Naród siedzi pod strzechami,
Ale przecież się nie damy (Siekiera 14).

Zasadnicza różnica pomiędzy wariantami *Siekiery, motyki* z różnych okresów polega na tym, że o ile w kontrafakturach okupacyjnych i tych z okresu stanu wojennego śmiech przeplata się z powagą, to w przypadku wersji pandemicznych mamy do czynienia wyłącznie z żartem, dowcipem, kpiną. Można tu przytoczyć spostrzeżenia socjologa Kazimierza Żygulskiego, który podkreślił istnienie „wspólnoty śmiechu” wytwarzającej w trudnych warunkach, takich jak klęska żywiołowa lub wojna, potrzebę komizmu. Spełnia on wówczas ważną funkcję: „przynajmniej w części przywraca grupom sytuacji krańcowej równowagę psychiczną, jest dowodem panowania nad sytuacją, [...] integruje, odpręża, bawi” (Żygulski 1976: 143).

Analizując treść, okoliczności powstawania i żywotność kolejnych wariantów *Siekiery, motyki* można dopatrzeć się analogii do dowcipów, które bywają popularne w pewnym czasie, a potem ich aktualność gwałtownie spada, np. w związku ze zmianą sytuacji politycznej. W ich miejsce pojawiają się inne żarty, często wykorzystujące tę samą lub podobną strukturę i wątek, ale osadzone w nowych realiach i z innymi bohaterami, np. „głupiego milicjanta” zastępuje „głupia blondynka” (Kucharski 2009: 36). Zbliżoną zasadę, wykorzystywania starego wzorca do tworzenia uaktualnionej wersji, odnajdujemy w wariantach omawianej piosenki z różnych okresów historycznych. W zwrotkach powstałych w sytuacji zagrożenia, czyli podczas okupacji, stanu wojennego i pandemii, opisane są aktualne realia, trudne warunki życia, wspomniane są konkretne miejsca, wydarzenia, postacie, a główną rolą tekstów jest wyrażenie sprzeciwu wobec okupanta, komunistycznej władzy bądź aktualnej sytuacji politycznej i społecznej. W zależności od tego, w jakich czasach wariant *Siekiery, motyki* powstał, opisywaną opresją jest łapanka, internowanie bądź przymusowa izolacja, a negatywnymi bohaterem Hitler, Jaruzelski lub ministrowie obecnego rządu.

Inaczej rzeczy wygląda w wersjach piosenki powstałych w czasach „normalności”, zarówno po I, jak i II wojnie światowej. Tu dominują wątki obyczajowe, często ujęte z humorem, przy czym są to zwykle dwa tematy: relacje damsko-męskie oraz spożywanie alkoholu. Taki dobór treści może mieć związek z chęcią odreagowania wojennej traumy, a także nawiązywać do pierwszych wersji *Siekiery, motyki*, w których pojawiała się zachęta do „korzystania z życia, póki czas”. Z początkiem XXI w. w związku z rosnącym dostępem do internetu, umożliwiającego praktycznie każdemu publikowanie swej twórczości, pojawiają się rymowanki polityczno-społeczne, nawiązujące do spraw znanych z mediów, takich jak działalność polityków, afery obyczajowe, podwyżki, ubożenie społec-

czeństwa, emigracja. Są to zazwyczaj krótkie formy, które – podobnie jak dowcipy – wykorzystują ośmieszenie i szyderstwo do korygowania negatywnych zjawisk społecznych (Kucharski 2009: 30).

W kolejnych wariantach omawianej piosenki zachowana jest jej struktura, a wymiana elementów mająca na celu aktualizację treści wykorzystuje komizm rymu. Regułą stanowi przypadkowy dobór wyrazów będących kontynuacją incipitu „Siekiera, motyka...”. Nie ma znaczenia brak związku semantycznego poszczególnych rzeczowników, istotne jest to, aby wers rymował się z następnym, zawierającym główny przekaz, np.:

Siekiera, motyka, linka, drut,
Już pan malarz jest kaput (Siekiera 10).

Siekiera, motyka, piłka, metal,
Mamy swego Pinocheta (Głosy 1984: 73).

Siekiera, motyka, sznurek, trampek,
Agentów łapie wujek Antek (Siekiera 12).

Siekiera, motyka, zlew i wanna,
W naszym kraju kwarantanna (Siekiera 13).

Wyliczanie nie mających związku wyrazów samo w sobie nie byłoby śmieszne, ale ich zaskakujący dobór wywołuje często efekt komiczny. Przywołuje także skojarzenia z dziecięcymi wyliczankami, co dostrzegli niektórzy twórcy nowych rymowanek:

Siekiera, motyka, raz, dwa, trzy,
Dziś agentem jesteś ty! (Siekiera 12)

Sposobem na wzmocnienie efektu komicznego jest także wykorzystanie w tekstach wulgaryzmów. Pojawiają się one już w starych wersjach *Siekiery, motyki*, np. w cytowanym wcześniej tekście autorstwa Anny Jachniny (Posłuchajcie 1943: 4), gdzie są prawdopodobnie nie tylko żartem, ale i wyrazem złości. W wersjach współczesnych wulgaryzmy używane są częściej; zapewne nie tylko dla żartu i wzmocnienia wypowiedzi, ale też w związku z tym, że coraz powszechniej występują w codziennym języku:

Siekiera, motyka, bimber, siara,
Kto żyw z Polski wypierdała (Siekiera 12).

Suka, radiowóz, woda, gaz,
Chawu depe i jeszcze raz (Siekiera 4).

Siekiera, motyka, bimber, wanna,
wkurwia nas już kwarantanna (Siekiera 2).

Większość kontrafaktur *Siekiera, motyki*, pomijając wersje „pijackie” lub obsceniczne, możemy zaliczyć do folkloru politycznego. Są one reakcją na bieżące wydarzenia polityczne, gospodarcze i społeczne. Należą do folkloru interspołecznego, funkcjonującego z równym powodzeniem we wszystkich grupach wiekowych, zawodowych i innych. Nie ma tu znaczenia tożsamość autorów; nawet jeśli byli oni znani, to ich teksty wprowadzone w obieg społeczny ulegały anonimizacji i w wielu wariantach dalej toczyły swój folklorystyczny żywot (Łysiak 1990: 15).

Kontrafaktury *Siekiera, motyki* powstałe w różnych okresach historycznych różnią się też sposobem transmisji. O ile dawniej stanowiły element folkloru tradycyjnego, teraz należą do e-folkloru. Pierwotnie funkcjonowały przede wszystkim w wersji ustnej i miały charakter meliczny. Wersje współczesne, w tym także „pandemiczne”, istnieją wyłącznie w pisemnej lub obrazkowej formie przekazu, pomimo to są one mniej trwałe i jeżeli nie zostaną w porę zarchiwizowane, zginą w morzu internetowych newsów, które – jak pisze Wioletta Wróblewska – mają to do siebie, że

[...] szybko znikają z obiegu, ustępując miejsca nowym, bardziej atrakcyjnym przykładom. Związek z chwilą obecną, szybka dezaktualizacja tematów oraz konkretnych tekstów uchodzi za właściwość kultury popularnej, która nie służy nauce, utrwalaniu wzorców zachowań, norm moralnych danej grupy, lecz przede wszystkim zabawie (Wróblewska 2005: 15).

Próbując wyjaśnić fenomen żywotności piosenki *Siekiera, motyka* warto zastanowić się, jakie czynniki miały wpływ na to, że ciągle powstają jej nowe wersje. Niewątpliwie ważną rolę odegrał film *Zakazane piosenki*, pierwszy polski obraz, jaki zrealizowano po II wojnie światowej. Jego atrakcyjność, patriotyczny przekaz, a później częste emitowanie w telewizji, miały niewątpliwie wpływ na to, że okupacyjna wersja piosenki stała się powszechnie znana. Nie bez znaczenia była też wpadająca w ucho melodia, w której nostalgiczny nastrój przeplata się z tanecznym rytmem. Istotna jest także forma literacka piosenki: paralelizm składniowy, polegający na użyciu szeregu przypadkowych rzeczowników w co drugim wersie, ułatwia układanie rymów i tworzenie nowych zwrotek. Chwytny incipit wyzwała kreatywność autorów, a powielanie utartego schematu kompozycyjnego daje nieograniczone możliwości tworzenia aktualnych wersji. Powiązanie treści z walką, opozycją i kpina z wrogów w czasach II wojny światowej skutkuje tym, że do dziś *Siekiera, motyka* jest kojarzona z ruchem oporu i ośmieszaniem przeciwników. Stąd współcześnie, najwięcej wersji piosenki służy do krytycznego komentowania, wyśmiewania, a także osławiania nowej, nieprzyjaznej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk, W., Brutter, R. (2013). Czas konspiracy [odcinek serialu telewizyjnego]. W: *Ranczo*, sezon 7, odc. 89. Studio A. Pobrano z: <https://vod.tvp.pl/video/ranczo,odc-89-czas-konspiracy,10630859>
- Adrjański, Z. (1997). *Złota księga pieśni polskich: pieśni, gawędy, opowieści*. Warszawa: Volumen.
- Dubrowska, M. (2017, 28 lipca). Te piosenki śpiewano w powstaniu warszawskim. Chętnie wykonuje się je do dziś [artykuł na portalu wyborcza.pl]. Pobrano z: <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22158262,147814>
- Głosy zza muru. *Wiersze i piosenki z obozów dla internowanych (grudzień 81–listopad 82)* (1984). Warszawa: Wydawnictwo.
- Głuszak, K. A. (2014). *Muzyka i piosenka popularna jako narzędzia opozycji politycznej w Polsce w latach 80. XX wieku*. Praca doktorska pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Zięby. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Grochowski, P. (2009). Wstęp. Słów kilka o ubocznych skutkach ptasiej grypy. W: G. Gańczarczyk, P. Grochowski (red.), *Folklor w dobie Internetu* (s. 7–11). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Hajduk-Nijakowska, J. (2005). *Żywiół i kultura. Folklorystyczne mechanizmy osuwania traumy*. Opole: Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Jachnina, A., Woźniak, M. (1975, 16 lutego). Śmiechem zabijać wojnę. *Czas. Tygodnik Społeczny*, 1(3), 24.
- Jackowski, A. (1990). Folklor kontestacji. *Polska Sztuka Ludowa*, 44(2), 11–14.
- Krawczyk-Wasilewska, V. (2009). E-folklor jako zjawisko kultury digitalnej. W: G. Gańczarczyk, P. Grochowski (red.), *Folklor w dobie Internetu* (s. 15–22). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kucharski, A. (2009). *Struktura i treść jako wyznaczniki komizmu tekstów humorystycznych*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Łysiak, W. (1990). Oblicza folkloru- folklor polityczny. *Polska Sztuka Ludowa*, 44(2), 15–19.
- Polka siedzonka (1932, 26 czerwca). *Żółta Mucha Tse-Tse*, 4(28), 3.
- Posłuchajcie ludzie...* (1943). Warszawa: Wydawnictwo KOPR-u.
- Prosiłem ją przy jabłoni. Co użyjem to dla nas. Dwie piosenki żołnierskie* (1920). Warszawa: F. Grąbczewski i I. Rzepecki.
- Robotycki, C. (1990). Sztuka a vista. Folklor strajkowy. *Polska Sztuka Ludowa*, 44(2), 44–49.
- Ruth Buczkowski, M. (1947). *Warszawski dowcip w walce 1939–1944*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Siekiera, motyka... (1989, 23 czerwca), *Gazeta Wyborcza*, 34, 4.
- Siekiera, motyka, rock, hip hop, folk (2003, 18 marca) [artykuł na portalu Życie Warszawy.pl]. Pobrano z: <http://www.zw.com.pl/artykul/139743.html>
- Skoczek, A. (2001). Poezja stanu wojennego jako tekst kultury. *Napis*, 7, 509–522.
- Ślawiński, J. (red.) (1988). *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo.
- Straszewicz, L. (1946). *Śmiech w kajdanach. Kawały warszawskie w czasach okupacji*. [Brak miejsca wydania].
- Szarota, T. (2010). *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*. Warszawa: Czytelnik.
- Subrycht, J. (2020, 27 lutego). Nagle przy stole zaczynała opowiadać, jak wyglądały święta w Auschwitz [artykuł na portalu wyborcza.pl]. Pobrano z: <https://wyborcza.pl/7,113768,25633100,siekiera-motyka-szarlotka-rodzinna-tajemnica-w-cieniu-wielkiej.html>
- Szymalski, A. (red.) (1986). *Opowieść o piosence. Wspomnienia o piosence czasów wojny*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.

- Wieczorkiewicz, S. (1974). *Gwara warszawska dawniej i dziś*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wróblewska, V. (2005). Współczesny folklor słowny. W: A. Mianecki, A. Osińska, L. Podziewska (red.), *Folklor w badaniach współczesnych* (s. 7–15). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Załęski, G. (1958). *Satyra w konspiracji*. Warszawa: Ministerstwo Obrony Narodowej.
- Żygulski, K. (1976). *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

INTERNETOWE ŹRÓDŁA TEKSTÓW

- Siekiera 1. Cyfrowa Biblioteka Piosenki Polskiej [serwis internetowy]. Pobrano z: [https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Siekiera_motyka_\(Siekiera_motyka_bimbru_szkłanka\)/tekst](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Siekiera_motyka_(Siekiera_motyka_bimbru_szkłanka)/tekst) [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 2. Demotywatory.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: Siekiera,motyka,bimber,wanna-wku*wia już nas kwarantanna [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 3. Demotywatory.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://demotywatory.pl/4993861/Krotko-o-obecnej-sytuacji-> [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 4. Facebook.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://www.facebook.com/Farfotzle> [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 5. Facebook.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://www.facebook.com/zespol.tornado.podlaskie> [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 6. Kafeteria.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://f.kafeteria.pl/temat-6457973-tworzymy-nowe-piosenki-przerobki-znanych/> [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 7. Onet.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: https://zapytaj.onet.pl/Category/027,009/2,32138271,Siekiera_motyka.html [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 8. Stare Melodie [serwis internetowy]. Pobrano z: https://staremelodie.pl/piosenka/3901/Siekiera_motyka [dostęp: 2020-04-20].
- Siekiera 9. Stare Melodie [serwis internetowy]. Pobrano z: https://staremelodie.pl/piosenka/3947/Co_uzyjem_to_dla_nas [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 10. Teksty.org [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://teksty.org/lao-che,godzina-w,tekst-piosenki> [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 11. Teksty.org [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://teksty.org/piersi,marsz-kpn,tekst-piosenki> [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 12. Trójmiasto.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://przerobka.trojmiasto.pl/Niedzielne-protesty-przed-sadami-w-Troj miescie-n114981.html?strona=15> [dostęp: 2020-04-20].
- Siekiera 13. Twitter.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://twitter.com/egassowska/status/1243892748823990275> [dostęp: 2021-03-08].
- Siekiera 14. Twitter.pl [serwis internetowy]. Pobrano z: <https://twitter.com/SolakKrzysztof/status/1244978421584859136> [dostęp: 2020-04-20].

Monika Szturcová

Uniwersytet Ostrawski w Ostrawie

monika.szturcova@email.cz

ORCID: 0000-0003-0581-0371

Czesko-polskie pieśni pielgrzymkowe w drukach kramarskich z XVIII i XIX w.

Czech-Polish pilgrim songs in broadside ballads of 18th and 19th century

DOI: 10.12775/LL.4.2021.004 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: The paper constitutes an analysis of Czech-Polish relations in the Polish- and Czech-language pilgrim songs in the 18th-19th century. The main subject of the analysis is the select choice of pilgrim songs transferred from the Czech cultural context to the Polish and vice versa. The discussed texts allow the author to present new perspectives on possible research on broadside ballads and formulate a general approach to studying Polish-Czech culture transfer.

KEYWORDS: broadside ballad, pilgrim song, Czech-Polish 18-19th century relations

Wstęp

Badania czesko-polskich kontaktów literackich mają długą tradycję i poświęcono im bogatą literaturę naukową, zawierającą zarówno prace o charakterze ogólnym, dotyczące całych epok, jak też artykuły o węższym profilu oraz publikacje monograficzne. Ogólnie możemy stwierdzić, że temu zagadnieniu poświęcano uwagę głównie w ramach tzw. literatury wysokiej, przy czym pierwszeństwo miały okresy romantyzmu i odrodzenia narodowego oraz wiek XX. Jak się zdaje, największym zainteresowaniem badaczy cieszyła się kwestia wpływu i oddziaływania polskich romantyków na czeską literaturę i kulturę (Sobotková 2002). Czescy i polscy badacze szczegółowo analizowali niezwykle istotne polskie

wpływy na literaturę czeską okresu odrodzenia narodowego i całego XIX w. Jeśli chodzi o pieśni, uwaga koncentrowała się na relacjach w obszarze tematyki religijnej z XVI i XVII w. Na szereg paraleli między pieśniową twórczością polską i czeską zwrócili uwagę Pavel Kosek, Tomáš Slavický i Marie Škarpová w przygotowanym przez siebie wydaniu pracy *Jesličky* Fridricha Bridela (Kosek, Slavický, Škarpová 2014). O tłumaczeniach pieśni Braci Czeskich na język polski oraz ich przenikaniu do polskich kancjonałów luterańskich pisał natomiast Jan Malura (2010).

Omawiając czesko-polskie związki kulturowe, trzeba zwrócić uwagę na to, że kwestia kontaktów i wpływów w obszarze literatury kramarskiej do dzisiaj nie doczekała się systematycznej analizy. Szczytowy okres popularności druków kramarskich w Czechach i na Morawach przypadał na XVIII w. oraz pierwszą połowę XIX w. (Waliński 1975; Mętrak 2018). Na ziemiach czeskich zachowały się dziesiątki tysięcy tego typu publikacji, jednak zainteresowanie nimi było niewielkie i przez długie lata nie doceniano ich jako wartościowego źródła do poznania ówczesnej kultury druku i preferencji czytelnich szerokich mas ludowych. Dopiero w ostatnim czasie mocno rozwijają się badania popularnych publikacji religijnych (Kafka 2008; Ivánek 2017), zwłaszcza druków związanych z fenomenem odpustów (Ivánek, Malura 2019; Ivánek, Malura, Olšovský, Schenková, Szturcová 2019).

W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na interesujące czesko-polskie paralele, które zauważyłam podczas badania pieśni kramarskich o tematyce religijnej¹. Interesują mnie zwłaszcza wpływy, które miały znaczenie dla genezy konkretnych tekstów. Przenikanie pieśni religijnych między ziemiami czeskimi i polskimi ułatwiała bliskość językowa oraz pokrewieństwo kulturowe. Literatura kramarska upowszechniała się do pewnego stopnia podobnie jak literatura ludowa, tzn. obok druku istotna była tu również transmisja w formie ustnej. Można zatem w tym przypadku wykorzystać wyniki badań folklorystyki porównawczej. Zgodnie z jej ustaleniami, kiedy zjawisko folkloru przekracza

1 Artykuł powstał w ramach projektu SGS02/FF/2020 „The borders and cultural transfers. Contributions to literary comparative studies” (Uniwersytet Ostrawski). Badania były prowadzone w latach 2015–2021 i objęły ponad 5 000 pielgrzymkowych druków kramarskich z kolekcji w instytucjach czeskich (Národní knihovna v Praze, Knihovna Národního muzea v Praze, Regionální muzeum v Litomyšli, Etnologický ústav Akademie Věd ČR v Brně, Moravská zemská knihovna v Brně, Moravské zemské muzeum v Brně, Muzeum Vyškovska ve Vyškově, Muzeum Vysočiny v Jihlavě, Vlastivědná knihovna v Olomouci, Vlastivědné muzeum v Olomouci, Muzeum a galerie v Prostějově, Muzeum Komenského v Přerově, Muzeum regionu Valašsko ve Vsetíně, Muzeum Beskyd ve Frýdku-Místku, Muzeum Těšínska v Českém Těšíně, Ostravské muzeum, Slezské zemské muzeum v Opavě) oraz prawie 1500 druków kramarskich z kolekcji w instytucjach polskich (Biblioteka Narodowa w Warszawie, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Biblioteka Jasnogórska w Częstochowie, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Biblioteka Śląska w Katowicach, Książnica Cieszyńska w Cieszynie). Warto dodać, że polskie druki z drukarni na Śląsku Cieszyńskim można odnaleźć także w niektórych czeskich kolekcjach druków kramarskich (Moravské zemské muzeum v Brně, Muzeum Beskyd ve Frýdku-Místku, Muzeum Těšínska v Českém Těšíně, Slezské zemské muzeum v Opavě).

granicę etniczną między grupami spokrewnionymi językowo i kulturowo, wymiana przebiega w sposób bardzo zbliżony do tego, jaki ma miejsce wewnątrz tradycji narodowych, między poszczególnymi regionami etnograficznymi (Sirovátka 1996: 97–98).

Czesko-polskie paralele w zakresie pieśni ludowej zostały już zauważone i opisane przez wielu zbieraczy i badaczy. Polskie warianty wielu pieśni morawskich zanotował na ziemiach czeskich teolog František Sušil (1804–1868). Opublikował je w zbiorze *Moravské národní písně* (Sušil 1860), w którym odwoływał się do kilku ówczesnych zbiorów polskich pieśni ludowych. Uwagi Sušila uzupełniła później Helena Windakiewiczowa (1868–1956), która przygotowała katalog polsko-morawskich wariantów pieśniowych (Windakiewiczowa 1908). O przekładach na język polski czeskich pieśni religijnych, rozpowszechnianych w XIX w. za pośrednictwem druków kramarskich pisał także Stanisław Dobrzycki w pracy poświęconej czesko-polskim paralelom w pieśniach bożonarodzeniowych (Dobrzycki 1930). Zwracał on uwagę na dwukierunkowe przejmowanie (tłumaczenia) popularnego repertuaru pieśniowego przez drukarnie na pograniczu czesko-polskim. Za cenny wkład w dyskusję nad tym zagadnieniem uznana może być również praca magisterska Michała Kałuży, poświęcona polskim pieśniom religijnym o czeskiej proveniencji, wykorzystywanym w okolicach Wodzisławia (Kałuża 1974). O przejmowaniu znanych tekstów religijnych między ziemią czeską i polską pisał też Adam Nowak w pracy magisterskiej poświęconej niemiecko-polsko-czeskim tradycjom pieśniowym (Nowak 1996). Z kolei Kazimierz Dola (2004) podjął temat polskich, czeskich i niemieckich, a także łacińskich wariantów pieśni katolickich na pograniczu czesko-polskim.

Czesko-polskie pieśni pielgrzymkowe w drukach kramarskich

Podczas prowadzonych badań dotarłam do ponad 30 pieśni maryjnych posiadających zarówno czeską, jak i polską wersję językową. W kilku przypadkach natrafiłam na teksty przeznaczone dla tego samego miejsca pielgrzymkowego: Częstochowy, Wambierzyc oraz Kalwarii Zebrzydowskiej, które odwiedzane były również przez pielgrzymów z Czech. W dalszej części artykułu wybieram do szczegółowej analizy kilka przypadków, które są interesującym dokumentem procesu twórczego i mogą nam pomóc w jego wyjaśnieniu. Analizując teksty, będę śledzić liczbę zanotowanych wydań poszczególnych pieśni oraz warianty przeznaczone dla różnych miejsc pielgrzymkowych. Warto bowiem podkreślić, że zwykłym zjawiskiem – zarówno w środowisku czeskojęzycznym, jak i polskojęzycznym – była sytuacja, w której teksty pieśni traktowano niczym gotowe szablony, zmieniając w nich tylko nazwę miejsca pielgrzymkowego czy patrona, zgodnie z aktualnymi potrzebami. Należy dodać, że choć w próbach ustalenia kierunku tłumaczenia często pomaga nam charakterystyka językowa pieśni (teksty tłumaczone zwykle zawierają leksykalne oraz słowotwórcze bohemizmy i polonizmy), to w wielu przypadkach nie można jednoznacznie stwierdzić, która wersja była pierwotna.

Pierwszy przykład stanowić będzie pieśń o incipicie „Vale, vale smutně dávám a odcházím z místa toho”², której polskim odpowiednikiem jest: „Wale, wale smutne daję, odchodząc z miejsca tego”³. W środowisku czeskojęzycznym jest ona udokumentowana w drukach z pierwszej połowy XIX w., jednak pojawiała się jedynie w odniesieniu do Częstochowy i nie była zbyt rozpowszechniona. W środowisku polskojęzycznym pojawia się w formie drukowanej od połowy XIX w. i oprócz Częstochowy w pojedynczych przypadkach odnosi się też do bliżej nieokreślonej Matki Boskiej Kalwaryjskiej⁴.

Pieśń ta przedstawia moment odejścia z miejsca pielgrzymkowego, kiedy to pątnik żegna się z Matką Boską i jej cudownym obrazem, ufając, że jemu i innym pielgrzymom dane będzie jeszcze tam w przyszłości wrócić⁵. Prosi on też o błogosławieństwo na drogę i o szczęśliwy powrót do domu:

1.
Vale, vale smutně dávám
a odcházím z města toho,
ó Královno nebe, země,
od obrazu milostného,
jak pak já tě opustit mám,
neb se tobě odevzdávám,
nemám v světě milejšího,
nad tě upřímnějšího⁶.

1.
Wale, wale smutne daję,
odchodzę z miejsca tego,
o Królowo nieba, ziemi,
obrazu cudownego,
jakóż ja cię odstąpić mam,
bo cię, Panno, bardzo kocham,
nie mam w świecie nic milszego,
nad ciebie przyjemniejszego.

W obu wersjach wyraźne zaznaczają się motywy miłosne. Pielgrzym nikogo na świecie nie miłuje bardziej niż Matki Boskiej i nie może napatrzeć się na jej wizerunek. Kreuje się na wiernego służebnika Maryi, prosi ją, by wpisała go do swojego „rejestr” i ofiaruje jej swoje serce gorejące miłością.

8.
Nyní ti na znak milosti
srdce mé ofěruji,
k твоjim nohám odevzdávám,
v celosti je daruji,

7.
Teraz ci na znak miłości
serce me ofiaruję,
pod twe nogi oddaję,
wcale ci się daruję,

2 *Piseň o nejsvětější Panně Marii Častochové. Odcházení z města svatého*, 1. poł. XIX w., Těšín, Karel Procházka, Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek, sygn. FM 12326.

3 *Trzy pieśni. Pieśń o najświętszej P. Maryi Częstochowskiej*, 2. poł. XIX w., Mikołów, Juliusz Nowacki, Biblioteka Śląska, Katowice, sygn. BŚ SLM 214593 I.

4 Np. *Pieśń o Najświętszej Maryi Pannie Kalwaryjskiej. Gdy z miasta tego cudownego odchodzą kompanie*, 2. poł. XIX w., Frydek, Józef Orzeł, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. XX B 2t. W tym przypadku, ponieważ jest to druk wydawany przez drukarnię rodziny Orlów we Frydku, możemy założyć, że mowa o Kalwarii Zebrzydowskiej.

5 Pieśni pielgrzymkowe zawierały elementy odnoszące się do poszczególnych etapów pielgrzymki, takich jak wędrówka, przybycie do sanktuarium, wskazówki dotyczące zachowania w sanktuarium, powitanie obrazu, pożegnanie, powrót do domu (Grochowski 2016: 93–114).

6 Wszystkie cytaty pochodzą z druków wskazywanych w pierwszym przywołaniu poszczególnych pieśni; liczby oznaczają numer strofy w danym druku. W cytatach zachowano oryginalną ortografię, łącznie z błędami typograficznymi.

vtlač tvé jméno v srdci mojim
a zapiš mne v lejtře tvojim,
neb já chci tvé lásce žít
i v tvé milosti umřít.

wyraż imię w sercu mojem,
a zapisz w rejestrze swoim,
bo ja w twój łasce chcę żyć
i w miłości twój umrzeć.

Pieśń czeska jest bezpośrednim i bardzo dosłownym przekładem z języka polskiego. Zawiera szereg niezgrabnych sformułowań, powstałych wskutek niedoskonałego tłumaczenia, np. fraza „choć w kąciku w tym kościele” powinna brzmieć po czesku „třeba v koutě v tom kostele”, a została przełożona jako „choť v kutě, tu v tvým kostele”. Pojawiają się też bezsensowne wyrazy *prohne* i *prohněť*, pochodzące prawdopodobnie z polskiego „pragnie”, czyli po czesku *touží*. Jeśli chodzi o inne nieścisłości, wymienić warto np. zastąpienie polskiego słowa „miłość” (cs. *láska*) czeskim słowem *milost*, czyli miłosierdzie. Pojawia się tu również szereg polonizmów, np. *odjist* (odejść), *srdce přebija* (serce przebija), *pozvol že* (pozwólże) czy *ofěruji* (ofiaruję). W czeskiej wersji tekstu amplifikowana została również cała czwarta zwrotka. Warto dodać, że zawiera on dodatkowo morawizmy takie jak *ju*, *naša*, *tvojou* czy *svej*.

Drugi przykład to para pieśni z Wambierzyc: „Vinšované jaro, ó nebeský ráji”⁷ i „Winszowana wiosno, o niebieski raj”⁸. W obiegu czeskojęzycznym pieśń ta udokumentowana jest w formie drukowanej na początku XIX w., natomiast polska wersja pojawia się w drukach kramarskich z drugiej połowy XIX w. Czeski tekst posiada też starszy wariant z końca XVIII w. odnoszący się do Matki Boskiej Svatokopeckiej⁹, w którym nie ma zwrotek zawierających szczegółowy opis wędrowki przez kalwarię w Wambierzycach i przez Bardo, często odwiedzane przez pielgrzymów w powrotnej drodze z Wambierzyc.

Jest to obszerna pieśń pielgrzymkowa, rozpoczynająca się od motywu wiosny i śpiewu ptaków oraz zwrotu do Matki Boskiej:

1.
Vinšované jaro,
ó nebeský ráji,
ptáčekové nebeští,
ptáčekové nebeští
libežné zpívají.

2.
Všecko se raduje,
libě jarním čase,
zezulička kuká,
zezulička kuká
přelibežným hlasem.

1.
Winszowana wiosno,
o niebieski raj,
ptaszkowie niebiescy,
ptaszkowie niebiescy
wesolo śpiewają.

2.
Wszystko się raduje
wdzięcznym wiosny czasem,
słowiczek śpiewa
i słowiczek śpiewa
bardzo wdzięcznym głosem.

7 *Nábožná píseň k Panně Marii Svatovamberské*, 1. pol. XIX w., b. m., Regionální muzeum, Litomyšl, sygn. D-1234.

8 *Cztery pieśni. Pieśń o Najświętszej Pannie Maryi w Obrazie Albendorfskim cudownej*, 1862, Mikołów, Teofil Nowacki, Biblioteka Śląska, Katowice, sygn. BŚ SLM 212387 I.

9 *Píseň k Panně Marii Kopecké*, pol. XIX w., Těšín, Karel Procházka, Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek, sygn. FM 11378.

W dalszych partiach tekstu pielgrzym rozmyśla o tym, że jest grzesznikiem, modli się i prosi Matkę Boską o wstawiennictwo u Chrystusa; później następuje szczegółowy opis miejsca pielgrzymkowego i pojawiają się wskazówki dotyczące uczestnictwa w nabożeństwach, przy czym podkreślane jest podobieństwo kalwarii w Wambierzcach do wzgórza w Jerozolimie:

17.
Jak v Jeruzalémě
byl Ježíš umučení,
tak je Vamberčích,
tak je Vamberčích
všecko vystavený.

18.
To se mně tam líbí,
ten vrch Kalvárie,
že tolik poutníku,
že tolik poutníku
k sobě přitahuje.

19.
Na tom vrchu je plac,
co by moh'projíti
umučení Páně,
umučení Páně
sobě rozjímati.

17.
Jako w Jeruzalem
Jezusa męczono,
tak jest w Albendorfie,
tak jest w Albendorfie
wszystko wystawiono.

18.
Tam jest wielce sławna
góra Kalwaryja,
że wiele pątników,
że wiele pątników
na nią się ściągają.

19.
Na téj górze jest plac,
co może obchodzić,
mękę Jezusową,
mękę Jezusową
w kaplicach nawiedzić.

W zakończeniu pieśni pojawia się opis innego pobliskiego miejsca pielgrzymkowego, a mianowicie Barda Śląskiego, dokąd pielgrzymi wyruszali często z Wambierzyc:

39.
U Varty na hoře
jest křížová cesta,
pěkně spořádaná,
pěkně spořádaná,
na hoře kaplička.

40.
V té kapličce obraz
Panenka Maria,
tam se poutnickové,
tam se poutnickové
modlejí horlivě.

39.
U Warty na górze
jest krzyżowa droga,
pięknie sporządzona,
pięknie sporządzona
na górze kaplica.

40.
W téj kaplicy obraz
Panienki Maryi,
kędy pątniczkanie,
kędy pątniczkanie,
modlą się gorliwie.

Również w tym przypadku tłumaczenie jest bardzo uproszczone. W wersji polskiej natrafiamy na bohemizmy, np. „zaniechawam” (cs. *zanechávám*, pl. pozostawiam), „porząd” (cs. *pořád*, pl. ciągle). W polskiej pieśni, w przeciwieństwie

do czeskiej, używa się dodatkowo niemieckiej nazwy miasta Albendorf (Matka Boska pojawia się tu jako „Matka Albendorfska”).

Kolejnym przykładem paraleli jest para pieśni o incipitach „Sem, sem, poutníčkové, všickni pospěšte” oraz „Sam, sam, pontniczkowie, wszyscy pośpieszcie”¹⁰. W środowisku czeskojęzycznym pojawia się ona od początku XIX w. jako pieśń do Matki Boskiej z Frydka¹¹ oraz jako uniwersalna pieśń maryjna¹². Z kolei w wersji polskojęzycznej jest udokumentowana w drukach z drugiej połowy XIX w. jedynie jako uniwersalna pieśń maryjna. Stanowi ona rodzaj hymnu pochwalnego z podmiotem zbiorowym, w którym Matka Boska jest czczona przez pielgrzymów, uczniów niebieskich i chóry anielskie oraz śpiewające dla niej „cztery strony świata”:

3.
Všecky čtyry dily celého světa,
prozpěvujte chvály
po všecka léta,
anjelské Zdrávas,
ať jest libý hlas,
zdráva buď, Maria
Frýdecká, od nás.

3.
Wszystkie cztery części tego to świata
wyśpiewujcie chwałę
po wszystkie lata,
zaśpiewajmy: Zdrowaś,
ten to anielski głos,
zdrowaś bądź, Maryja,
tysiącroc od nas.

4.
V povětrí zpívejte ave,
nebeští žáčkové, zpívejte salve,
anjelské Zdrávas,
ať jest libý hlas,
zdráva buď, Maria
Frýdecká od nás.

4.
W powietrzu ptaszkowie śpiewajcie Pannie,
niebiescy zacczkowie zaśpiewajcie salve,
zaśpiewajmy: Zdrowaś,
ten to anielski głos,
zdrowaś bądź, Maryja,
tysiącroc od nas.

W zakończeniu czeskiej wersji pojawia się wezwanie do pielgrzymowania, skierowane do pątników z Czech, Moraw i Słowacji (ówczesne Węgry), które przejęto z innej czeskiej pieśni „Ach, radostná chvíle, nemeškej již dýle”. Wersja polska ma odmienny finał jako pieśń uniwersalna, w której wezwanie zostaje skierowane ogólnie do czcicieli Matki Boskiej. W tym przypadku zmienia się też podmiot przemawiający – głos zabiera tu sama Matka Boska:

17.
Pojď te sem, Čechové, Uhři, Moravci,
Matičku Kristovu pozdravte všickni,
budiž pozdravená, ode všech uctěná,
od nás, svých ctitelův, Matko Kristova,
Amen.

18.
Pójdźcie sam, najmilsi moi czciciele,
Matkę Chrysta Pana pozdrowić wiernie,
zaśpiewajmy: Zdrowaś, ten to anielski głos,
zdrowaś bądź, Maryja, tysiącroc od nas.
Amen.

10 *Sześć pieśni. Pieśń o Najświętszej Pannie Maryi*, 1863, Mikołów, Teofil Nowacki, Biblioteka Śląska, sygn. BŚ SLM 214426 I.

11 *Nábožná píseň k Panně Marii Frýdecké*, 1. poł. XIX w., Skalice, Moravské zemské muzeum, Brno, sygn. MZM ST 327 (cytowane dalej fragmenty pochodzą z tego druku).

12 *Nábožná píseň k Panně Marii*, 1813, Litomyšl, Vlastivědné muzeum, Šumperk, sygn. H 7065.

Podobnie jak w poprzednich pieśniach, również tu mamy przykłady dosłownego tłumaczenia, np. czeskie słowo *nemeškej* (pl. nie spóznij się) tłumaczone jest jako „nie mieszaj” (cs. *nemíchej*). W polskim tekście pojawia się też kuriozalne określenie Matki Boskiej – „śmierci godzinko” (cs. *smrti hodinko*) zamiast pierwotnego „v smrti hodince”, czyli „w śmierci godzinie”. Polski tekst zawiera bohemizmy: Rodziczka (cs. *Rodička*), Maciczka (cs. *Matička*), „libeznie” (cs. *líbezně*, pl. słodko), litujcie (cs. *litujte*, pl. żałujcie). Na podstawie powyższych faktów możemy założyć, że pieśń została przetłumaczona z języka czeskiego na polski.

Podobne paralele można znaleźć nie tylko wśród pieśni maryjnych, ale też wśród pieśni o świętych. Za przykład może posłużyć para utworów do św. Anny: wersja czeska zaczyna się od słów „Já jsem si vyvolil za ochranu bábu Krista Pána, svatou Annu”¹³ i jest udokumentowana w drukach z drugiej połowy XVIII w., a jej polski odpowiednik ma incipit „Ja sobie wybrałem za obronę babkę Chrystusa, Świętą Annę”¹⁴ i pojawia się w publikacjach z drugiej połowy XIX w. Warto dodać, że w obiegu czeskojęzycznym incipit i referent tej pieśni wykorzystane zostały również w śpiewanym na tę samą melodię utworze przeznaczonym dla sanktuarium w Mariazell¹⁵. W pieśni do św. Anny wyeksponowany jest motyw pokonywania trudności podczas pielgrzymowania:

4.
Byť bych pod střechou byl, neb na cestě,
v lesích, neb pustinách, v každém místě
strach, bázeň na zemi, neb na moři,
necht se na mě valí, neumoří:
necht se jak se mnou děje,
ty, svatá Anno, jsi má naděje.

4.
Bym też był na morzu, albo w lesie,
na górach, pustyniach, albo w mieście,
strachów morskich nie boję się,
choć się na mnie zwałą, zachroni mnie:
niech się jak chce ze mną dzieje,
w tobie, Święta Anno, mam nadzieję.

Wyraźnie zaznaczone są też motywy uciekania się pod obronę świętej oraz passusy lamentacyjne, w których św. Anna pozostaje niewzruszoną nadzieją dla pielgrzyma doświadczającego smutku, nieszczęścia, niedostatku, choroby, biedy, wstydu, hańby czy omamionego bogactwem lub odrzuconego przez przyjaciół.

5.
Bude-li mě bída, nouze trápit,
anebo bohatství k sobě vábit,
osidla svět svoje, když nalíčí,
hanba neb potupa mne obklíčí:
necht se jak se mnou děje,
ty, svatá Anno, jsi má naděje.

5.
Będzie-li mnie bieda, nędza trapić,
lub też i bogactwo ku sobie wabić,
świat swoje marności ukazywać,
samo potępienie następować:
niech się jak chce ze mną dzieje,
w tobie, Święta Anno, mam nadzieję.

13 *Mocná nádej. Svaté potěšení nejmilejší Matky Boží Anny svaté, všem věrným ctitelům v kapli v Drozdovicích blíž města Prostějova na oltáři představené roku 1756, 1784*, Olomouc, Slezské zemské muzeum, Opava, sygn. PPB 5/62/128.

14 *Pieśń o Świętej Annie*, 1859, Mikołów, Teofil Nowacki, Biblioteka Śląska, sygn. BŚ SLM 212196 I.

15 *Piseň nábožná o blahoslavené Panně Marii Cellenské*, pocz. XIX w., Těšín, Karol Prochaska, Muzeum Těšínska, Těšín, sygn. H-8613.

6.
Jestli mne veškeren svět opustí,
Anna, Matka chudých neopustí,
necht mne tupí, haní, jak kdo chce sám,
v ní já mou jedinkou vždy schránku mám:
necht se jak se mnou děje,
ty, svatá Anno, jsi má naděje.

6.
Jeśli mnie obłudny świat opuści,
Anna, Matka moja nie opuści,
niech mnie jako chce prześladowe,
Święta płaszczem mnie okryje:
niech się jak chce ze mną dzieje,
w tobie, Święta Anno, mam nadzieję.

W polskiej wersji pieśni pojawia się znaczna liczba bohemizmów, np.: wywoilił (cs. *vyvolil*, pl. wybrał) czy trapić (cs. *trápit*, pl. gnębić), co wskazywałoby na to, że pierwowzorem jest tekst czeski. Warto przy tym dodać, że w języku polskim istnieje wariant o długości porównywalnej z pieśnią czeską, ale natrafiamy też na tekst wyraźnie rozszerzony (27 strof), uzupełniony o passusy panegiryczno-błagalne oraz kilka fragmentów z opowieściami na temat życia św. Anny i Matki Boskiej¹⁶.

Tłumaczenia czeskich pieśni religijnych w zbiorze Jana Kupca

Dziś nie sposób już przeprowadzić rekonstrukcji okoliczności towarzyszących powstaniu konkretnych przekładów. Możemy się jedynie domyślać, że do tłumaczeń dochodziło np. podczas spotkań wiernych w trakcie pielgrzymek do miejsc kultu religijnego. W próbach wyjaśnienia procesu językowych adaptacji interesujących nas utworów cenną wskazówkę może stanowić ciekawe źródło polskiego pochodzenia, którym jest rękopiśmienny zbiór pieśni religijnych spisany przez pochodzącego z Łąk na Śląsku Jana Kupca (1841–1909). Był on zbieraczem pieśni ludowych i religijnych, poetą o regionalnym znaczeniu oraz śpiewakiem intonującym pieśni podczas pielgrzymek. Jak podaje ksiądz Jan Kudera, Kupiec udawał się na poszukiwanie pieśni nie tylko w najbliższe okolice, ale także na Morawy (Myszor, Burzywoda 1982: 243). Zebrane przez niego pieśni zostały opublikowane w opracowaniu Jana Myszora i Urszuli Burzywody (1982), którzy jednak nie podali konkretnych lokalizacji pochodzenia poszczególnych zapisów. Należy przy tym zauważyć, że choć część ze zgromadzonych tutaj tekstów znamy także z XIX-wiecznych polskich druków kramarskich, to jednak zbiór ten nie był dotąd porównywany z czeskimi pieśniami religijnymi, mimo że sami redaktorzy stawiają hipotezę, iż niektóre utwory mogły posiadać czeski pierwowzór. Jednym z celów prowadzonych przeze mnie badań było zatem przeanalizowanie owych materiałów w kontekście repertuaru czeskiego oraz znalezienie pierwotnych wersji poszczególnych utworów.

W wyniku przeprowadzonych analiz okazało się, że większość spisanych przez Kupca pieśni posiada czeski pierwowzór, i udało się zidentyfikować następujące paralele:

1. „Obwesel serce moje, niekwil, niemiej żałości” (według rękopisu pieśń przeznaczona dla Kalwarii Zebrzydowskiej); pierwowzór czeski „Obvesel se, srdce

16 *Pieśń o Świętej Annie*, z. pol. XIX w., Bielsko, Karol Prochaska, Moravské zemské muzeum, Brno, sygn. MZM ST 1798.

moje, nekvíl, neměj žalosti” (w obiegu czeskojęzycznym przeznaczona jest dla Vranova)¹⁷.

2. „Cóż ja mam za trapieni, gdzie najde pocieszeni” (Kalwaria Zebrzydowska); pierwowzór czeski „Co já mám za trápení, kde najdu potěšení” (Mariazell, Šaštín, Drahov i Kojetín)¹⁸.
3. „Žaden nie wie, co jest láska, Maryja, Maryja” (Częstochowa); pierwowzór czeski „Žádný neví, co jest láska, kdo ji nezkusil” (Marianka na Słowacji, Częstochowa)¹⁹.
4. „Ku komuż sie uciec mamy, jak k Pannie Maryi” (pieśń nieprzypisana do żadnego miejsca pielgrzymkowego); pierwowzór czeski „Ke komuż se utéct máme, než k Panně Marii”²⁰.
5. „Sluneczko zaszło pójdziemy spaci” (pieśń nieprzypisana do żadnego miejsca pielgrzymkowego); pierwowzór czeski „Sluněčko zašlo, půjdeme spáti” (Suchdol, Žarošice)²¹.
6. „Zasmuceni na tem świecie, każ pójdziemy” (pieśń nieprzypisana do żadnego miejsca pielgrzymkowego); pierwowzór czeski „Na tom světě zarmouceným kam půjdeme” (Křtiny)²².

Czeskiego wariantu nie znalazłam jedynie w przypadku pieśni „Witaj Pani, my poddani nisko kłaniamy” (w rękopisie przeznaczona dla sanktuarium Gidlach) oraz pieśni „Wspomnij na najświętszą Pannę, tę Częstochowską” (Częstochowa).

Bardzo ciekawe wnioski pojawiły się też w wyniku dalszego porównywania zapisów Kupca z polskimi drukami kramarskimi, w których udało mi się odnaleźć trzy z wymienionych powyżej pieśni. Kiedy zestawimy czeski pierwowzór, wersję rękopiśmienną i polski druk kramarski, okaże się, że warianty Kupca są zazwyczaj bezpośrednimi przejęciami z czeskiego i pojawiają się w nich dosłowne tłumaczenia, które często nie mają sensu. Z kolei teksty obecne w polskich drukach kramarskich są pozbawione elementów gwarowych oraz bezsensownych słów i bardziej starannie zredagowane. Sytuację taką dobrze zilustruje

17 *Píseň nová k Panně Marii Svatovranovské, všem věrným poutníkům na světle vydaná*, 1761, b. m., Moravské zemské muzeum, Brno, sygn. MZM ST 1660.

18 *Píseň nová k Panně Marii Cellenský*, poł. XVIII w., Kutná Hora, Jan Šleret, Vlastivědné muzeum v Olomouci, sygn. E 17993; *Píseň nová k Panně Marii Šaštínské*, 1. poł. XIX w., Těšín, Karel Procházka, Muzeum Těšínska, sygn. S 6872–18; *Píseň nová k Panně Marii Svatokojetínské*, 1772, Olomouc, Přerov, sygn. J 680.

19 *Nábožná píseň o blahoslavené Panně Marii Talské, ku potěšení všem poutníkům na světle vydaná*, 1. poł. XIX w., Moravské zemské muzeum, Brno, sygn. MZM ST 328; *Píseň nová ke cti a chvále blahoslavené Panny Marie Častochovské složená*, 1751, Olomouc, Vlastivědné muzeum, Olomouc, sygn. VMO 19601.

20 *Píseň velmi horlivá*, 1711, Olomouc, Vlastivědné muzeum, Olomouc, sygn. E 12557.

21 *Pobožná píseň večerní v čas putování na milostné místo Marie Suchdolské*, koniec XVIII w., Olomouc, Moravské zemské muzeum, Brno, sygn. MZM ST 1687; *Píseň večerní o blahoslavené Panně Marii Žarošické v čas putování*, 1. poł. XIX w., b. m., Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek, sygn. FM 11394.

22 *Píseň nová k Panně Marii Svatokřtínské*, 2. poł. XIX w., Jindřichův Hradec, Jihlava, sygn. konv. 13, p. 21.

zestawienie fragmentów zapisanej przez Kupca pieśni pielgrzymkowej „Słunczko zaszło, pójdziemy spaci”, z jej odpowiednikami w postaci wspomnianej wcześniej czeskiej pieśni kramarskiej „Slunečko zašlo, půjdeme spáti” oraz z pieśnią z polskiego druku kramarskiego „Słoneczko zaszło, pójdziemy już spać” (z drugiej połowy XIX w.)²³. Zarówno w wersji polskojęzycznej, jak i czeskojęzycznej utwór bywał często drukowany z uwagą „pieśń na dobranoc” (cs. *pieśň na dobrou noc*).

(druk czeski)	(zapis Kupca)	(druk polski)
4. Panenko vzácná, jasná dennice, buď všech přítomných opatrovnice.	4. Panienko zacna, nasza donico, bądź wdycki przy nas, opatrownico.	
5. Když budem' spáti, rač při nás státi, Matko s Ježíšem opatrovati.	5. Gdyż będę spaci, racz przy nas staci, Matko z Jezusem opatrowaci.	4. Gdy będziemy spać, racz nas ratować, Maryja z Jezusem, raczcie przy nas stać.
6. Ten za šťastného se vždy nazývá, kdo v jměnu jejím rád odpočívá.	6. Ten za szczęsnego być się nazywa, kto w imię jego rad odpoczywa.	6. Ten to szczęśliwy być się nazywa który to to z Maryją rad odpoczywa

Jest to pieśń maryjna, którą pątnicy śpiewali przed pójściem spać, kiedy dotarli już do celu swojej pielgrzymki. W dalszej części tekstów pojawiają się charakterystyczne formuły, za pomocą których Matka Boska, udziela pielgrzymom swojego błogosławieństwa:

(druk czeski)	(zapis Kupca)	(druk polski)
12. Dobrou noc ti mé srdce vinšuje, Matko z Zarošic, již spáti bude.	12. Dobłą noc ci me serce winszuje, Maciczko w zazdrości niż spaci będę.	11. Dobra noc tobie z serca winszuje, o Matko w obronę twoję się daję.
13. Mé milé děti, půjdete spáti, že mně dobrou noc chcete dávatí.	13. Me miłe dzieci, pujdziecie spaci, że wy mnie dobrą noc chcecie dawaci.	12. Me miłe dzieci, gdyż pójdziecie spać, ja wam też na tę noc, dobłą noc chcę dać.

23 *Sześć pieśni Pannie Maryi. Pieśń na dobrą noc Najśw. Pannie Maryi*, 1858, Teofil Nowacki, Biblioteka Śląska, sygn. BŚ SLM 213455 I.

14.
Tak vás na tu noc
chci požehnati,
byste radostně
dnes mohli spáti.

14.
Tak was tej nocy
chcę pożegnaci,
abyście radośnie
mogli przespaci.

13.
Ja was na tę noc
chcę też pożegnać,
abyście zaś zdrowo
mogli jutro wstać.

Widzimy, że tekst Kupca zawiera szereg bohemizmów leksykalnych i słowotwórczych, np. *pospołu* (cs. *pospołu*) czy bezokoliczniki zakończone na *-ci* (dawaci, spaci), które nie pojawiają się już w wersji drukowanej. Można też stwierdzić, że w wariantach Kupca mamy do czynienia z tłumaczeniem dosłownym, w którym prawdopodobnie starano się zachować odpowiednią liczbę sylab w wierszu, ale zarazem pojawiają się różne przypadki ewidentnego niezrozumienia tekstu czeskiego. Prowadzi to do użycia zupełnie bezsensownych sformułowań, np. „Matko z Žarosc” przetłumaczono jako „Maciczko w zazdrości”, co po czesku brzmiałoby „Matičko v závisti”, natomiast określenie „jasná den-nice” (jasna jutrzeńko) to w rękopisie Kupca „nasza donico”.

Drugim przykładem, który chciałabym poddać dokładniejszej analizie, jest pieśń o inicpicie „Ku komuż się uciec mamy” (*Pieśń o Pannie Maryi*). W wersji czeskojęzycznej najstarszy przekaz jest udokumentowany w przywołanym powyżej druku z początku XVIII w. Znaleziona przeze mnie polskojęzyczna wersja drukowana pochodzi z drugiej połowy XIX w.²⁴ W żadnym ze znanych mi źródeł pieśń nie pojawia się z odniesieniem do jakiegoś konkretnego miejsca pielgrzymkowego. Jest to utwór o charakterze panegiryczno-błagalnym z podmiotem zbiorowym, oparty na eksklamacjach skierowanych do Matki Boskiej i Chrystusa. Ciekawa jest tu prośba o ochronę przed wrogami, którymi są Turcy, Tatarzy i poganie oraz bliżej nieokreśleni przeciwnicy chrześcijaństwa („křesťany protivnými”), a także przed fałszywymi radami („radami falešnými”). Istotne wydaje się zwłaszcza to, że w polskiej wersji drukowanej te motywy zostały pominięte, a w zamian możemy w tym miejscu przeczytać prośbę o ochronę ogniska domowego. W czeskiej pieśni pochodzącej z okresu baroku niebezpieczeństwo tureckie było aktualne; wariant Kupca jest tu wierny pierwowzorowi, jednak już wydawca polskiego druku z XIX w. potraktował ten motyw jako anachronizm i pominął go.

(druk czeski)

11.
Čárům, kouzlům
všem ďábelským,
Maria, Maria!
nedej škodit
slouhám tvým,
ó Ježíš, Maria!

(zapis Kupca)

11.
Czarom, gusłom
tém diabelskim,
Maryja, Maryja,
nie daj szkodzić
sługóm twym,
o Jezus, Maryja.

(druk polski)

9.
Czarom, gusłom
tém diabelskim,
Maryja, Maryja,
nie daj szkodzić
sługom Boskim,
o Jezus, Maryja,
Bądźże od nas
pozdrowiona,
Panienko Maryja.

²⁴ Trzy pieśni nowe o Najświętszej Pannie Maryi. Pieśń II., 2. poł. XIX w. Mikołów, Juliusz Nowacki, Biblioteka Śląska, Katowice, sygn. BŚ SLM214615 I.

12.
Ochraňuj císaře pána,
Maria, Maria!
buď jeho silná obrana,
ó Ježíš, Maria!

12.
Ochraniaj króla naszego,
Maryja, Maryja,
bądź silna obrona jego,
o Jezus, Maryja.

10.
Ognia ostrzec
domowego,
Maryja, Maryja,
obroń, Panno
z nas każdego,
o Jezus, Maryja.
Bądźże od nas
pozdrowiona,
Panienko Maryja.

13.
Přede všemi nepřáteli,
Maria, Maria!
Turky, Tatary, pohany,
ó Ježíš, Maria!

13.
Przede wszemi nieprzacieli,
Maryja, Maryja,
Turki, Tatary, pogany,
o Jezus, Maryja.

11.
Raczej bronić
teraźniejszego,
Maryja, Maryja,
cesarza naszego
chrześcijańskiego,
o Jezus, Maryja.
Bądźże od nas
pozdrowiona,
Panienko Maryja.

14.
Před křestany
protivnými,
Maria, Maria!
před radami
falešnými,
ó Ježíš, Maria!

14.
Przed krześciany przeciwnemi,
Maryja, Maryja.
przed radami
falesznemi,
o Jezus, Maryja.

Warto zauważyć, że do charakterystycznej zmiany dochodzi też w prośbie o wzięcie w opiekę władcy. W czeskiej i polskiej wersji drukowanej jest to cesarz, podczas gdy u Kupca mamy króla (w innych czeskich wydaniach pojawia się też królowa). Interesujące jest również porównanie formuł błagalno-modlitewnych odnoszących się do szlachty i duchowieństwa, w których pojawiają się znaczące różnice:

(druk czeski)

(zapis Kupca)

(druk polski)

15.
Uděl rozum
všechněm pánům,
Maria, Maria!
vrchnostem,
taky všem stavům,
ó Ježíš, Maria!

15.
Udziel rozum
wszystkim panom,
Maryja, Maryja,
wiersznościom
i wszystkim stawom,
o Jezus, Maryja.

12.
Udziel rozum
wszystkim panom,
Maryja, Maryja,
daj nam twe
błogosławieństwo,
o Jezus, Maryja.
Bądźże od nas
pozdrowiona,
Panienko Maryja.

16.
Dejž duchovním
rozum správcům,
Maria, Maria!
ať nás vedou
k věčným stánům,
ó Ježíš, Maria!

16.
Daj duchownym
rozum, sprawę,
Maryja, Maryja,
aż nas wiedą
k wiecznem rzeczą,
o Jezus, Maryja.

13.
Podpieraj i duchowieństwo,
Maryja, Maryja,
daj nam tve
błogosławieństwo,
o Jezus, Maryja,
Bądźże od nas
pozdrowiona,
Panienko Maryja.

Tekst pieśni z rękopisu Kupca jest wierny wersji czeskiej, stanowiąc ich dosłowne tłumaczenie na język polski, zawiera przy tym szereg bohemizmów i elementów gwarowych, np. dufający (cs. *doufající*, pl. mający nadzieję), Maciczka (sc. *Matička*), Rodziczka (cs. *Rodička*), przytomna (cs. *přítomná*, pl. obecna), stroić (sc. *strojit*, pl. przygotowywać się do odejścia) itp. Natomiast wersja z polskiego druku kramarskiego różni się znacząco, nie tylko dodanym dwustrofowym referentem, ale też sposobem tłumaczenia oraz zmianami w zakresie treści.

Ostatnim przykładem z zapisów Kupca, na który trzeba zwrócić uwagę, jest pieśń o incipicie „Žaden nie wie, co jest łaska, Maryja, Maryja“. W środowisku czeskim jest ona udokumentowana przywołanymi powyżej drukami kramarskimi z drugiej połowy XVIII i XIX w. W jej tekście pojawiają się określenia zapożyczone z XVII-wiecznej miłosnej poezji dworskiej (*salve, fant, vale*); ponadto zawiera ona wiele słowotwórczych morawizmów (np. *moja, svoju*) i zwrotów potocznych (np. *tvůj milej*). Porównując czeski pierwowzór z zapisem Kupca, możemy zauważyć, że zachowano tu część wspomnianych wyżej słów pochodzących z poezji dworskiej, które z kolei w polskim druku kramarskim zostały całkowicie usunięte²⁵.

(druk czeski)

6.
Jenom sobě, ó Maria,
dnes to pamatůj,
že ty musíš býti moja
a já budu tvůj,
srdce ti na fant dávám,
že upřímnou lásku mám,
ti za život duše světlo
oka mého dám.

(zapis Kupca)

6.
Tylko sobie, o Maryja,
Maryja, Maryja,
tyle wyjednam
że ty będziesz mą patrunką,
Maryja, Maryja,
jać się oddawam,
serce na fant oddawam,
gdyż przy tobie łaskę mam,
ty żywocie dusz światłości,
Maryja, Maryja,
jać się poręczam

(druk polski)

6.
Tylko sobie,
o Maryja, Maryja,
tyle wyjednam,
że ty będziesz mą patronką,
Maryja, Maryja,
ja-ć się oddawam,
gdyż przy tobie łaskę mam
i tobie szczerze ufam,
ty żywocie dusz światłości,
Maryja, Maryja,
ja-ć się poręczam.

Podsumowując, można stwierdzić, że Jan Kupiec, będąc przewodnikiem i śpiewakiem pielgrzymkowym, sam tłumaczył czeskie pieśni, chcąc w ten sposób poszerzyć repertuar utworów wykorzystywanych podczas pielgrzymek. Prawdo-

²⁵ *Sześć pieśni o Najświętszej Pannie Maryi*, z. pol. XIX w., Mikołów, Juliusz Nowacki, Biblioteka Śląska, Katowice, sygn. BŚ SLM 214515.

podobnie nie miał on dostępu do wydawnictw z polskimi tekstami, dlatego decydował się, by samodzielnie przekładać pieśni, które być może usłyszał od czeskich pielgrzymów lub zdobył w postaci czeskojęzycznych druków kramarskich. Kupiec nie znał dobrze języka czeskiego, stąd w jego tłumaczeniach błędy i niekiedy absurdalne wręcz pomyłki. Porównując jego zapisy z polskimi drukami kramarskimi, można stwierdzić, że w tych ostatnich pojawiają się inne tłumaczenia, w których dodatkowo dokonano uaktualnienia tekstów.

Rola drukarni w procesie przejmowania pieśni religijnych

W procesie wzajemnego przejmowania pieśni na pograniczu czesko-polskim nie można pominąć roli regionalnych wydawców i drukarzy popularnej literatury religijnej, którzy z powodów komercyjnych również byli zainteresowani poszerzeniem oferty swoich publikacji. Ze względu na bliskość językową mogli oni czerpać nie tylko z własnego repertuaru pieśni, ale także z pieśniowych zasobów swoich sąsiadów. Niekiedy informacja o tłumaczeniu utworu znajdowała odzwierciedlenie w samym tytule publikacji. Jako przykład można podać druk *Pieśń nowa o najświętszej Pannie Maryi Kałwaryjskiej z morawskiego języka na polski przełożonej*, wydany w drugiej połowie XIX w., który odnotowany jest w bibliografii Estreichera (1876: 387). Na podobne przykłady zwraca uwagę również Stanisław Dobrzycki, który wymienia bliżej nieokreślony hymn maryjny wydany w drukarni Piza w Bochni około 1860 r. zawierający przypis „z morawskiego na polski tłumaczony” oraz hymn do św. Jana Nepomucena z przypisem „z czeskiego na polski tłumaczony” (Dobrzycki 1930: 66–67).

Interesujące jest zwłaszcza to, że drukarnie na Śląsku Cieszyńskim w kilku udokumentowanych przypadkach wydawały czeską i polską wersję pieśni prawie jednocześnie. Przykładowo, drukarnia Prochaski w Cieszynie wydała w ten sposób pieśni maryjne o incipitach „Když jsme přišli k tobě, Královno, před tvůj zářný obraz, Královno” i „Gdyšmy przyszli do kościoła, Królowo, przed tak cudowny obraz twój, o Królowa”²⁶. Podobną praktykę można zauważyć w przypadku drukarni Franciszka Orła we Frydku, która opublikowała równolegle pieśń do Chrystusa o incipicie „Veliká to milost Boga otce byla” i jej polski wariant „Wielka to miłość Boga Ojca była”²⁷. Należy zaznaczyć, że przejmowanie przez wydawców i drukarzy obcojęzycznego repertuaru nie dotyczyło tylko omawianych tu pieśni pielgrzymkowych, ale także innych utworów o tematyce religijnej i świeckiej. Przykładowo, legenda pt. *Pieśń marnotrawnym bednarzu*, opisująca cud, jaki wydarzył się za wstawiennictwem Maryi, to w czeskim pierwowzorze *Truchlivá píseň o jednom marnotratném bečváři* (Nyrkowski 1977: 296–299); powiązania czeskie ma także pieśń o żydowskich dzieciach (Mętrak 2017: 95).

26 *Nová píseň k Panně Marii. Z německého na polské, pak z polského na moravské přeložená*, pocz. XIX w., Tomáš Ferdinand Procházka, Přerov, sygn. J 2682; *Pieśń o Najświętszej Pannie Maryi*, pol. XIX w., Bielsko, Karol Prochaska, Moravské zemské muzeum, Brno, sygn. MZM ST 1328.

27 *Piseň o Umučení Pána Ježíše Krista*, 2. pol. XIX w., Frydek, František Orel, Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek, sygn. FM 12422 S; *Pieśń o całej męce Pana naszego Jezusa Chrystusa*, 2. pol. XIX w., Frydek, Franciszek Orzeł, Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek, sygn. FM 11067 S.

Warto dodać, że zjawisko czesko-polskich paraleli w publikacjach kramarskich nie ogranicza się do bezpośrednich tłumaczeń, ale polega także na tworzeniu różnych wersji tych samych historii opartych na wspólnym pierwowzorze niemieckim, ewentualnie łacińskim.

Zakończenie

W swoich rozważaniach starałam się pokazać możliwości wykorzystania pieśni publikowanych w drukach kramarskich do badań nad czesko-polskimi kontaktami literackimi. Prowadzone przeze mnie analizy dostarczają dowodów na zachodzącą w obu kierunkach wymianę repertuaru pielgrzymkowego, upowszechniającego się w XVIII i XIX w. Za najważniejsze dwa czynniki stymulujące tę wymianę można uznać komercyjne aspekty działania wydawców i drukarzy (poszukiwanie nowego repertuaru lub nowych odbiorców w celu zwiększanie zysków) oraz religijne aspekty działania pielgrzymów, a zwłaszcza przewodników/śpiewaków pielgrzymkowych, którzy, tak jak Kupiec, na własną rękę próbowali poszerzać repertuar śpiewów. Wydawcy popularnej literatury religijnej na pograniczu czesko-polskim dzięki bliskości językowej czerpali nie tylko z repertuaru pieśni krajowych, ale także z pieśni sąsiadów. Możemy się też domyślać, że do włączenia obcych pieśni do lokalnej tradycji dochodziło wskutek spontanicznego przejmowania poszczególnych utworów w środowisku ludowym, szczególnie podczas spotkań pielgrzymów różnych narodowości w popularnych sanktuariach.

Moje badania wskazują na to, że w obiegu kramarskim i pielgrzymkowym zachodząca wymiana repertuaru pieśniowego nie wiązała się z wyraźnym procesem twórczym. Pieśni były przejmowane bez istotnych zmian, często tłumaczone niemal dosłownie, co skutkowało pojawianiem się niezgrabnych, nielogicznych, a niekiedy nawet bezsensownych zwrotów. Nie zmieniał się również ich charakter gatunkowy, ponieważ w XVIII i XIX w. forma pieśni pielgrzymkowych była już w przypadku obu literatur trwale ustalona. Wymieniano jedynie imiona patronów czy nazwy miejsc pielgrzymkowych, pojawiały się też niewielkie odchylenia znaczeniowe, jednak ogólna wymowa pieśni pozostawała ta sama. Jak wskazywałam, do przejmowania repertuaru między regionami czeskojęzycznymi i polskojęzycznymi dochodziło nie tylko na polu maryjnych pieśni pielgrzymkowych, ale także w przypadku pieśni o Chrystusie czy o świętych, które pod tym względem zasługują na osobne opracowanie.

Szczególnie istotne znaczenie ma fakt, że włączone do krajowego repertuaru pieśni pielgrzymkowe zaczynały żyć „własnym życiem” i w ramach obiegu kramarskiego w obu krajach dochodziło do powstawania kolejnych wariantów, tworzonych w odpowiedzi na konkretne potrzeby (np. lokalnych sanktuariów). Zjawisko to potwierdza przywołaną na wstępie tezę Oldřicha Sirovátki, wskazując na to, że badany repertuar funkcjonował zgodnie z zasadami obiegu tekstów folkloru, a zarazem w obie strony przekraczał nie tylko granice etniczne między narodami spokrewnionymi językowo i kulturowo, ale także granicę między ustnością a piśmiennością i drukiem.

SPIS DWUJĘZYCZNYCH PIEŚNI PIELGRZYMKOWYCH

Spis zawiera incipity 38 dwujęzycznych pieśni pielgrzymkowych zidentyfikowanych w trakcie badań w zbiorach wymienionych w przypisie nr 1. Literą „a” oznaczono incipity pieśni czeskich odnoszące się różnych miejsc pielgrzymkowych, literą „b” – odpowiednio warianty polskie.

- 1a Ach, mé milé potěšení, ó Matičko moje!
1b Ach, me miłe pocieszenie, o Matuchno moja
- 2a Co já mám za trápení, kde najdu potěšení tu Drahovskou / Kojetínskou Pannu Marii
Co já mám za trápení, kde najdu potěšení, to Cellenskou, archanjelskou Pannu Marii
Co já mám za trápení, kde najdu potěšení, Svatokřtinskou, ach, anjelskou Pannu Marii
Co já mám za trápení! kde najdu potěšení? tu Šaštínskou, archanjelskou Pannu Marii
2b Cóż ja mam za trapieni, gdzie najdę pocieszeni, Matkę Boską Kalwaryjską Pannę Maryję
- 3a Dobrý den, vinšujem tobě, ó Maria
3b Maryja Piekarska, Pani nasza
- 4a Horo krásná, spanilá, Svatokřtinská Maria
Horo krásná, spanilá, Starohorská Maria
Růže krásná, spanilá, Svatochlumická Maria
4b Gwiazdo śliczna, wspaniała, Kalwaryjska Maryja
Gwiazdo śliczna, wspaniała, Częstochowska Maryja
- 5a Já jsem si vyvolil za ochranu Bábu Krista Pána, svatou Annu
Já jsem si vyvolil za ochranu Matičku Cellenskou, svatou Pannu
5b Jam sobie wywolił za obronę Babkę Chrystusa, Świętą Annę
- 6a K komuž se utěti máme než k Panně Marii?
6b Ku komůz się uciec mamy? ku Maryi? ku Maryi
- 7a Kam se mám smutný obrátit, Bůh na mne rozhněván
7b Gdzież się smutny mam obrócić, Bóg na mnie rozgniewan
- 8a Když jsme přišli k tobě, Královno, před tvůj zázračný obraz, Královno
8b Gdyśmy przysli do kościoła, Królowo, przed cudowny obraz twój
- 9a Maria, Maria, nad slunce jasnější
9b Maryja, Maryja, nad słońce jaśniejsza
- 10a Maria, ochrana onať jest má sama
10b Maryja, obrona ona mocna sama
- 11a Marš, marš, mé srdce, na kalváriju, tam jest tvůj kvartýr, tam hřišní žiju
11b Marsz, marsz, me serce na kalwaryją, tam jest twój kwarter, tam grzeszni żyją
- 12a Na frýdecké hoře krásná pěkná růže přelíbezně voní
Na hostýnské hoře krásná pěkná růže přelíbezně voní
Na té křtinské hoře krásná pěkná růže přelíbezně voní
Na římovské hoře krásná pěkná růže přelíbezně voní
12b Na tej Jasnej Górze krasne, piękne róże przelibeznej woni
- 13a Na tom světě zarmouceným kam půjdu
13b Zasmuceni na tem świecie, każ pójdziemy
- 14a Nejsvětější Rodičko, Matko Pána Ježíše
14b O najświętsza Rodzico, Matko Pana Jezusa

- 15a Ó Maria, hledám tě dávný čas! nemohu tě najíti
15b O Maryja, szukam cię dawny czas, ach, nie mogę cię znaleźć
- 16a Ó Maria, moje radost, mé celé potěšení
16b O Maryja, moja radość, moje pocieszenie
- 17a Ó Maria, vzpomeň na mě, neboť nemám žádného
17b O Maryja, wspomnij na mnie, boć ja nie mam żadnego
- 18a Obvesel se, srdce moje, nekvil, neměj žalosti
18b Obwesel, serce moje, nie kwil, nie miej żalości
- 19a Plesej, mé srdce, radostí, pojd', poutníčku, s důvěrností
19b Skacz, moje serce, z radości, pójdź, pontniczku, do wieczności
- 20a Pojd', pojd', mé srdce, na kalvárii, tam jest tvůj pobyt, tam hřišní žijou
20b Pospiesz, me serce, na kalwaryja, tam jest to miejsce, tam grzeszni żyją
- 21a Před věky zvolená, Panno Maria, nám za příklad dána, Matičko milá
21b Przed wieki wybrana, Panno Maryja, nam za przykład dana, Maciczko miła
- 22a Překrásná růžička líbezně voní, má duše mé srdce dychtilo po ní
22b Przekrasna różyczko libejnej woni, ma dusza, me serce spieszyły do niej
- 23a Přeradostná a milostná nastala nám hodina
23b Przeradosna a miłosna nastala nam godzina
- 24a Rozvíjej se kvítí, krásně svítí slunéčko
24b Rozwijaj się kwiecie, świeci słoneczko
- 25a Sem, sem, poutníčkové, všickni pospěšte
25b Sam, sam, pątniczkanie, wszyscy pośpieszcie
- 26a Slunéčko zašlo, půjdeme spáti
26b Słoneczko zaszło, pójdziemy już spać
- 27a Slyšel jsem krásný hlas, Maria volá nás
27b Słyszałem śliczny głos, Maryja woła nas
- 28a Slyším hlas slavička v jednu oudolí, kteráž ta Matička v brněnském kraji
Slyším hlas slavička v jednu oudolí, kteráž ta Matička v cellenském kraji
Slyším hlas slavička v jednu oudolí, kteráž ta Matička v těšínském kraji
28b Śpiewa mi słowiczek na rajskim dworze
- 29a Svatý Lukáš, malér Boží, on maloval obraz Boží
29b Święty Łukasz anielista prosił Boga Jezu Chrysta
Święty Łukasz ewanielista wymalował obraz czysto
- 30a Tisíckrát buď pozdravena, ó Maria, Maria
30b Tysiackroć bądź pozdrowiona, o Maryja,
- 31a V srdci se radost množí, že budu putovat
31b W sercach się radość mnoży, idę pielgrzymować
- 32a Vale, vale smutně dávám a odcházím z města toho
32b Wale, wale smutne daję, odchodzę z miejsca tego

- 33a Vesele, překrásně já zpívati budu
33b Vesele, překrásně já zpívati budu
- 34a Vinšované jara, ó nebeský ráji
34b Winszowana wiosno, o niebieski raju
- 35a Z dalekéj jsme krajiny, nemáme my rodiny
35b Z dalekiej my krainy, nie mamy tu rodziny
- 36a Ze všech nejkrásnější já milou mám
36b Ze wszech najśliczniejszą ja miłą mam
- 37a Zdravas budiž, ó Maria, nejdůstojnější!
37b Zdrowaś bądź dziś, o Maryja, najdostojniejsza
- 38a Žádný neví, co jest láska, kdo ji nezkusil
38b Żaden nie wie, co jest łaska, Maryja, Maryja

BIBLIOGRAFIA

- Beneš, B. (1988). Funkcje pieśni kramarskich w literaturze popularnej. *Literatura Ludowa*, 32(1), 15–22.
- Dobrzycki, S. (1930). *Kolędy polskie a czeskie, ich wzajemny stosunek*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Dola, K. (2004). Pieśń kościelna pogranicza śląsko-morawskiego. W: J. Tutaj (red.), *Pogranicze, kultura, religia* (s. 273–278). Wałbrzych: WWSZiP.
- Estreicher, K. (red.) (1876). *Bibliografia polska XIX. stolecia*. T. 3 (Ł–Q). Kraków: Akademia Umiejętności.
- Grochowski, P. (2016). *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Ivánek, J. (2017). Poznámky k vymezení pojmu kramářská píseň (s ohledem na tisky náboženské povahy). *Listy filologické*, 140, 201–230.
- Ivánek, J., Malura, J. (2019). *Horo krásná, spanilá! Poutní písně na Moravě (1600–1850)*. Brno: Host.
- Ivánek, J., Malura, J., Olšovský, J., Schenková, M., Szturcová, M. (eds.) (2019). *Pod ochranu tvou se utíkáme. Kult Panny Marie Čenstochovské v českém Slezsku na Moravě*. Częstochowa-Ostrava: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Jana Długosza, Ostravská univerzita.
- Kałuža, M. (1974). *Pieśni religijne pochodzenia morawskiego i czeskiego na Ziemi Wodzisławskiej*. Praca magisterska. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Kafka, L. (2008). Líbezně nás volá, Matička Cellenská: Zobrazení Panny Marie v kramářských tiscích. In M. Holubová (ed.), *Obrazy ženy v kramářské produkci* (pp. 149–168). Praha: Etnologický ústav AV ČR.
- Kolberg, O. (1966). *Dzieła wszystkie. t. 40. Mazury Pruskie*. Wrocław, Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kosek, P., Slavický, T., Škarpová, M. (eds.) (2012). *Fridrich Bridel: Jesličky. Staré nové písničky*. Brno: Host.
- Malura, J. (2010). *Písně pobělohorských exulantů (1670–1750)*. Praha: Academia.
- Mętrak, M. (2017). Językowy i kulturowy obraz Żyda w czeskich drukach kramarskich. *Zeszyty Łużyckie*, 51, 89–109.
- Mętrak, M. (2018). Czeska twórczość kramarska – zarys zagadnienia. W: D. Dziadosz, A. Krzanowska (red.), *Słowianie, kultura, język. Wybrane zagadnienia z języków, literatur i kultur słowiańskich i germańskich* (s. 351–361). Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

- Myszor, J., Burzywoda, U. (1982). Pieśni pątnicze ze zbioru Jana Kupca. *Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne*, 15, 243–271.
- Nowak, A. (1996). *Polsko-niemiecko-czeska pieśń religijna*. Praca magisterska. Opole: Uniwersytet Opolski.
- Nyrkowski, S. (red.) (1977). *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Sirovátka, O. (1996). *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti*. Brno: Akademie věd České republiky.
- Sobotková, M. (2002). *Studie z české a polské literatury. Pět století v historii česko-polských literárních souvislostí*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- Sušil, F. (1860). *Moravské národní písně*. Brno: Karel Winiker.
- Waliński, M. (1975). Tradycja i pieśń kramarska w Czechosłowacji. *Literatura Ludowa*, 19(4–5), 27–43.
- Windakiewiczowa, H. (1908). Katalog pieśni polsko-morawskich. *Materyały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne*, 10, 3–43.

Małgorzata Tarnowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

malgorzata.tarnowska@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-0067-5721

Proza nurtu chłopskiego wobec hegemonicznego dyskursu o przemianach społecznych lat 1944–1956. Rekonesans

Polish rural movement literature in the context
of the hegemonic discourse on the social
changes between years 1944–1956:
A Reconnaissance

DOI: 10.12775/LL.4.2021.005 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article aims to present preliminary results of research on the so-called rural movement in Polish prose which emerged in Soviet Poland in the 60s and prevailed until the early 80s, within the framework of the dominant discourse on countryside of that time. Two categories of narratives concerning rurality and peasantry can be distinguished by employing hegemonic and counterhegemonic discourses; one of these categories is construed by the authorities and one undermines them, emerging from the Polish rural movement prose. The analysis shows that the prose played a significant role in communication processes that shaped the meaning of rurality and peasantry in Polish post-war culture, and as such can prove a meaningful resource in reimagining Polish history in the context of the so-called folk turn.

KEYWORDS: Polish contemporary literature, rural movement in Polish prose, Polish People's Republic, folk turn

Nikt nie widzi, jak chłop przestaje być chłopem, jak staje się w bólach, męce, śmieszności nawet, spadkobiercą dziejów całego narodu, jak wypełnia sobą ubogą substancję innych kręgów społecznych, potwornie przy tym przetrzebionych, jak się odmienia cała formacja historyczna, a nie wiemy do dziś, ku złemu czy ku dobremu (Kuncewicz 1993, 369)¹.

Między „zwrotem ludowym” a prozą nurtu chłopskiego

Kategoria chłopskości zajęła w ciągu ostatnich dwóch dekad ważne miejsce na mapie polskiej humanistyki. Rozwój inter- i transdyscyplinarnych badań skłania wręcz do mówienia o dokonującym się obecnie „zwrocie plebejskim” (Ryś 2015) czy – by posłużyć się bardziej powszechnym przymiotnikiem zaczerpniętym z nurtu historiografii krytycznej² – „zwrocie ludowym”. Głównym impulsem do zainteresowania badaczy i badaczek „kwestią chłopską” była rodząca się refleksja socjologiczna nad kondycją współczesnego polskiego społeczeństwa, wynikająca z potrzeby podważenia dominującej narracji o szlacheckim bądź inteligentkim pochodzeniu większości Polaków. „Tylko chłopci wyszli z wojny [II wojny światowej – M.T.], zachowując swoją tożsamość, i to oni stali się bazą społeczną dla nowego systemu. Czyli my z nich wszyscy, a nie z Czartoryskich, Radziwiłłów albo z wybitnych przedstawicieli inteligencji krakowskiej czy warszawskiej” – mówił na łamach „Gazety Wyborczej” jeden z uczestników debaty o chłopskich korzeniach polskiego społeczeństwa (Wodecka, Wasilewski 2012). W pierwszej dekadzie XXI w. socjologowie, a w ślad za nimi publicyści, zgodnie diagnozowali w polskim społeczeństwie długie trwanie „chłopskiej mentalności”. Niechciane, lecz trudne do odrzucenia dziedzictwo chłopskości ujawniało się ich zdaniem w szerokim spektrum wzorców, postaw i praktyk społecznych – przede wszystkim klasy średniej – i realizowało głównie na płaszczyźnie społeczno-ekonomicznej w postaci quasi-folwarcznych czy też quasi-pańszczyźnianych relacji budowanych w ramach stosunku pracy. Miało też szerszy wymiar społeczny. „Chłopska mentalność” wpływała ich zdaniem na niskie zaufanie w relacjach tworzonych w sferze publicznej, a także na strategię radzenia sobie w sytuacjach politycznego lub społecznego kryzysu: unikanie otwartych konfliktów i preferencyjne stosowanie strategii biernego oporu wobec nadrzędnych instancji władzy (Leder 2014). Wspominam debatę o „chłopskiej mentalności”, aby nakreślić szerszy kontekst refleksji nad chłopskością w polskiej kulturze, a także pokazać, jak upolityczniona pamięć o przeszłości po 1989 r. spłotła się z zapominaniem doświadczenia społecznego awansu, który był udziałem większości polskiego społeczeństwa w pierwszych dekadach po wojnie. Dyskusje w ramach „zwrotu

1 Za zwrócenie uwagi na opracowanie Kuncewicza w kontekście prozy nurtu chłopskiego dziękuję prof. Ewie Krakowskiej.

2 Chodzi o nurt historiografii poświęcony badaniu „dolnych 90. procent społeczeństwa”, określany często za pomocą pojęcia „historii ludowej”, rozpowszechnionego w polskim dyskursie o przeszłości za sprawą tłumaczenia kanonicznej pracy Howarda Zinna (2016). Od tego czasu publikacje utrzymane w tej perspektywie ukazują się m.in. w serii „Ludowa Historia Polski” pod redakcją Przemysława Wielgosza (por. Leszczyński 2020).

ludowego” pokazują, że pamięć o tym procesie została przysłonięta inną narracją, opartą na przekonaniu o istnieniu „chłopskiej mentalności” – kategorii sięgającej korzeniami lat 90. XX w., której powstanie było w dużej mierze reakcją na liberalny „paradygmat zastępowania”, jaki zdominował polską socjologię po 1989 r. (Kolasa-Nowak 2018). Narzucony wówczas przez liberalnych ekonomistów imperatyw odrzucenia PRL-owskiej przeszłości w celu przyspieszonego wprowadzenia nowego porządku gospodarczego przeniknął do socjologii, co tłumaczy, dlaczego potransformacyjny dyskurs socjologiczny tak otwarcie wyrażał krytycyzm wobec chłopskości, postrzeganej jako symbol minionego systemu. Narracje socjologów często wprost uciekały się do stygmatyzacji zarówno współczesnych, jak i historycznych mieszkańców wsi, którym przypisywano cechy takie jak bierność, aspołeczność czy skłonność do zachowań ryzykownych, a w rezultacie – znaturalizowany opór wobec reform wdrażanych przez liberałów. Taki zabieg pozwalał na łatwe wskazanie grupy winnej strukturalnych niepowodzeń systemu.

Omówione wyżej tendencje już dość dawno krytykowali antropologowie wsi, w tym Tomasz Rakowski i Anna Tatarkiewicz, którzy dobitnie wskazywali na przemoc symboliczną wpisaną w tego typu narracje i postulowali dekolonizację badań nad chłopskością w polskiej humanistyce (Rakowski 2013; Tatarkiewicz 2014). „[N]ajbardziej brzemienny w skutki proces kolonizacji; którego doświadczyło całe społeczeństwo, to właśnie historia wewnętrznego podporządkowania, stworzenia »dyskursu zawstydzenia« tym, co wiejskie” – pisał Rakowski (2016: 76), wskazując na afektywny wymiar dominującego nurtu refleksji nad chłopskością, wyznaczonego przez wstyd i aspirację do jego przekroczenia. Idąc tym tropem, chciałabym zaproponować spojrzenie na kulturowy transfer chłopskości do czasów współczesnych przez pryzmat reprezentacji problemów wsi w obszarze kultury zwykle pomijanym w tego typu dyskusjach, a mianowicie w literaturze PRL. Wychodzę bowiem z założenia, że dyskurs zawstydzenia, o którym pisze Rakowski, został co prawda ugruntowany przez potransformacyjną narrację liberalną, ale korzeniami sięgał okresów stalinizmu i poststalinizmu, gdy przemianom wybraźni zbiorowej aktywnie towarzyszyła literatura. Celem rozważań będzie pokazanie, w jaki sposób reprodukowała, a zarazem kontestowała ona ówczesną dominującą narrację o chłopskości; w jaki sposób pisarze dawali wyraz doświadczeniu awansu społecznego w wyniku przemian lat 1944–1956, odwołując się do schematów narzuconych przez tę narrację, a zarazem je przekraczając. Punktem wyjścia dla moich rozważań będzie rekonstrukcja najważniejszych przemian społecznych tego okresu, a następnie wskazanie ich miejsca w oficjalnym dyskursie o chłopskości w PRL. W dalszej części artykułu przejdę do prozy nurtu chłopskiego, którą omówię, wykorzystując postgramsciańskie kategorie hegemonii i kontrhegemonii, przejęte do analizy praktyk kulturowych w ramach studiów postkolonialnych i wykorzystywane na gruncie polskich badań, w odniesieniu do interesującego mnie miejsca i okresu, w kręgu studiów postzależnościowych (Nycz 2011). Na koniec zaproponuję trzy robocze wymiary, w jakich proza nurtu chłopskiego podważała

dominujący dyskurs o chłopskości i wskażę, w jaki sposób ponowna lektura tej literatury może wzbogacić rozważania w ramach „zwrotu ludowego”.

Migracje społeczne w oficjalnym dyskursie PRL

Po 1945 r. dotychczasowy model postfeudalny polskiego społeczeństwa upadł, zastąpiony przez model nowy, zrywający ze starym porządkiem i generujący całkowicie inną sieć relacji społecznych (Brzostek 2016: 44). Kluczowe zmiany wprowadzane w kraju przez nowe władze przypadły na lata 1944–1956, które historycy wskazują jako czas chaotycznej, powolnej stabilizacji fundamentów nowej rzeczywistości (Zaremba 2015). Cezury te wyznacza z jednej strony tzw. manifest lipcowy PKWN, zapowiadający likwidację warstwy ziemiańskiej oraz upaństwowienie i parcelację wielkopowierzchniowych gospodarstw rolnych, z drugiej – wygaszenie planu kolektywizacji wsi. Wskazany okres obejmuje również czas wdrażania planów trzyletniego (1947–1949) i sześcioletniego (1950–1955), zakładających odbudowę oraz przyspieszoną urbanizację i industrializację kraju, w których kluczową rolę odegrali przedstawiciele terenów wiejskich masowo migrujący z rodzinnych stron do miast.

Reforma rolna, kolektywizacja i awans społeczny wyznaczyły po II wojnie światowej horyzont chłopskiego doświadczenia i nieodwracalnie przekształciły krajobraz wsi, zarówno w sensie fizycznym, jak i społeczno-kulturowym. Rezultatem tych przemian była rekonfiguracja sieci relacji społecznych, którą za Przemysławem Czaplińskim określe mianem dyslokacji, czyli „utruty przynależności do uporządkowanych relacji społecznych i wkroczenia w przestrzeń pozbawioną wyrazistych powiązań z całością” (Czapliński 2017: 15–16). Choć samo pojęcie dyslokacji odnosi się do szeroko analizowanej w socjologii sytuacji radykalnej zmiany społecznej, opisanej choćby przez Pierre’a Bourdieu w kategoriach zmiany habitusu³, będzie ono tutaj poręczne z dwóch powodów: po pierwsze, jego autor kategoryzuje wymiary dyslokacji w kontekście PRL, a po drugie, w swoim opisie uwzględnia i konceptualizuje konsekwencje tego zjawiska, uwzględniając problematykę przemieszczeń społecznych mieszkańców wsi.

Rolniczo-chłopskie dyslokacje (w planie własności, dostępu do dróg awansu) powinny uruchomić proces wypracowania nowej kultury, obejmującej wcześniejsze tradycje robotnicze i chłopskie, a zarazem wyposażającej w symboliczne narzędzia konieczne do uczestniczenia w kulturze wspólnej. Jednakże chłop i robotnicy rychło się przekonali, że w nowej historii przyznano im rolę instrumentalną, a nie podmiotową (Czapliński 2017: 19).

3 Znaną koncepcję Bourdieu następująco charakteryzuje Antonina Kłoskowska: „Habitus to kompleks interioryzacji, czyli tendencji, postaw, dyspozycji uwewnętrznionych, wprowadzonych w sferę ludzkich nawyków. Habitus rozciąga się na dziedzinę ocen, emocjonalnych reakcji, stosunku do wartości. Jest on właśnie rezultatem subiektywizacji obiektywności wyrażającym się z kolei znów w sposób obiektywny” (Kłoskowska 2006: 13–14).

Zdaniem badacza powojenne dyslokacje w wymiarze geograficznym, klasowo-ustrojowym, ideowo-instytucjonalnym i etniczno-etycznym, które zazwyczaj „popycha[ły] do poszukiwania własnego *locum*, to znaczy miejsca w przestrzenno-ludzkich relacjach”, doprowadziły do odpodmiotowienia przyszłych reprezentantów klasy chłopsko-robotniczej i wywłaszczenia ich z własnej kultury (Czapliński 2017: 16).

Koncepcja Czaplińskiego pozwala oddzielić konkretne zmiany społeczne od oficjalnego dyskursu na ich temat, wskazując przy tym na wpisaną w stalinowski projekt polityczny, wymierzoną w mieszkańców wsi przemoc epistemiczną. Oficjalna opowieść o awansie społecznym chłopów i chłopek – reprodukowana w partyjnych odezwach i na wiecach, w domach ludowych i podczas masowych zgromadzeń, przez organy prasowe i medialne, a od 1949 r. w oficjalnej kulturze i architekturze – konstruowała i podtrzymywała wyobrażenie o aktywnym ich uczestnictwie w budowie nowej rzeczywistości, akcentując udział w masowych migracjach do miasta, podejmowanie edukacji, zajmowanie wyższych stanowisk czy szeroko rozumianą aktywność obywatelską (np. przystępowanie do spółdzielni, podporządkowywanie się wymogom kolektywizacji, kontrolę społeczną nad „kułakami”). Tak skonstruowana opowieść siłą rzeczy nie mogła objąć szerokich i złożonych konsekwencji zjawisk społecznych z lat 1944–1956, które z jednej strony – zgodnie z intencjami władzy – utorowały drogę mieszkańcom wsi do awansu społecznego, wyzwalając w nich entuzjazm, zaangażowanie i poczucie uczestnictwa w masowej emancypacji, z drugiej strony jednak spowodowały przyrost napięć i sprzecznych emocji, frustrację, rozczarowanie i społeczną dezorientację, a nawet lęk, szczególnie w latach 1944–1948 (Zaremba 2015)⁴.

Ponieważ polityka kulturalna rządów komunistycznych była ściśle związana z polityką wewnętrzną i gospodarczą, oficjalny dyskurs o chłopskości nierozłącznie spletał się z narracją o rewolucji społecznej, zajmując centralne miejsce w retoryce władzy. Mechanizm jego działania opisuje Michał Hinc:

Wdrażanie kolektywizacji w Polsce obok metod administracyjnego przymusu wiązało się również z uruchomieniem partyjnego aparatu propagandowego, którego zadaniem było stworzenie wyimaginowanego obrazu klasowej walki na wsi oraz sojuszu robotniczo-chłopskiego. Motyw walki z wrogiem systemowym był niewątpliwie kołem zamachowym społecznej rewolucji i uzasadnieniem istnienia silnego aparatu represji (Hinc 2011: 180).

Historyk podkreśla podwójną rolę dyskursu o chłopskości w pierwszych latach po wojnie: miała ona stać się gwarancją i polem bitwy o legitymizację nowego

4 Te ambiwalentne odczucia mieszkańców i mieszkanki wsi dokumentują źródła wykraczające poza ramy oficjalnego dyskursu, takie jak chłopskie pamiętniki pisane na zamówienie socjologów (m.in. seria „Młode Pokolenie Wsi Polski Ludowej. Pamiętniki i Studia” wydawana w latach 1964–1980 pod redakcją Józefa Chałasińskiego), zeznania chłopów i chłopek zachowane w aktach spraw sądowych (Fidelis 2015) albo fotografie reportażystów, np. Ireny Jarosińskiej (Bujnowska, Łuba 2013) czy Konrada Maciejewskiego (Andrzejewska-Batko, Łuba 2016).

ładu. Jednocześnie dyskurs ten ramował oficjalną opowieść o powojennych przemianach polskiego społeczeństwa, próbując tworzyć nowe chłopskie tożsamości:

Tak skonstruowana ideologia, tworząca system jasnego pojmowania wrogów i przyjaciół „państwa ludowego”, przyczyniła się do wykreowania w środowisku wiejskim postaci biedniaka, średniaka oraz kułaka. Pojęć tych sami chłopci nie rozumieli, lecz socjalistyczne państwo podjęło się roli interpretatora stosunków społecznych panujących na wsi, generalizując postaci wrogów i przyjaciół państwa ludowego (Hinc 2011: 180).

Uprawomocnieniu takiego porządku służyło stworzenie nowej epistemologii chłopskości – wynalezienie nowego, służącego interesom władzy systemu wiedzy o mieszkańcach wsi i fabrykowanie reżimów postrzegania tego, co chłopskie (Spivak 2010: 209), a przede wszystkim flagowy konstrukt sprzedawanej masowemu odbiorcy „ludowości” (Brzostek 2017; Korduba 2013). Cechami charakterystycznymi oficjalnej narracji o awansie społecznym wsi w latach 1944–1956 były: kolektywność, ruch i młodość. Kolektywność – bo jednostka mogła się realizować tylko w ramach zbiorowości lub aspirując do stania się jej częścią; ruch – bo warunkiem bycia obywatelem stało się podwójne przemieszczenie: geograficzne (ze wsi do miasta) i społeczne (awans do proletariatu); młodość – bo cechami charakterystycznymi awansujących mas miały być nieuprzedzone zaangażowanie oraz niezależność od tradycji i struktur lokalnych czy rodzinnych, ucieleśnione choćby w postaciach Hanki Ruczajówny z filmu *Przygoda na Mariensztacie* oraz niezliczonych bohaterów i bohaterek utworów produkcyjnych (Tomasik 2004).

Po zadekretowaniu w 1949 r. socrealizmu jako obowiązującego modelu twórczości artystycznej nowe wartości – kolektywność, ruch i młodość – zaczynają być systematycznie reprodukowane w sztuce propagandowej, w tym w twórczości literackiej. Fabuła utworów produkcyjnych z tego okresu oscyluje wokół przemieszczeń geograficzno-społecznych, ukazywanych jako korelat stawania-się-proletariuszem lub proletariuszką (Tomasik 2004). Prozę narracyjną z przełomu lat 40. i 50. wypełniają bohaterowie i bohaterki reprezentujący nowe tożsamości, jak w *Lewantach* Andrzeja Brauna, gdzie warunkiem modernizacji wsi staje się edukacja „biedniaków” i „średniaków”. Fikcyjna wewnętrzna – bo często prowadzona między mieszkańcami jednej wsi – walka klas zastępuje w nich dotychczasowe sieci relacji społecznych, a nowe tożsamości wypierają stare, które stanowiły integralny element i gwarancję stabilności owych sieci. Co istotne, konstrukcje nowych tożsamości, skupione na ukazaniu kolektywności, ruchu i młodości, pomijają również indywidualne cechy chłopów i chłopek (np. płeć), które mogły komplikować binarny podział chłopskiego społeczeństwa na sprzymierzeńców i wrogów nowego układu politycznego.

Dominujący w latach 1949–1956 oficjalny dyskurs o przemianach społecznych wsi przenikał państwową twórczość propagandową, w tym literaturę,

zmierzając do przekształcenia chłopskości w wyobraźni zbiorowej polskiego społeczeństwa i zastąpienia jej sfabrykowaną wizją „ludowości”. Rezultatem tego projektu ideologicznego było wykreowanie wizji wewnętrznej walki w obrębie wiejskich społeczności, która to wizja przysłoniła rzeczywistość, czyli systemową walkę z tradycyjną kulturą chłopską, przemocowe tworzenie nowego ładu i złożone konsekwencje tych procesów dla mieszkańców wsi pozbawionych symbolicznej reprezentacji w oficjalnym dyskursie władzy. Kolektywność, ruch i młodość wyznaczyły reguły przedstawienia współczesnej wsi i dotyczących ją przemian. Reakcję na tę nową epistemologię chłopskości umożliwiły dopiero przemiany polityczne przypadające około 1956 r. Doprowadziły one m.in. do pojawienia się i rozwoju tzw. nurtu chłopskiego we współczesnej polskiej prozie, na który złożyły się utwory negocjujące własną autonomię względem oficjalnego dyskursu o mieszkańcach wsi.

Proza nurtu chłopskiego wobec przemian lat 1944–1956

Powstały pod koniec lat 50. nurt chłopski wnosił nową jakość do literackiej refleksji o powojennych przemianach społecznych. Stwierdzenie to nie jest jednak oczywiste, zważywszy na utrwalone w dyskursie na temat PRL-owskiej przeszłości wyobrażenie o bezwzględnej ideologizacji ówczesnej literatury (Głowiński 2011). W odkrywczym i przenikliwym artykule poświęconym konstruktowi ludowości Błażej Brzostek poświęca literaturze zaledwie jeden akapit:

Równoległe [do omawianych zjawisk – M.T.] istniały jednak nurty w życiu naukowym i literackim, które miały ukazać historyczną ewolucję wsi i oddać głos „ludziom stamtąd”. Po 1956 roku objawił się w literaturze tzw. nurt chłopski pokrewny nurtom w literaturach krajów przechodzących jak PRL przyspieszony kurs uprzemysłowienia i urbanizacji. Był on zresztą promowany z powodów politycznych: obrazować miał *przemiany*, jakie dokonały się pod władzą ludową (Brzostek 2017: 57).

Powierzchniowe potraktowanie prozy nurtu chłopskiego przez badacza, analizującego „ludowość” w szerokiej perspektywie historycznokulturowej, obejmującej nie tylko ówczesne badania antropologiczne i etnograficzne, lecz także kulturę wizualną, rękodzieło i architekturę, jest symptomatyczne, wskazuje bowiem na częste wśród nieliteraturoznawców przekonanie, że literatura polska na temat przemian z lat 1944–1956 nie miała do powiedzenia niczego więcej niż to, co wyrażał oficjalny dyskurs chłopskości. Sądzę jednak, że takie przekonanie nie oddaje sprawiedliwości prozie nurtu chłopskiego, w której – przy uważniejszej lekturze – można odnaleźć, oprócz wyrazów podporządkowania, liczne próby polemiki z tym dyskursem, jego podważania i rozszczelniania. Próby te podejmowano przede wszystkim poprzez konsekwentną renegocjację dominant oficjalnego dyskursu – roboczo wyróżnionych przeze mnie jako kolektywność, ruch i młodość – i stawianie pytań o warunki i ograniczenia reprezentacji powojennych przemian w hegemonicznej narracji konstruowanej przez władzę.

Jak zgodnie przyznają historycy i historyczki literatury, proza nurtu chłopskiego – wyodrębnionego w słynnym esej Henryka Berezy (1972) i obejmującego znaczną grupę pisarzy i pisarek podejmujących tematykę wiejską – była centralnym zjawiskiem w polskiej literaturze powojennej (Burkot 2003; Dąbrowski 1997; Drewnowski 2004; Kuncewicz 1993). Stanowiła ona również istotne ogniwo w procesie historycznoliterackim. Podkreśla to Stanisław Burkot:

Błędem byłoby uznać cały „nurt chłopski” w literaturze powojennej wyłącznie za pochodną ówczesnego układu politycznego (partia chłopska oficjalnie należała do współrządzających); jego osadzenie jest znacznie głębsze, sięga bowiem podstaw kultury narodowej; obecność tego nurtu znaczyły wcześniej utwory Orkana, Kasprowicza, Młodożeńca, Przybosia, Piętaka (Burkot 2003, 285–286).

Autorzy prozy nurtu chłopskiego, tworzący od początku lat 60. do umownej daty 1984 r., gdy ukazuje się *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, testują i poszerzają granice poetyki socrealistycznej, próbując opisać kluczowe procesy i wydarzenia lat 1944–1956, takie jak reforma rolna i awans społeczny, z perspektywy rzeczywistości przekształconej przez czasy stalinizmu. Tak określona grupa utworów prozatorskich – autorstwa pisarzy takich jak Stanisław Czernik, Julian Kawalec, Józef Morton, Wiesław Myśliwski, Jan Bolesław Ożóg, Stanisław Piętak, Edward Redliński czy Henryk Worcell – obejmuje szerokie spektrum tekstów: począwszy od tych nachylonych socjologicznie, przez literacko opracowujące antropologię wsi, aż po syntetyzujące obie te perspektywy i nadające im wymiar uniwersalny. Co istotne, mimo partykularnych różnic wszystkie one mniej lub bardziej wprost stawiają pytanie o wpływ nowej sytuacji społecznej na chłopskość w wymiarze zarówno jednostkowym, jak i kolektywnym.

Akcentowana w oficjalnym dyskursie chłopskości kolektywność realizowała się w literaturze socrealistycznej na płaszczyźnie konstrukcji bohaterów, którzy zawsze byli – lub stawali się – częścią większej wspólnoty. Ruch ku wspólnotowości z góry określał warunki sukcesu lub porażki bohaterów, a celem ich działań było rozplynięcie się w masie, klasie chłopsko-robotniczej. W prozie nurtu chłopskiego kolektywność w dalszym ciągu wyznacza horyzont oczekiwań głównych bohaterów i bohatererek, jednak rozkład akcentów ulega znacznej modyfikacji. Można to dostrzec już w pierwszej próbie renegocjacji reguł socrealistycznego przedstawienia wsi, wczesnej noweli Marii Dąbrowskiej *Na wsi wesele* (1955), w której wątek polityczny – rozwój spółdzielni – zostaje spleciony z historią wiejskiego wesela. Dąbrowska stawia pytanie o granicę między tym, co publiczne, a tym, co prywatne na wsi, jednocześnie ukazując zmienioną przez powojenne transformacje (awans społeczny i migracje do miasta) oraz wewnętrznie pękniętą wiejską wspólnotę, która jest alternatywna wobec wspólnoty klasowej, projektowanej przez dyskurs hegemoniczny. Kontynuatorami tej strategii – przeciwstawiania hegemonicznej wizji wspólnoty klasowej

rozmaitych kontrhegemonicznych mikrowspólnot – będą Tadeusz Nowak, o którym piszę więcej w dalszej części tekstu, Marian Pilot i Edward Redliński. Ten ostatni próbuje poszukiwać alternatywnych, cielesno-genderowych podstaw wspólnoty mieszkańców Taplar opisywanych w *Konopielce* (1973), co zasługuje na osobną, obszerną analizę, wykraczającą poza ramy niniejszego rekonesansu.

Do grupy tekstów kontestujących dominującą narrację o awansie społecznym zaliczyć trzeba także prozę ukazującą kształtowanie się społeczności wiejskiej na Ziemiach Zachodnich, której przykładem może być oparta na wątkach autobiograficznych powieść Henryka Worcella *Parafianie* (1960). Jej narrator, przyjmujący punkt widzenia szeregowego przedstawiciela społeczności wiejskiej, dokumentuje życie polskich osadników przejmujących poniemieckie gospodarstwa. Temat integracji wiejskich osadników na Ziemiach Zachodnich pochodzących z różnych części Polski podejmuje także Zygmunt Trziszka w debiutanckim tomie opowiadań *Wielkie świniobiecie* (1965). Powieści osadnicze pokazywały ograniczenia dyskursu o wyobrażonej wspólnocie chłopsko-robotniczej, zadając pytania o warunki stworzenia nowych społeczności w powojennym porządku historycznym i kulturowym.

Jeśli w hegemonicznej narracji o przemianach z lat 1944–1956 awans społeczny był utożsamiany z jednokierunkowym ruchem w obrębie opozycji wieś-miasto oraz wykluczenie społeczne-włączenie do społeczeństwa, to w prozie nurtu chłopskiego ten linearny schemat ulega radykalnemu odwróceniu. Fabuła znacznej większości utworów – poczynsz od prozy Juliana Kawalca z początku lat 60., by wspomnieć choćby *Ziemi przypisanego* (1962) czy *Tańczącego jastrzębia* (1964), przez prozę Tadeusza Nowaka, aż po *Kamień na kamieniu* Myślińskiego (1984) – opiera się na schemacie „powrotu do miejsca urodzenia”, czyli do rodzinnej wsi. We wczesnych powieściach Kawalca, inaczej niż w oficjalnym dyskursie o awansie, eksponującym linearne narastanie świadomości klasowej, powrót uruchamia zakłócony proces rozrachunku zysków i strat poniesionych w wyniku powojennych przemian. W powieściach Nowaka – takich jak *Dwunastu* (1972), *Diabły* (1974) i *Prorok* (1977) – ruch migracyjny zostaje ukazany z perspektywy wiejskiej wspólnoty jako zakłócenie tradycyjnej sieci powiązań⁵. *Dwunastu* jest opowieścią o migracji do miasta dwunastu chłopskich synów, prowadzoną z punktu widzenia niewidomej wiejskiej sołtyski, która przez swoje nadprzyrodzone zdolności stanowi figurę wręcz wywrotową wobec systemowych przemian. W tym kontekście hegemoniczna narracja o awansie społecznym i związanych z nim migracjach do miasta jako teleologicznym procesie przywracającym równowagę w chłopskiej rzeczywistości zostaje odwrócona, a procesy te ukazuje się jako źródło nieodwracalnego pęknięcia w wiejskiej czasoprzestrzeni. Cykliczną strukturę czasu regulującą powieściowy świat

5 Interesującą perspektywę przyjął Jan Bolesław Ożóg w dwóch opowiadaniach z tomu o znamienym tytule *Odstępca* (1962), w których bunt religijny – historia dotyczy młodych chłopskich duchownych, którzy porzucają seminarium, co wiąże się z koniecznością opuszczenia rodzinnej wsi – został spleciony z wyrzeczeniem się tradycyjnej chłopskości.

Nowaka jeszcze bardziej podkreśla w swojej twórczości Myśliwski, w którego utworach – *Nagim sadzie* (1967) i *Kamieniu na kamieniu* (1984) – linearny ruch związany z awansem społecznym staje się zaledwie segmentem kolistej struktury rzeczywistości i zostaje wchłonięty przez uniwersalną przypowieść o chłopskim losie.

Konstytutywna dla hegemonicznej narracji o przemianach lat 1944–1956 kategoria młodości w prozie nurtu chłopskiego zostaje podważona na dwa sposoby: poprzez wprowadzenie centralnej figury chłopca/dziecka lub starca/starej kobiety. Dominujący sposób przedstawienia ulega wyraźnym zakłóceniom już we wczesnych powieściach z pierwszej połowy lat 60., czego najlepszym przykładem są teksty Juliana Kawalca. Charakterystyczne dla twórczości autora *W słońcu* (1963) jest umieszczenie w centrum narracji figury starca, który nie reprezentuje starego porządku, lecz liminalną pozycję tych, którzy doświadczyli realiów dwóch światów: przed- i postfeudalnego; tego zdefiniowanego przez przywiązanie do ziemi i tego szeroko otwierającego się po przeprowadzeniu reformy rolnej. Ukazanie od strony psychologicznej i moralnej wpływu likwidacji dworu na psychikę chłopskich bohaterów wskazuje na skomplikowany status rodzącej się jednostkowej chłopskiej tożsamości i zakłóca oficjalną wykładnię opowieści o awansie społecznym wsi. W powieściach takich jak *Ziemi przypisany* (1962) czy *Tańczący jastrzęb* (1964) punktem zwrotnym jest koniec wojny, symbolicznie utożsamiany z reformą rolną roku 1944 i ustanowieniem nowego porządku symboliczno-ekonomicznego.

Wątki tożsamościowe zarysowane w twórczości Kawalca będą również powracały w późniejszych tekstach prozy nurtu chłopskiego. W kolejnej dekadzie, zwłaszcza w twórczości Tadeusza Nowaka, jej cechą charakterystyczną stanie powierzenie głosu różnego rodzaju odmiencom, wykluczonym lub „upośledzonym”, np. niepełnosprawnym czy wiedźmom. W powieściach najsłynniejszych pisarzy nurtu chłopskiego – najpierw Nowaka, a później Myśliwskiego i Redlińskiego – w interesujący sposób będą się krzyżowały te różne osie mniejszościowości: starość, niepełnosprawność, „szaleństwo”, a także płeć⁶. Trzeba podkreślić, że zarówno eksponowana niepełnowartościowa cielesność, jak i „szaleństwo” oraz płeć są każdorazowo uspołecznione – jednostkę zawsze stygmatyzuje większość – co pozwala obnażyć hierarchie, normy i reguły rządzące opisywanymi wiejskimi wspólnotami tradycyjnymi. Sądzę, że to właśnie w tych powieściach prozy nurtu chłopskiego można odnaleźć najciekawsze literackie projekty przemyslenia na nowo tradycyjnych więzi wspólnotowych, a konkretnie wyjścia z jednej strony poza nostalgię za przeszłością, a z drugiej poza negację owej przeszłości. Gdy nie jest już możliwy powrót do tradycyjnego modelu więzi społecznych, ale oparcia nie daje też przyszłość, którą podaje się w wątpliwość, wyłaniają się narracje zapowiadające opisywany przez Zygmunta Baumana zwrot w stronę

6 Wśród kobiecych bohaterów prozy chłopskiej oprócz sołtyśki z *Dwunastu* Tadeusza Nowaka warto wymienić m.in. tytułowe postaci z powieści Wilhelma Macha *Agnieszka, córka Kolumba* (1964) i opowiadania Juliana Kawalca *Ludwika, córka Ładugi*, a także bohaterki *Marsza weselnego* Kawalca (1965) i *Plamy* (1963) Stanisława Piętaka.

retrotopii – w ten sposób filozof określa „wizje osadzone w utraconej/skradzionej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezaistniałej” (Bauman 2018: 13).

Zarysowane powyżej trzy wymiary podważania przez twórców nurtu wiejskiego ówczesnego hegemonicznego dyskursu chłopskości stanowią zaledwie jedną z propozycji metodologicznych ponownej lektury tej prozy. Sądzę jednak, że rozważania skupione wokół kategorii kolektywności, ruchu i młodości, pozwalają odsłonić zapisane w tej literaturze istotne próby rozszczelnienia dominującej opowieści o awansie społecznym mieszkańców wsi. Pokazują bowiem, w jaki sposób pisarze lat 60., 70. i 80. próbowali przemyśleć na nowo więzi wspólnotowe w reakcji na powojenne dyslokacje, jak konceptualizowali zakłócenia i zapętlenia w hegemonicznym, linearnym schemacie awansu społecznego i jak ukazywali komplikacje w zakresie funkcjonowania tożsamości mieszkańców i mieszkańek wsi, która uległa przekształceniu w czasach stalinizmu.

Podsumowanie

Lata 1948–1956 były czasem hegemonii socrealizmu w sztuce i podporządkowania reprezentacji wsi założeniom ideologii socjalistycznej. Nadrzędnym jej celem było stworzenie klasy chłopsko-robotniczej zgodnie z założeniami komunizmu radzieckiego i wchłonięcie przez nią dawnych tożsamości chłopskich. Motywy wdrażania tej inżynierii społecznej nie były przy tym emancypacyjne, lecz opresyjne: nowa klasa miała służyć nowej władzy, stać się jej fundamentem. Stosunek prawodawców sfery symbolicznej Polski Ludowej do warstwy chłopskiej był więc sprzeczny. Z jednej strony uprzywilejowywała ona chłopskie pochodzenie i – przynajmniej nominalnie – afirmowała wszystko, co „ludowe”, z drugiej strony krytykowała polską wieś jako społeczną rzeczywistość, przypisując jej zaściankowość i zacofanie, które miały być uzasadnieniem rewolucji kulturalnej wprowadzanej przez władze.

Żadna z opowieści na temat awansu wsi po II wojnie światowej – ani ta oficjalna, ani tworzona przez pisarzy nurtu wiejskiego – nie była ahistoryczna i monolityczna; ich treść i forma zmieniały się w zależności od bieżącej sytuacji politycznej. W świetle interdyscyplinarnego rozwoju studiów nad chłopskością zwraca jednak uwagę nieobecność systematycznej refleksji nad rolą literatury w kształtowaniu chłopskiej podmiotowości i transferze chłopskich wzorców z czasów przedwojennych do współczesności. Niedosyt pozostawiają kontekstowe odniesienia do literatury pojawiające się w tekstach socjologicznych czy kulturoznawczych, które nie oddają pełnej sprawiedliwości diagnozom rzeczywistości lat 1944–1956 stawianym przez powojennych pisarzy i pisarki.

Jeśli Wiesław Myśliwski pisał w słynnym eseju *Kres kultury chłopskiej*, że na tradycyjną tożsamość chłopską składały się słowo, pamięć i wyobrażenia (Myśliwski 2004), to warto zapytać, jak tę tożsamość po radykalnej zmianie społecznej lat 1944–1956 opisuje literatura o tematyce wiejskiej powstająca w latach 60., 70. i 80. XX w. Przy uważniejszej lekturze jej diagnozy często

okazują się zbieżne z tymi formułowanymi współcześnie na gruncie nauk humanistycznych w ramach „zwrotu plebejskiego”. Analiza wybranych dzieł prozy nurtu chłopskiego odsłania również mniej oczywiste aspekty systemowej przemocy epistemicznej kształtujące chłopską tożsamość. Spojrzenie na dynamikę zmian powojennej rzeczywistości z perspektywy pisarzy przyjmujących punkt widzenia wsi obnaża głębokie mechanizmy kształtowania się polskiej tożsamości zbiorowej, wytwarzania wzorców kulturowych i oddolnych strategii oporu wobec hegemonicznych dyskursów.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzejewska-Batko, K., Łuba, J. (2016). *Chłopi, rolnicy, włościanie. Fotografie Jerzego Konrada Maciejewskiego z lat 40. i 50. XX w.* Warszawa: Ośrodek Karta.
- Bauman, Z. (2020). *Retrotopia. Jak rzadzi nami przeszłość* (przeł. K. Lebek), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bereza, H. (1972). Nurt chłopski w prozie. W: H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie* (s. 5–20). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Brzostek, B. (2016). Czy folklor wszedł do śródmieścia? O motywach ludowych w PRL-u. W: J. Kordjak (red.), *Polska – kraj folkloru?* (s. 41–68). Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- Bujnowska, A., Łuba, J. (2013). *Irena Jarosińska. Pismo obrazkowe.* Warszawa: Ośrodek Karta.
- Burkot, S. (2003). Nurt chłopski. W: S. Burkot, *Literatura polska w latach 1939–1999* (s. 283–286). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Czapliński, P. (2017). Dyslokacje. Przymiarka do historii powojennej literatury polskiej. W: H. Gosk, B. Karwowska (red.), *Sam początek. Lata 1944–1948 w literaturze okresu Polski Ludowej* (s. 9–25). Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Dąbrowski, M. (1997). Dialog kultur. Chłopskość w literaturze. W: M. Dąbrowski, *Literatura polska 1944–1995. Główne zjawiska* (s. 126–131). Warszawa-Pułtusk: Trio, Wyższa Szkoła Humanistyczna.
- Drewnowski, T. (2004). Chłopskie elegie i wiano. W: T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style* (s. 244–255). Kraków: Universitas.
- Fidelis, M. (2015). *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce.* Warszawa: W.A.B.
- Głowiński, M. (2011). Jak pisać o Polsce Ludowej? W: K. Chmielewska, G. Wołowicz (red.), *Opowiedzieć PRL* (s. 9–15). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Hinc, M. (2011). Kułak – synonim zła. Polityka „klasowania wsi” w prasie pomorskiej w okresie kolektywizacji. *Acta Cassubiana*, 13, 179–189.
- Janicki, K. (2021). *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa.* Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Kłосkowska, A. (2006). Teoria socjologiczna Pierre’a Bourdieu. W: P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania* (przeł. E. Neyman). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kolasa-Nowak, A. (2018). Od idei homo sovieticus do mentalności folwarcznej Polaków. O używaniu przeszłości w dyskursie socjologicznym i publicznym. *Res Historica*, 46, 301–320.
- Korduba, P. (2013). *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego.* Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury.

- Kuncewicz, P. (1993). *Agonia i nadzieja. Literatura polska od 1939*. Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”.
- Leder, A. (2014). *Przeźniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Leszczyński, A. (2020). Jak trzeba napisać ludową historię Polski? Esej o metodzie. W: A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania* (s. 533–572). Warszawa: Wydawnictwo Czarne.
- Myśliwski, W. (2004). Kres kultury chłopskiej. *Gadki z Chatki. Pismo Folklowe*, 53(4) [wydanie internetowe]. Pobrano z: <https://pismofolkowe.pl/artukul/kres-kultury-chlopskiej-2514>
- Nycz, R. (red.) (2011). *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Kraków: Universitas.
- Pyzik, A. (2017, 17 stycznia). Ersatz kultury ludowej. „Polska – kraj folkloru?” w Zachęcie [artykuł w serwisie Szum]. Pobrano z: <https://magazynszum.pl/ersatz-kultury-ludowej-polska-kraj-folkloru-w-zachecie/>
- Rakowski, T. (2013). Potomkowie chłopów – wolni od kultury. *Znak*, 65(1), 48–55.
- Rakowski, T. (2016). Sztuka w przestrzeniach wiejskich i eksperymenty etnograficzne. Pożegnanie kultury zawstydzenia: jednoczasowość, zwrot ku sobie, proto-socjologia. *Teksty Drugie*, 4, 66–87.
- Ryś, P. W. (2015). „Zwrot plebejski” we współczesnej polskiej humanistyce i debacie publicznej. W: L. Mokrzecki, M. Brodnicki, J. Taraszkiewicz (red.), *Historia. Interpretacja. Reprezentacja* (s. 307–317). T. 3. Gdańsk: Wydawnictwo Athenae Gedanenses.
- Spivak, G. C. (2010). Czy podporządkowany inny może przemówić? (przeł. E. Majewska). *Krytyka Polityczna*, 24–25, 196–239.
- Stabro, S. (2005). Nurt chłopski. W: S. Stabro, *Literatura polska 1944–2000 w zarysie* (s. 72–73). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Tatarkiewicz, A. (2014, 28 lipca). O chłopach, Żydach i niepamięci. *Tygodnik Przegląd*, 31 [wydanie internetowe]. Pobrano z: <https://www.tygodnikprzeglad.pl/anna-tatarkiewicz-o-chlopach-zydach-niepamieci/>
- Tomasik, K. (2004). Awansu społecznego temat. W: W. Łapiński, K. Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*. Kraków: Universitas.
- Wodecka, D., Wasilewski, J. (2012, 30 czerwca). Nie wstydź się swojego chłopca. Ile w Polakach szlachezca, a ile wieśniaka? Z prof. Jackiem Wasilewskim rozmawia Dorota Wodecka. *Gazeta Wyborcza* [wydanie internetowe]. Pobrano z: <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/7617145/Nie-wstydz-sie-swojego-chlopa>
- Zaremba, M. (2015). *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków: Znak.
- Zinn, H. (2016). *Ludowa historia Stanów Zjednoczonych. Od roku 1492 do dziś* (przeł. A. Wojtasik). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

ROZMOWY I ESEJE

ESSAYS AND CONVERSATIONS

Etnofon. Jak udostępnić dokumentalne nagrania muzyki ludowej?

Z Jackiem Jackowskim rozmawia Piotr Grochowski

Etnofon. How to make folk music recordings available?

A conversation between Jacek Jackowski and Piotr Grochowski

DOI: 10.12775/LL.4.2021.006 | CC BY-ND 4.0

JACEK JACKOWSKI is a musician and ethnomusicologist, and the head of the Phonographic Collection at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. He specializes in the conservation, digitization and archiving of old sound recordings. He is a field researcher and author of many academic articles on traditional, Catholic and folk religious culture associated with musical behaviours. He also published numerous articles and books on early folk music recordings and their digitization (*Zachować dawne nagrania*, Warszawa 2014; *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*, t. 1, Warszawa 2017; t. 2, Warszawa 2019), as well as 17 CD albums of folk songs and music from Kashubia, Kurpie, Podhale, Łowicz, Orava, South Wielkopolska and many other regions of Poland. Since 2014 he has been managing the Etnofon project, the goal of which is to create, develop and maintain a central digital repository of documentary phonographic and film recordings capturing Polish traditional songs and music as well as folk dance.

KEYWORDS: folk music, traditional music, music archives, digital repository, digital humanities, ethnomusicology

PG: Etnofon¹ to projekt realizowany przez Instytut Sztuki PAN we współpracy ze stowarzyszeniem Liber pro Arte, który w moim przekonaniu może mieć przełomowe znaczenie dla badań nad polską muzyką ludową. Jest to cyfrowe repozytorium, służące do gromadzenia, opracowywania i udostępniania nagrań muzyki ludowej, które do tej pory były rozproszone po różnych kolekcjach znajdujących się zarówno w instytucjach publicznych, jak i zbiorach prywatnych. Zaczniemy od tego, jaka jest geneza i historia tego projektu.

JJ: Sam pomysł tego typu zasobu powstał już dawno, właściwie równolegle z samą ideą utrwalania tradycji muzycznej w postaci nagrań dźwiękowych, która została przedstawiona w pierwszej dekadzie XX w. przez profesora Adolfa Chybińskiego. Ten wszechstronny muzykolog już w czasach zaborów uważał, że polska kultura musi być utrwalana również za pomocą najnowszych osiągnięć technologii. Drugie nazwisko to Juliusz Zborowski, który swą ideę nagrań na Podhalu określał jako zaczątek „polskiego archiwum fonograficznego”, a później – już w okresie międzywojennym – mówił wręcz o archiwum centralnym. W odróżnieniu od Chybińskiego, który był tylko ideologiem, Zborowski dokonywał nagrań i był pierwszym w Polsce, który tak naprawdę zgromadził ich kolekcję (niewielką, ale jednak pomyślaną jako mający się powiększać zbiór) i część tej kolekcji przetrwała do dziś. Trzecią osobą jest Łucjan Kamieński związany z Poznaniem i jego Regionalne Archiwum Fonograficzne. No i następnie mamy powołane w 1934 r. Centralne Archiwum Fonograficzne, które powstało w strukturach Biblioteki Narodowej w Warszawie i dokumentowało folklor muzyczny obecny na ziemiach II Rzeczypospolitej. Później następuje tragedia II wojny światowej, która obraca w niwecz cały ten dorobek, ale nie obraca w niwecz samej idei. W roku 1945 mamy bowiem natychmiastowy powrót do prac dokumentacyjnych, realizowanych przez Jadwigę i Mariana Sobieskich, którzy wykorzystali ówczesny system władzy i pewną koniunkturę polityczną, ale – co trzeba podkreślić – nie ulegli, nie usługiwali temu systemowi. Zorganizowana przez nich Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego polegała na ratowaniu tego, co zostało utracone w czasie wojny, a jej działania objęły całą ówczesną mapę Polski. Dzięki współpracy technologicznej z Polskim Radiem samochody z odpowiednim sprzętem ruszyły niezależnie w kilka kierunków i przez cztery lata (bo tyle formalnie trwała akcja) w ten sposób zbierano folklor muzyczny. Tak powstał zrab tej największej kolekcji nagrań, której koncepcja ideowa i merytoryczna została wypracowana przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (dawniej Państwowy Instytut Sztuki) będący też jej depozytariuszem.

Po zakończeniu tej akcji (trzeba jednak dodać, że później podobne formy badań organizowano jeszcze w ramach obozów studenckich na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim oraz prac dokumentacyjnych Roderyka Langego) – zwłaszcza w latach 60., 70., 80. i 90. – w zasadzie następuje powrót do indywi-

1 Pełna nazwa projektu, w ramach którego powstaje Etnofon, brzmi „Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie”.

dualnych wysiłków. Ale to nie są już próby czy epizody, tylko konkretna i regularna działalność dokumentacyjna muzealników, etnomuzykologów oraz wielu zapaleńców i miłośników folkloru, którzy w takim zbieractwie w jakiś sposób realizują też swoje pasje. W związku z rozwojem technologii bardzo wielu takich dokumentalistów korzystało z magnetofonów, później z cyfrowych urządzeń do zapisu dźwięku; i to się dzieje do dziś. Doszliśmy więc do wniosku, że należy zmienić punkt ciężkości naszych zainteresowań i przesunąć go z organizowania akcji dokumentujących folklor muzyczny na eksplorację tego już istniejącego dorobku, o którym bardzo mało wiemy. I to się okazało słuszne. W 2014 r. spróbowałem dokonać takiej pierwszej, ogólnej oceny stanu posiadanych źródeł; wtedy powstał duży artykuł opublikowany w *Raporcie o stanie tradycyjnej kultury muzycznej* wydanym z okazji Roku Kolberga, gdzie pisałem o niemal wszystkich znanych wówczas kolekcjach nagrań muzyki ludowej i próbowałem je jakoś sklasyfikować, dzieląc na zbiory radiowe, muzealne, instytucji naukowych, instytucji regionalnych, zbiory prywatne. I to był właściwie taki etap „0” naszego projektu, taka pierwsza refleksja, która pokazała, że tak naprawdę nie ma białych plam w dokumentacji folkloru muzycznego. Ta dokumentacja jest, ale trzeba ją odnaleźć, zidentyfikować, zweryfikować i zinwentaryzować – i to nawet nie same nagrania, ale wiedzę o nich. Tak się zaczęła przygoda z Etnofonem, którego pierwszym krokiem było takie – można powiedzieć – „skontrum”.

PG: Etnofon to projekt rozwojowy. Jak wygląda jego aktualne zaawansowanie? Ile nagrań z ilu kolekcji jest już dostępne i jak rysują się perspektywy wprowadzania dalszych nagrań i kolekcji?

JJ: Na dzień dzisiejszy mamy około 30 większych lub mniejszych podmiotów, których kolekcje wchodzi do tej bazy. Warto przy tym podkreślić, że wielkość tych kolekcji bywa diametralnie różna. Czasami są to mikroskopijne zbiory, ale bardzo cenne, jak np. nagrania profesora Jana Mirosława Kasjana czy arcy-ciekawego człowieka, Wacława Tuwalskiego, który zostawił swoją spuściznę w Muzeum Regionalnym w Woli Osowińskiej. Na drugim biegunie leżą z kolei ogromne zasoby takich instytucji jak KUL, Instytut Sztuki PAN czy Muzeum w Rzeszowie, gdzie zdeponowany jest m.in. zbiór nagrań Franciszka Kotuli. W momencie kiedy rozmawiamy, w bazie mamy ok. 150 000 utworów, zarówno wokalnych, jak i instrumentalnych, które zostały zarejestrowane na ponad 7 000 nośników dźwięku lub dźwięku i obrazu od ponad 13 500 artystów. Na te cyfry składają się utwory z tych wszystkich wspomnianych kolekcji, ale poszczególne kolekcje są na różnych etapach opracowywania i wprowadzania do bazy. Przykładowo, same zbiory Instytutu Sztuki PAN są wprowadzone do bazy dopiero mniej więcej w trzech czwartych; a do wprowadzenia pozostaje jeszcze np. ogromny zasób kaset magnetofonowych czy zbiory na innych nośnikach.

Ogólnie można powiedzieć, że nasze prace przebiegają dwutorowo. Pierwsza rzecz, to wyszukiwanie kolekcji. Samo odnalezienie jakiejś kolekcji, nie oznacza jednak, że od razu jest ona „brana na warsztat”. Najpierw trzeba

dokonać oceny takiej kolekcji, by potem zdobyć fundusze na jej opracowanie; czasami okazuje się, że jej stan techniczny wymaga wykorzystania zaawansowanej aparatury i zabiegów, np. szczególnego sprzętu do odczytu czy procesu fumigacji (odgrzybiania). Dopiero później następuje odtworzenie, cyfryzacja, identyfikacja, weryfikacja, indeksacja, deskrypcja, wprowadzanie kolekcji do bazy, archiwizacja i wiele innych zabiegów. Nie jest jednak tak, że wszystkie kolekcje są wprowadzane do bazy równolegle. Doszliśmy do wniosku, że lepiej będzie w pierwszej kolejności wzorcowo opracować i umieścić w Etnofonie kilka dużych kolekcji – chodzi o to, że w ramach projektu pracujemy m.in. nad standardem deskrypcji i opracowania tego typu zasobów, a tym samym różnorodność kolekcji ma ogromne znaczenie dla naszych doświadczeń i kształtowania tych standardów. Można wyobrazić sobie taki słupkowy wykres, gdzie każdy słupek to inna kolekcja, której zasoby będą się „buforowały” w naszej bazie w innym tempie. Są kolekcje bardzo proste i są kolekcje bardzo skomplikowane. Są zbiory składające się z setek nośników, których opracowywanie przebiega względnie szybko, bo ich twórcy zadbali o przygotowanie odpowiednich opisów, z których my wytwarzamy metadane, ale są zbiory liczące kilka nośników, nad którymi trzeba pracować bardzo długo. Tak więc dzięki Etnofonowi nasza wiedza o istniejących w Polsce kolekcjach etnomuzycznych na pewno będzie się szybko poszerzać, ale ich umieszczenie w bazie zajmie sporo czasu, chyba że zdarzy się cud i otrzymamy jakieś potężne środki finansowe, pozwalające na zatrudnienie większego zespołu badawczego, który mógłby opracowywać te zbiory w szybszym tempie. Aktualna sytuacja pandemiczna też stwarza sporo przeszkód, na szczęście Etnofon pozwala na realizację wielu zadań w trybie zdalnym.

W tym miejscu trzeba by też powiedzieć, że ten projekt jest dużym wyzwaniem i w pewnym sensie burzy dotychczasowy sposób patrzenia na tego typu materiały. Problem polega na tym, że agregowane w ramach Etnofonu zbiory są bardzo różne i w różny sposób opracowywane. Często natrafiamy na takie zbiory, które na początku trudno w ogóle ocenić. W naszej pracy zdarzają się takie sytuacje – skądinąd pasjonujące – kiedy otwieramy pudła z jakimiś nośnikami i unosi się nad nimi, prócz kurzu, taki jeden wielki znak zapytania. Z doświadczenia wiemy, że tam może być wszystko. Chcielibyśmy, oczywiście, żeby materiały były ładnie poukładane i poopisywane: taśma A jest z miejscowości A, taśma B z miejscowości B, wiemy że to było nagranie zrobione w takim a nie innym roku, miesiącu, dniu itd. Bardzo często takich danych jednak nie ma i my musimy je rekonstruować z kontekstu. Jest to bardzo skomplikowany, czasochłonny i wymagający benedyktyńskiej pracy proces, w którym my te informacje uzyskujemy. Wyobraź sobie, że ktoś, nie wiadomo kto, śpiewa na taśmie nr 1, ale dopiero na taśmie nr 10 pada jakieś nazwisko, i my wracamy wtedy do taśmy nr 1, oraz kolejnych taśm, i po barwie głosu próbujemy ustalić, czy to jest ta, czy inna osoba. Może się wydawać, że to nie ma większego znaczenia, ale z punktu widzenia badawczego i rzetelnego opracowania zbiorów jest to niezwykle istotne, bo takie drobne elementy budują tradycję i pomagają

odkryć pewne jej ścieżki i historie ludzi. Praca ze źródłami jest więc początkiem jakiejś dłuższej historii, której koniec trudno przewidzieć. A więc na twoje pytanie, wbrew pozorom, dość trudno udzielić prostej odpowiedzi. Jeżeli nawet wiemy, że mamy w danym zbiorze 50 czy 500 taśm, to też do końca nie możemy przewidzieć, ile czasu potrwa ich opracowywanie, co zresztą często utrudnia też wnioskowanie o fundusze. Czasami okazuje się np., że część nagrań to kopie, kompilacje z innych źródeł, które należałoby odnaleźć. A z drugiej strony często zdarza się taka sytuacja, że właściciel nośników pamięta i zapewnia, że robił jakieś cenne nagrania, przy odtwarzaniu okazuje się jednak, iż ktoś nieopatrznie je skasował albo nagrał na taśmie coś innego...

PG: No właśnie, warto zwrócić uwagę, że rola takiego repozytorium fonograficznego jak Etnofon nie sprowadza się jedynie do gromadzenia i udostępniania utworów muzycznych. Materiały dźwiękowe, z jakimi mamy tu do czynienia, zawierają bowiem często znacznie szerszy zasób informacji, który można by chyba określić jako pejzaż dźwiękowy dawnej wsi, a niekiedy nawet utrwalony w amatorskich nagraniach swoisty pejzaż kulturowy.

JJ: Tak. I tu rysuje się kolejna bardzo ciekawa perspektywa badawcza. Jeżeli jakiś wykonawca na jednej stronie kasety ma nagrania swojej kapeli ludowej, a na drugiej nagrania zespołu Modern Talking, dla mnie to też jest jakiś dokument historyczny. Jest to element układanki, która buduje pewien obraz człowieka, muzyka, twórcy ludowego lub jego najbliższego otoczenia, w kontekście konkretnego czasu i stanu kultury, np. tego co nadawało radio, co pokazywała wtedy telewizja. Tak więc my niczego nie pomijamy i nie kasujemy, tylko archiwizujemy w zasadzie całość, wraz z kontekstem. Problem pojawia się w momencie tworzenia systemu do archiwizacji takich materiałów. Chcielibyśmy, ale w tym momencie jeszcze nas na to nie stać, żeby stworzyć taki system, który by pokazywał szeroko wszystkie takie okoliczności, nawet nie związane bezpośrednio z kontekstem etnomuzycznym. To jest zresztą perspektywa badawcza, która staje się dość oczywista. Eksplorując zbiory Instytutu Sztuki PAN i przygotowując dotychczasowe wydawnictwa płytowe, w pewnym momencie zdałem sobie sprawę z drugiej warstwy tych nagrań. Jest tam cała fonosfera minionych lat, gdzie mamy nagrane tykające i bijące zegary, melodyjki pozytywek, czekające psy, dojarki do mleka, przejeżdżające ciężarówki. To wszystko ma znaczenie kontekstowe.

Jednak ogromnym problemem badawczym jest przy tym metodologia prowadzenia dokumentacji i opisu takich nagrań. Metodologia wypracowana dawniej zakładała docieranie do wykonawców i nagrywanie ich w naturalnym środowisku życia, dotyczyła więc w miarę stabilnej sytuacji. Natomiast ona nie brała pod uwagę np. przeglądów i festiwali, które w późniejszym czasie też były nagrywane. Wspomnę chociażby ogromny zbiór Wandy Książepolskiej, który jest arcytrudny do opracowania, bo jest w nim dużo dokumentów nagranych ze sceny, ale pod względem poznawczym są to bardzo wartościowe rzeczy,

czasami jedyne nagrania niektórych artystów. A więc różnorodność tych sytuacji, a także duży stopień zażyłości między badaczem a wykonawcami (wtedy często w opisach pomijano sporo informacji, bo „wszystko było wiadomo”) powoduje, że mamy tu mnogość problemów związanych z opisami nagrań albo brakiem takich opisów i wspomnianą koniecznością ich rekonstruowania.

PG: Etnofon to projekt, który można umieścić w rozwijającym się dynamicznie nurcie humanistyki cyfrowej. Czy mógłbyś powiedzieć coś więcej na temat tych najnowszych rozwiązań technologicznych, które są przez was stosowane.

JJ: Tak naprawdę największym wyzwaniem Etnofonu – podobnie jak wielu projektów etnomuzykologicznych związanych z typologizacją materiałów i próbą tworzenia antologii – jest to, że próbuje on zinwentaryzować coś, co w rzeczywistości jest niezwykle trudne do zinwentaryzowania. Jak wiadomo, w folklorze mamy do czynienia ze zjawiskiem wariantywności i poszczególne utwory muzyczne czy słowne istnieją nierzadko w setkach wariantów, które dość trudno zidentyfikować. Przykładowo, jedna pieśń jest śpiewana przez wiele osób w wielu miejscach. I my wiemy, że jest to jeden wątek muzyczny, ale mamy problem, jak odnaleźć jego warianty w tak ogromnym zasobie materiałów. I tu pojawia się nowa perspektywa związana z rozwojem technologii cyfrowych i sztucznej inteligencji. Instytut Sztuki PAN bierze udział w pracach związanych z wykorzystaniem sztucznej inteligencji do wyszukiwania w nagraniach wariantów poszczególnych melodii. W związku z tym równolegle do Etnofonu zaczynamy projekt polegający na tym, że przez najbliższe lata będziemy wytwarzali też nowe nagrania, które posłużą m.in. do tego typu analiz. Chcemy rozpocząć taką drugą akcję zbierania folkloru muzycznego. Będzie to dobrze wyposażone studio mobilne, dzięki któremu chcemy, jeżdżąc po Polsce, wytworzyć pewien korpus źródeł, oparty na tym, co ludzie współcześnie pamiętają, grają i śpiewają, ale spójny pod względem technologii i metod nagrywania. Tak wytworzony testowy zbiór chcemy poddać różnego rodzaju analizom, w tym również analizom za pomocą sztucznej inteligencji. Wychodzimy bowiem z założenia, że metody cyfrowej analizy materiałów muzycznych muszą być wypracowane najpierw na źródłach kompatybilnych, podobnych i „czystych”. To co się uda wypracować w ten sposób, dopiero potem będziemy wykorzystywać w analizie zasobów archiwalnych. Źródła archiwalne – jak mówiliśmy – są tak różnorodne pod względem techniki nagrań, sposobu opisów i – co też warto podkreślić – skomplikowane pod względem indywidualnej ornamentyki (dzisiaj już w znacznej mierze ludzie nie śpiewają i nie grają tak finezyjnie, jak kiedyś – mam tu na myśli wykonawców wiejskich, a nie nurt rekonstrukcyjny czy rewitalizacyjny), że okazują się „za trudne” w początkowej fazie konstruowania systemów sztucznej inteligencji.

PG: Sztuczna inteligencja identyfikująca warianty poszczególnych melodii to jednak „pieśń przyszłości”, ale dla mnie interesujące są aktualne możliwości

przeszukiwania bazy. Z punktu widzenia użytkowników, kluczowe znaczenie ma sposób opisu znajdujących się w nim nagrań, czyli zestaw tzw. metadanych. To od nich zależy późniejsza funkcjonalność całego systemu, a zwłaszcza możliwość szybkiego i skutecznego wyszukiwania interesujących nas rzeczy. Stosowany przez was format opisu został wypracowany na gruncie badań etnomuzykologicznych i w moim przekonaniu ma pewne mankamenty, jeśli wziąć pod uwagę potrzeby etnologów, folklorystów, literaturoznawców czy historyków. Brak tu np. w opisie takich kategorii jak gatunek utworu czy słowa kluczowe określające treść pieśni. Z czego to wynika i czy jest szansa, że opisy zostaną uzupełnione o tego typu metadane?

JJ: Przede wszystkim każdy, kto tworzy konto w Etnofonie, jest informowany, że system jest w budowie. Zdecydowaliśmy się bowiem, że należy go uruchomić jako prototyp, by jak najszybciej umożliwić eksplorację źródeł, także badaczom spoza naszego Instytutu. To było słuszne, choćby z tego względu, że niebawem stanęliśmy wobec pandemicznej rzeczywistości i dostęp do informacji on-line bardzo ułatwiał komunikację. Ale przyniosło także wiele kłopotów, bo nie każdy rozumie, że jest to rozwijający się projekt i część użytkowników odbiera Etnofon jako gotowe narzędzie, nad którym prace są już zakończone... A to, czym aktualnie dysponujemy, to dopiero około połowa, jeśli nie mniej, z tego, co nadal pozostaje w fazie projektu na papierze. Zapewne każdy domyśli się, że chodzi tu o ciągły brak funduszy i fakt, iż komisje grantowe nie rozumieją, że polska nauka wyszła już z epoki pióra i kałamarza. Pocieszające jest to, że dokładnie te same problemy mieli np. wspomniany wcześniej Zborowski czy Roman Zawiliński, których w pierwszej połowie XX w. decydenci akademicki wyrzucali z pokoju z hukiem i zapewnieniem, że na głupoty – czyli prezentowany wówczas fonograf – pieniędzy nie dadzą.

Ale wracając do twojego pytania, wiele funkcji, o których wspomniałeś, istnieje, ale w fazie albo tworzenia modelu czy testowania mechanizmu, albo wypełniania danymi. Dlatego nie wszystko obecnie jest widoczne. Na przykład w 2021 r. po miesiącach projektowania i testów wdrożyliśmy nowy mechanizm geomappingu. Ale to dopiero wierzchołek góry lodowej, bo przed nami jeszcze długa praca nad przenoszeniem starych danych GEO do nowego środowiska. Pragnę też podkreślić – zresztą mówiłem już o tym na wielu konferencjach, ilustrując to pewnym rysunkiem ze znanego komiksu o Tutusie, Romku i A'Tomku – że nawet w XXI w. nie ma cudownych maszyn profesora T'Alenta, gdzie wrzucisz z jednej strony bałagan, a z drugiej strony wyskoczy porządek...

Zagadnienie, które poruszasz, ma w gruncie rzeczy kilka aspektów. Pierwszy to zdefiniowanie i stworzenie dodatkowych pól opisu oraz wytworzenie stosownych metadanych, które – jak mówiliśmy – często są niekompletne lub w ogóle ich nie ma, albo – jeśli są – wymagają przeniesienia z rękopiśmiennych kwestionariuszy badań terenowych do domeny cyfrowej. To ostatnie zadanie jest też nie lada wyzwaniem, co pokazał wspomniany geomapping, na który udało nam się w tym roku pozyskać niewielkie środki. Okazało się bowiem, że

dostępne mapy i wykazy miejscowości nie nadają się do opisu takiego zbioru jak nasz, który był tworzony na przestrzeni wielu lat przy zmieniających się podziałach administracyjnych, był ukierunkowany na docieranie do małych miejscowości, z których część przestała istnieć, a jeszcze dodatkowo wiele nagrań było robionych na drodze z miejscowości A do miejscowości B. Na potrzeby Etnofonu stworzyliśmy więc specjalną bazę – nawet nie miejscowości, tylko miejsc – ale jej wdrażanie będzie trwało zapewne kilka lat ze względu na niewielką liczbę osób, która przy tym pracuje. I to jest przykład problemów, z jakimi wiąże się dopasowywanie systemu opisu i wyszukiwania materiałów do specyfiki naszych zbiorów.

W pierwszej fazie projektu skupiliśmy się na tych metadanych, którymi dysponujemy. W dalszej kolejności są wytwarzane nowe metadane i od razu sposób ich prezentacji, tesaursusy, słowniki, listy rozwijane itp. To niełatwa praca, przede wszystkim koncepcyjna i interdyscyplinarna. Chodzi tu też o to, by różni użytkownicy bazy wskazali takie kategorie opisu, które byłyby użyteczne z ich punktu widzenia. No i wprowadzanie danych, które po macoszemu zwykło się nazywać „wklepywaniem” – to bardzo nieładne i pejoratywne określenie niezwykle odpowiedzialnej pracy wymagającej kompetencji i benedyktyńskiej cierpliwości. Niewiele osób doświadczyło takiej pracy. Początkowo w tym zakresie próbowaliśmy współpracować także ze środowiskiem niemuzykologicznym, z miłośnikami tradycji. Jednak pojawia się tu charakterystyczne zjawisko: Miło jest jechać w teren i prowadzić badania, ale właściwa praca zaczyna się po powrocie i tu już zwykle nie ma tylu chętnych... Swego czasu pisałem o tym zjawisku w jednym z numerów „Muzyki”². Wszystko to wymaga sporego nakładu pracy, a tym samym zdobycia odpowiednich środków. Wiele wniosków przepada w konkursach, ale szczęśliwie pozyskujemy raz większe, raz mniejsze środki, jednak głównie z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Nauka – jak wspomniałem – tego typ działania nadal postrzega jako drugorzędne, choć pewną nadzieją jest tu wspomniana humanistyka cyfrowa – dość nowe zjawisko.

Innym przykładem jest kategoria gatunku. Jego określenie może pochodzić od wykonawcy, od kilku wykonawców (tu może paść więcej różnych określeń), ale może też być wskazane przez badacza czy osobę opracowującą nagranie, a te określenia nie zawsze są kompatybilne. W Etnofonie nie chcemy stosować w tym względzie rozwiązań arbitralnych, czyli np. opisywać danego utworu tylko w określony sposób, bo tak „powiedział pan profesor”, choć wykonawca określił go inaczej. Cyfrowa baza danych umożliwia jednak umieszczenie większej liczby określeń na równym poziomie, bez konieczności ich hierarchizowania, natomiast z odniesieniem do podmiotu klasyfikującego. Ale znów jest to związane z ogromną pracą potrzebną do ustalenia zestawu takich określeń,

2 Chodzi o artykuł *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka” 2014, nr 3. Tekst dostępny jest również na stronie Etnofonu.

uporządkowania ich, stworzenia słownika. Problem polega też na tym, że przygotowując takie listy kategorii opisowych (np. gatunków) powinniśmy uwzględnić dotychczasowe osiągnięcia w tej dziedzinie. Jako etnomuzykolodzy bierzemy więc pod uwagę np. wydane do tej pory antologie pieśni ludowych. Okazuje się jednak, że te prace zawierają różne rozwiązania w zakresie klasyfikacji, typologizacji czy opisu materiału, a propozycje te nie zawsze są kompatybilne. Trzeba pamiętać, że przyjęcie jakiegoś rozwiązania w tej kwestii jest brzemienne w skutki i musi być dobrze przemyślane; my podchodzimy do tego odpowiedzialnie, bo traktujemy Etnofon również jako projekt badawczy. I nie jest tak, że chcemy tu przeforsować i wprowadzić jakieś jeden z góry zdefiniowany system opisu. Raczej próbujemy wypracować w tym zakresie rozwiązania kompromisowe, które są konsultowane z różnymi osobami, także z twórcami ludowymi. Bardzo często zapraszamy też do konsultacji osoby, dla których folklor jest raczej egzotyczną dziedziną; próbujemy je zainteresować naszymi pracami, a jednocześnie pytamy: Co ty byś z tym zrobił? Jak byś szukał materiałów? Czego ci tu brakuje?

Niezależnie od środków, jakie udaje się zdobyć w ramach grantów na realizację konkretnych projektów, trwają systematyczne prace nad różnymi kategoriami opisu źródeł i różnymi możliwościami ich przeszukiwania, np. po incipitach pieśni czy w formie wyszukiwania pełnotekstowego (w tym zakresie pojawia się zresztą ogromne wyzwanie związane z formami językowymi, dialektami, zapisami fonetycznymi, półfonetycznymi), i mam nadzieję, że niebawem nastąpi tu wyraźny jakościowy przełom. Mam też takie marzenie – i myślę, że kiedyś je zrealizuję – żeby Etnofon posiadał coś takiego jak redakcja społecznościowa. Chodzi o to, żeby każdy użytkownik miał możliwość komentowania i uzupełniania udostępnianych przez nas źródeł, zwłaszcza w zakresie kontekstowym. To byłby taki zdalny wywiad terenowy. Ale to znów wymagałoby czuwania nad dostarczaniem treściami i ich porządkowania, choć wiele można by tu zautomatyzować.

Wracając do mankamentów, o których wspomniałeś, trzeba powiedzieć, że pod tym względem mieliśmy ogromne wątpliwości i być może nawet naraziliśmy się nieco środowisku naukowemu. Problem polegał na tym, że albo będziemy „w nieskończoność” cyzelować dane, poprawiać opisy, udoskonalać metody wyszukiwania, albo pokażemy to w takim stanie, w jakim aktualnie jest. W tej sprawie pojawia się dużo głosów, często w postaci telefonów czy maili. Zarysuję przykładową, ale zarazem modelową sytuację. Dzwoni pani albo pan nauczyciel z jakiejś bardzo małej miejscowości i mówi tak: „Dzień dobry, jestem nauczycielem z miejscowości X. Bardzo przepraszam, że zwracam państwu uwagę, ale wy w Polskiej Akademii Nauk powinniście wiedzieć, że nazwa mojej rodzinnej miejscowości jest zapisywana przez „u” a nie „ó”, bo to jest wyjątek”. Takie sytuacje dotyczą nie tylko nazw miejscowości, ale też np. wykonawców, których nazwiska zostały zapisane nieprawidłowo. Opublikowanie bazy danych w takiej niedoskonałej postaci, gdzie większość opisów powstawała „z autopsji”, jest więc wielce ryzykowne, może bowiem wywołać sprzeciw niektórych użyt-

kowników. Druga strona medalu jest taka, że są środowiska, które zarzucają nam, że nic nie publikujemy czy wręcz w ogóle nic nie robimy; mówią, że Instytut najchętniej by wszystko zamknął i niczego nie udostępniał. Trzeba więc wyważyć opinie, bo są tu różne punkty widzenia.

PG: Właśnie! Sprawą, która budzi chyba największe kontrowersje, jest dostępność nagrań umieszczanych w Etnofonie. Niektórzy – jak sam wspomniałeś – zarzucają wam, że blokujecie dostęp do nagrań. Przywołuje się tu koncepcję „otwartej nauki”, twierdząc, że efekty prac prowadzonych przez publiczną instytucję za publiczne pieniądze powinny być dostępne bez ograniczeń dla wszystkich obywateli. Dlaczego więc dostęp do Etnofonu jest limitowany, wymaga założenia konta i podpisywania specjalnych umów?

JJ: Projekt Etnofon polega – jak powiedzieliśmy – na agregowaniu różnych zbiorów. W chwili obecnej od znacznej większości instytucji dysponujących tymi zbiorami nie mamy zgody na publikowanie ich nagrań w otwartym dostępie i jest to uzasadnione różnymi czynnikami, np. obowiązującym stanem prawnym czy planami wydawniczymi instytucji, zwłaszcza tych naukowych. To co udało nam się wypracować na tym polu (jednym z celów projektu jest też badanie aspektów prawnych związanych z udostępnianiem nagrań), to udostępnianie tych nagrań na określonych zasadach. Krótko mówiąc, dostęp do nich jest możliwy w zasadzie dla każdego, pod warunkiem że ten ktoś się do nas zwróci i określi, co i do czego jest mu potrzebne. Jeśli zostaną spełnione wymagania regulaminowe oraz podpisana stosowna umowa określająca pola eksploatacji i odpowiedzialność korzystającego, nie ma przeszkód w dostępie do pełnej informacji i obiektów.

W tej chwili użytkownicy mogą korzystać z Etnofonu za pomocą dwóch rodzajów kont: podstawowego i zaawansowanego/rozszerzonego. Konto podstawowe daje możliwość przeszukiwania wszystkich rekordów w naszej bazie oraz dostęp do próbek wielu nagrań. To rozwiązanie popularne np. w serwisach internetowych z muzyką. Takie konto każdy może założyć samodzielnie za pomocą kilku „kliknięć”; nie wiąże się to oczywiście z żadnymi opłatami. Założenie konta wiąże się natomiast z koniecznością podania pewnych danych, np. imienia i nazwiska oraz adresu e-mail. Ważne jest dla nas również, czy osoba rejestrująca się reprezentuje środowisko naukowe, artystyczne czy inne. Te informacje pomagają nam planować i projektować dalsze rozwiązania nie tylko w Etnofonie, ale i w szerszej działalności naukowej, a także formułować wnioski i popierać je konkretnymi danymi liczbowymi. Pamiętam, że kilkanaście lat temu na podstawie analizy zachowanych ksiąg interesantów (tam wpisywano także podobne dane) przygotowałem statystykę za ostatnie kilka dekad, która pokazała, jak bardzo zmienił się i spolaryzował profil użytkowników naszych zbiorów, co jest także znakiem przemian kulturowych. Współczesne analizy użytkowników są też istotne ze względu na nasze sprawozdania z działalności naukowo-badawczej.

Konta zaawansowane są tworzone przez nas na zasadzie zmiany statusu użytkownika, który wykaże, że dostęp do wybranych obiektów oraz metadanych jest mu potrzebny jako źródło do badań naukowych. Nadanie statusu użytkownika zaawansowanego wymaga podpisania wspomnianej umowy z Instytutem Sztuki PAN i umożliwi dostęp do pełnych wersji wybranych nagrań, a także dostęp do danych, które nie mogą być udostępniane każdemu, np. ze względów prawnych. Jeśli użytkownik naukowy potrzebuje także dostępu do zasobów zagregowanych (to znaczy tych, których Instytut nie jest właścicielem), wówczas umowa jest trójstronna, czyli dochodzi właściciel zagregowanego zbioru.

Ponieważ ostatnio prócz naukowców czy artystów-badaczy pojawiło się wiele nowych grup zainteresowanych naszymi zbiorami, które kwestionują zasadność procedury zmiany profilu użytkownika, spotykamy się niejednokrotnie z opiniami, że zbiory te powinny być otwarte, czyli dostępne dla wszystkich, bez żadnych ograniczeń i kontroli. Dokładnie do tego dążymy, przy czym, z uwagi na stricte naukowy charakter naszej instytucji, kolejność prac jest następująca: najpierw opracowujemy merytorycznie pewien obszar zasobu (np. jakiś region), wydajemy materiał w formie książek, płyt, multimediiów, artykułów itp. i na końcu otwieramy dostęp. Tak robią też podobne instytucje za granicą, które mają plan swych działań, a zbiory nie są dla nich „balastem” lecz podstawą do aktywności naukowo-edytorskich.

Trzeba pamiętać, że Etnofon jest bazą źródeł, które są dopiero punktem wyjścia do dalszych badań, a ich efekty przybierają różną formę, np. wspomnianych wcześniej publikacji. Jest to zatem niejako zbiór „rękopisów dźwiękowych”, które – istniejąc w postaci surowej, rozproszonej, bezkontekstowej – czekają na opracowanie. Wychodzimy przy tym z podstawowego założenia, że takich nieopracowanych zasobów nie powinno się udostępniać publicznie. Nasze zbiory są więc systematycznie, planowo opracowywane i służą jako źródła i materiały dla wielu projektów naukowych oraz edytorskich. Duży nacisk kładziemy na prace wydawnicze o charakterze popularnonaukowym i publikowanie płyt z książkami, w których znajdują się obszerne, kontekstowe opracowania materiałów muzycznych. Od niedawna zaczęliśmy stosować też rozwiązanie, że na płytach DVD umieszczamy pliki w formacie MP3, co pozwala zmieścić na nich dużo więcej nagrań. Trzeba przy tym podkreślić – bo może nie wszyscy mają tego świadomość – że te wydawnictwa płytowe są również publikowane na stronie internetowej Etnofonu. W zakładce „Wydawnictwa” są dostępne on-line wersje wszystkich naszych płyt, zawierające pełne wersje nagrań (w tej chwili w liczbie ok. 2 000) łącznie z bookletami. Zatem im więcej nagrań wydamy, tym szerzej będzie otwarty Etnofon. Tyko przy takim podejściu mamy pewność, że publikowane przez nas obiekty i dane są rzetelne i nie wprowadzą kogoś w błąd. Zresztą informujemy o tym użytkowników, którzy zakładając konto, widzą następujący komunikat: „Udostępniono tylko te obiekty i dane, których ujawnianie jest zgodne z obowiązującymi przepisami prawa. Obiekty pozostające w planach wydawniczych oraz w autorskim opracowaniu zostaną udostępnione po ich publikacji. Większość danych ma charakter poglą-

dowy a ich pełną reprezentację wraz z kontekstem merytorycznym Użytkownik znajdzie w wydawnictwach książkowych i płytowych IS PAN”.

Aby tę sytuację lepiej zobrazować wyobraźmy sobie, że np. mając taką technologię jak dziś, zrezygnowano by kiedyś z całej pracy redakcyjnej przy edycji *Dzieł Wszystkich* Oskara Kolberga, zeskanowano rękopisy i zakończono projekt wraz z ich udostępnieniem w jakimś repozytorium. Można i tak. Ale nasze doświadczenia wskazują, że lepsze są inne rozwiązania. Podam jeden przykład. Spotkaliśmy się niejednokrotnie z taką narracją: „No, w latach 50. to wy przyjechaliście do nas i ukradliście (sic!) nam te nagrania (w sensie, że »wyrwaliście« je od ludzi), zawieźliście do Warszawy, schowaliście i teraz nie chcecie dać. Chcecie żeby płacić, żebyśmy pomogli zorganizować pieniądze na wydawnictwo płytowe!”. Zwykle do podobnych stwierdzeń odnosimy się następująco: „No dobrze, ale czy nie wydaje się Państwu, że przechowanie przez 70 lat nagrań, które dzisiaj brzmią po prostu świetnie, wzorcowo akustycznie (a mówią, że wszystko co niezdigitalizowane w pył się obraca), nic nie kosztuje w zakresie zarówno finansowym, jak i administracyjnym?” Zazwyczaj następuje wówczas refleksja. Ale to nie koniec historii, bo później zaczyna się dyskusja nad sensem wydawania publikacji i wyboru nagrań w sytuacji, gdy mamy internet, do którego wszystko można „wrzucić”. I dopiero gdy zaczynamy pracę nad płytą, wielu regionalistom otwierają się oczy, ponieważ mają dostęp do tych wszystkich nagrań, które „ukradliśmy” im w latach 50. Słuchają ich i nagle: „O Boże! Ale przecież to jest z sąsiedniego regionu! To nie nasze! A nagrane u nas... A to drugie nagranie też nie jest nasze. A trzecie jest brzydkie – my myśleliśmy, że X to miał głos jak dzwon... A o Y pisali, że był wirtuozem, a on tu się myli... A piąte to jest Z – ja go pamiętam, on znał wiele pieśni, a tu śpiewa tylko sprośne przyśpiewki, aż uszy więdną... A tu ktoś śpiewa pieśni, które mogą być odczytane jako ubliżające jakiemuś narodowi”. Ja wtedy mówię: „To jest wasz region, tak to zostało utrwalone – pakujemy to wszystko do internetu”. I tu następuje zwrot nastawienia i przyznanie, że jednak dobrze zredagowana, obiektywna antologia pokaże esencję, która będzie zarazem swego rodzaju „instrukcją” do poruszania się po pełnym, trudniejszym w odbiorze zasobie.

Warto dodać, że w tym miejscu dotykamy też kwestii metod postępowania przyjętych w momencie tworzenia poszczególnych zbiorów. To, że w danym zasobie dominuje jakaś pieśń, nie zawsze odzwierciedla rzeczywistość, bo może być to choćby efekt szczególnego zainteresowania badacza danym wątkiem. I teraz powstaje pytanie, czy za 100 lat ktoś, nie znając kontekstu i przyjętej w konkretnym przypadku metody zbierania materiału, mylnie nie stwierdzi, że w danym rejonie wyjątkowo ulubiono sobie ten albo inny utwór.

Ale jest jeszcze druga strona medalu, czyli pokusa (zwłaszcza dla regionalistów) by poprzez taki a nie inny wybór materiałów „nagiąć” historyczną rzeczywistość. W ostatnich latach nastąpiła bardzo silna regionalizacja; ludzie zaczęli myśleć „małymi ojczyznami”, a odrębność kulturowa jest atrakcyjna i lepiej finansowana. Jeszcze w drugiej połowie XX w. nie było tego tematu na taką skalę (choć były wtedy też inne tendencje i przejawienia, o których trzeba

pamiętać), a granice pieśni, stylu, gwary czy nawet języka i repertuaru nie były aż tak jaskrawo wyznaczane. Ludzie śpiewali, co znali, migrowali, a presja festiwalu (choć ruch sceniczny przecież trwał już od początku XX w.) nie była aż tak silna, by odbijać się na jeszcze żywej tkance praktyki muzycznej. Robione wtedy nagrania to była taka migawka ówczesnej autentycznej kultury danego miejsca. Dzisiaj przedstawiciele tych regionów wyobrażają sobie, że jeżeli coś w Instytucie Sztuki PAN było nagrane 70 lat temu, to to jest absolutnie to, do czego oni dążą regionalistycznie. I rzeczywiście, te nagrania prezentują pewną prawdę, ale ta prawda nie jest niestety tym obrazem, do którego dążą niektóre grupy regionalne. Czasem w konfrontacji z dokumentem trochę im ręce opadają, bo to jest coś innego, niż to, czego się spodziewali. Z kolei nie brak też podstaw bezrefleksyjnego zachwytu „surowością” czy „siermiężnością” dokumentu i nietrafioną lub przejaskrawioną „rekonstrukcją” czy „rewitalizacją” tradycji albo też prób udowadniania śmiałych tez za pomocą jednostkowego egzemplum. Prawda dokumentalna zawsze okazuje się nieoczywista. Zatem poruszanie się po setkach tysięcy nagrań dokumentalnych bez przewodnika może prowadzić do skrajnych postaw i dlatego dobrze, że takie zasoby są w znacznej mierze pod kuratelą instytucji naukowych. Niedawno, zwiedzając jedno z tatrzańskich muzeów, przeczytałem na ekspozycji takie słowa, zacytowane z memoriału *Ochrona Tatr* z 1913 r.: „Udostępnienie Tatr sprawiło, że coraz znaczniejsze zastępy gości przeciągają przez góry, niosąc ze sobą bezmyślność i beztroskę w używaniu swobody”.

Tak więc udostępnienie zasobu (zwłaszcza źródeł tworzonych w celu prowadzenia prac badawczych i wydań naukowych antologii), który nie został w pełni opracowany i opublikowany krytycznie, może wiązać się z pewnym ryzykiem. Brak punktu odniesienia w postaci popartego rzetelnymi badaniami opracowania sprawia, że wielu – zwłaszcza nienaukowych – użytkowników ma spore trudności w poruszaniu się po tym „oceanie źródeł”. Potwierdzeniem słuszności takiego poglądu są nasze doświadczenia współpracy ze specjalistami badającymi poszczególne regiony lub pochodzącymi z nich twórcami, wrośniętymi w daną kulturę lokalną, którzy podczas pracy nad publikacjami pomagają zhierarchizować dostępny materiał, oddzielić „ziarno od plewy”. Mamy również doświadczenia sytuacji, gdzie niemal w ostatniej chwili zapobiegliśmy błędnym interpretacjom, które wynikały właśnie z niezbyt rzetelnego przestudiowania kontekstu. Z drugiej strony, gdyby tak wszystko „puścić na żywioł”, powstałaby interesująca sytuacja kulturotwórcza, ale nie wiem, czy w czasach, gdy wspomniany regionalizm tak silnie kształtuje lokalne odrębności jako antidotum na globalizację i w cenie jest „wierność tradycji”, taka postawa byłaby słuszna. Jak zwykle wszystko zależy od punktu widzenia...

Zatem reasumując, Etnofon to repozytorium stanowiące rodzaj zbioru „rękopisów”, które należy poddać „redakcji”, a otwieranie zasobu pozostającego w opracowaniu wymaga od nas dużej ostrożności, uwagi i odpowiedzialności, by – korzystając z rozwijających się dynamicznie rozwiązań technologicznych – uchronić się przed popełnieniem dziejowego zaniedbania. Etnofonu nie po-

strzegam więc jako rodzaju etno-fono-Google. I choć chciałbym, by technologicznie też był tak zaawansowany, to nie życzyłbym sobie efektu, z jakim mamy do czynienia w przypadku tej najpopularniejszej wyszukiwarki, która sprawia, że wiele osób zamiast iść do lekarza-specjalisty, stawia sobie diagnozę samodzielnie na podstawie lektury tekstów znalezionych w sieci, a wielu uczniów zamiast sięgnąć do wydawnictw PWN, czyta popularne blogi lub fora dyskusyjne. Pamiętajmy, że Google ma na celu eksplorację bodaj najbardziej rozproszonego i różnorodnego środowiska, jakim jest internet, Etnofon zaś ma być rodzajem specjalistycznej przystani dla kogoś dryfującego w oceanie rozproszonych informacji.

Chciałbym jeszcze na marginesie podkreślić, iż ta perspektywa jest oparta na studiach historii polskiej etnofonografii. Historia ta pokazuje, że mimo wspomnianych na początku naszej rozmowy strat wojennych wiele dóbr nauki i kultury przetrwało właśnie dzięki publikacjom i ich powielaniu. Pomimo że od niemal 20 lat zajmuję się digitalizacją i przenoszeniem świata kolekcji analogowych w świat nowych mediów, nadal jestem przekonany, że internet i technologie cyfrowe nie są absolutnie żadnymi gwarantami wieczystego zachowania dokumentów przeszłości. Zresztą wielokrotnie pisałem już na temat mylenia archiwizacji z digitalizacją oraz złudnego pokładania nadziei w tej ostatniej jako skutecznej formie zachowania dziedzictwa. Digitalizacja to dobry sposób na tworzenie narzędzi dostępu do informacji, ale nie rozwiązanie problemów z ich trwałą archiwizacją.

Ale wróćmy do tematu udostępniania. Wbrew pozorom sprawa otwartego dostępu do tego typu dokumentacji nie jest taka prosta i ma różne aspekty. Musimy pamiętać, że zbiory te były tworzone nie w celu ich publikacji fonograficznej, ale ściśle na potrzeby nauki. Zapewniano o tym nagrywanych wykonawców i zastrzegano – w odpowiedzi na ich pytania – że dokumentaliści nie są z radia ani telewizji i materiał nie będzie nigdzie emitowany, tylko wykorzystany do sporządzenia transkrypcji muzycznej i tekstowej. Nie podpisywano w związku z tym z wykonawcami żadnych umów, zgód, porozumień, które dziś bardzo by ułatwiły (lub utrudniły) zadanie. Kiedy Jadwiga Sobieska w latach 70. XX w. planowała wydanie materiału na płycie, powracano do wybranych wykonawców i dokonywano osobnych nagrań specjalnie dla celów wydawniczych, stosując także inną technologię.

Trzeba też uczciwie przyznać, że my jako etnomuzykolodzy często przekonaliśmy śpiewaków czy instrumentalistów, że robione przez nas nagrania nie będą publikowane, ponieważ chcieliśmy uzyskać efekt otwartości i prawdomówności wykonawcy, próbowaliśmy doprowadzić do sytuacji intymnej, w której ktoś się otworzył, a te mikrofony pracowały w tle. Cóż... sam uczestniczyłem w tym procederze 20 lat temu w imię uzyskania cennego, wiarygodnego źródła-dokumentu i wtedy nie śniłoby mi się, że dwie dekady później, w dobie internetu stanę przed takim dylematem. Powiem więcej, na nagraniach archiwalnych czasami słysząc nawet prośby wykonawców o to, by nie publikować nagrań, a nawet, żeby ich nie nagrywać, bo chcą wyrazić coś poufnego, intymnego,

osobistego. A eksploracja zbiorów niejednokrotnie pokazuje, że taśma nadal się kręciła... Czy w tej sytuacji my mamy prawo publikować takie materiały?

Sytuację komplikuje fakt, że jeszcze kilkadziesiąt lat temu nikt nie spodziewał się, iż – relatywnie niedługo – pojawi się możliwość tak łatwej publikacji nagrań na płytach, w plikach, w sieci... Przyszło nam zatem odpowiadać za ten wyjątkowy zbiór w szczególnym czasie. Trudność polega na tym, że to nie są nagrania odgłosów przyrody lub efektów dźwiękowych, lecz żywych ludzi – ludowych artystów, którym zawsze przysługiwało prawo do decydowania o powierzonych komuś swoich dobrach intelektualnych – w tym wypadku wykonaniach pieśni lub melodii. Trzeba przy tym podkreślić, że dokumentaliści starali się docierać zawsze do informatorów najciekawszych, najwybitniejszych, często wskazanych przez lokalną społeczność właśnie jako „miejscowi artyści”. Ponieważ problem rozpowszechniania nagrań dokumentalnych muzyki tradycyjnej nie był dotąd w ogóle analizowany na gruncie prawnym, razem z Nicholasem Gazalem napisaliśmy na ten temat obszerny artykuł, który ukazał się w tomie *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* (t. 2, Warszawa 2019). Nie chcę streszczać omawianych tam szczegółowo kwestii – zapraszam do lektury tekstu, który jest dostępny na stronie Etnofonu – powiem tylko, że opracowanie to definiuje i porządkuje wiele zagadnień, choćby prawa i obowiązki instytucji posiadających tego typu zbiory. Warto bowiem np. wiedzieć, że w świetle obowiązujących przepisów Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN to nie jest archiwum (Archiwum PAN to inna jednostka, która znajduje się w Pałacu Staszica na Krakowskim Przedmieściu), a często mylnie za takie właśnie są uważane i w związku z tym oczekuje się, że wszystkie jego zasoby powinny być publicznie dostępne. Jednak zgodnie z ustawą materiały zgromadzone w naszym Instytucie stanowią bazę źródeł do badań prowadzonych przez tę właśnie jednostkę naukowo-badawczą, a tym samym nie muszą – a nawet nie powinny – być upubliczniane przed ich opracowaniem i wydaniem przez macierzystą jednostkę. Jak podkreśliłem wyżej, nasza praktyka, podyktowana planem stopniowego otwierania zasobu w szerszym kontekście społecznym (nie tylko dla nauki), przełamuje tę zasadę.

Podsumowując, można powiedzieć, że nawet jeśli minął już przewidziany prawnie czas ochrony nagrań, czyli 50 lat od momentu ich zarejestrowania, i mogą one trafić do domeny publicznej (zwykle, niestety, błędnie pojmowanej), nie znaczy to, że koniecznie muszą. To kurator zbiorów ma obowiązek podjęcia w tej sprawie odpowiedzialnej decyzji, a również wykonawca (lub jego spadkobiercy) mogą mieć w tej sprawie coś do powiedzenia.

PG: We wspomnianym przez ciebie artykule szczególnie zainteresowały mnie pewne kwestie etyczne związane z udostępnianiem nagrań archiwalnych. Okazuje się, że często nawet jeśli pod względem prawnym ich sytuacja jest jasna, to publikacja w otwartym dostępie może budzić poważne wątpliwości. Czy mógłbyś nieco szerzej omówić tego typu problemy i podać jakieś przykłady?

JJ: Częściowo była już o tym mowa, gdy wspominałem o prośbach wykonawców, by ich nie nagrywać lub zapewnieniach, że nagrania nie będą publikowane, ale możemy to jeszcze uszczegółowić i rozwinąć. Chodzi tu bowiem również o intersubiektywną ocenę estetycznej jakości tych nagrań. Pozwolę sobie przytoczyć taki przykład: Syn jednego z instrumentalistów grających w pewnej kapeli odmówił nam, niestety, współpracy w jednym z projektów tylko z tego powodu, że wcześniej opublikowaliśmy (zgodnie z prawem) na płycie nagrania jego ojca, które on – po zapoznaniu się z publikacją – uznał za niedobre pod względem muzycznym. To region, w którym muzyka instrumentalna bardzo się sprofesjonalizowała i dziś dąży się tam, by wykonywać ją dobrze, czysto i estetycznie, zaś opublikowane przez nas nagranie wykonane było w „starym stylu”. Widzimy zatem, że kryteria oceny współczesnych muzyków grających repertuar tradycyjny mogą być diametralnie różne od kryteriów przyjętych przez badaczy, postrzegających źródło jako dokument historyczny.

Poza tym wiele wykonań, choć można je stranskrybować i wykorzystać w różnych opracowaniach, z estetycznego punktu widzenia nie nadaje się do publikacji. Dobrym przykładem są materiały, które weszły do wydawnictw z serii *Polska pieśń i muzyka ludowa*. Mamy tam bardzo dużo dobrze opracowanych transkrypcji, ale z wielu powodów nie każdy utwór, który został tam opublikowany, może być udostępniony w formie nagrania, np. materiał cenny merytorycznie mógł zostać podany przez wykonawcę we fragmentach (ze względu na stan pamięci) albo też w taki sposób, że możemy przypuszczać, iż wykonawca nie życzyłby sobie publikacji takiego nagrania. Pamiętajmy o takich kwestiach jak chwilowa niedyspozycja czy zły stan zdrowia śpiewaków lub instrumentalistów. A w ekstremalnych przypadkach naprawdę docierano do ludzi w ostatniej chwili... To były wyjątkowo trudne sytuacje, a oni zgadzali się na udzielenie odpowiedzi na pewne pytania, zanucenie czegoś – czasem było to nawet wzruszające wspomnienie dawnych lat – ale czy od razu musimy to publikować?

Współcześnie również mamy do czynienia z sytuacjami, które wywołują refleksję nad podejściem do publikacji materiałów historycznych. Tuż przed pandemią robiliśmy typowo dokumentacyjne nagrania w pewnym regionie. Przy podpisywaniu umów, wykonawcy byli informowani, że wyrażają zgodę na publikację zarejestrowanego materiału, m.in. w naszym repozytorium, i niemal we wszystkich przypadkach osoby, które zostały nagrane, zastrzegają, że chcą mieć możliwość odsłuchania materiału i prawo do ostatecznej decyzji, które z nagrań będą mogły być upubliczniane, a które nie. Mając takie doświadczenie z własnych badań w terenie, które staram się jakoś przetransponować w przeszłość, nie mogę zakładać, że w przypadku dawnych nagrań można publikować wszystko bez ograniczeń.

Wróćmy jeszcze – w kontekście poszanowania twórcy – do wydawanych przez nas serii płytowych, które stanowią również swego rodzaju hołd złożony wykonawcom. Są tam wybrane nagrania najlepsze, najbardziej reprezentatywne, również pod kontem ich jakości estetycznej, wykonawczej. Wkładamy sporo pracy badawczej w rekonstrukcję dźwięku i robimy z tych nagrań wzorcowe

„próbki”, które idą w świat. Ci, w większości przypadków nieżyjący już, śpiewacy czy muzycy są przez nas traktowani jak artyści – nawet celowo w Etnofonie rejestr wykonawców nazwałem rejestrem artystów. I w tym przypadku – choć wykonawcy nie byli informowani, że są nagrywani „na płytę” – mamy czyste sumienie, bo dołożyliśmy wszelkich starań, by te nagrania były jak najlepsze.

Oczywiście wszystkie te problemy i wątpliwości nie powinny prowadzić do zablokowania możliwości udostępnienia nagrań przez internet. Ale to udostępnianie powinno się odbywać na określonych zasadach, które będą w jakiś sposób uwzględniały takie problematyczne kwestie. Jesteśmy świadomi, że Etnofon to trudne wyzwanie, chodzi tu bowiem o zaprojektowanie i wykonanie w świecie cyfrowym szczególnego rodzaju historycznego dokumentu etnomuzycznego i etnofonograficznego, który kreuje diametralnie inną rzeczywistość i kształtuje pewne nieznane wcześniej postawy nowych generacji użytkowników szukających w sieci także dóbr kultury.

RECENZJE I OMÓWIENIA
REVIEWS AND DISCUSSIONS

Janina Hajduk-Nijakowska

Uniwersytet Opolski

jdhn@uni.opole.pl

ORCID: 0000-0001-9958-5771

Tożsamość kulturowa współczesnych potomków górali beskidzkich osiadłych w Serbii

The cultural identity of descendants
of the Beskidy Mountains highlanders
settled in Serbia

Katarzyna Marcol, *Toutowie. Język i pamięć
w ustanawianiu wspólnoty Wiślan w Banacie*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,
Katowice 2020.

DOI: 10.12775/LL.4.2021.007 | CC BY-ND 4.0

Publikacja Katarzyny Marcol to owoc jej terenowych prac badawczych prowadzonych w Serbii w latach 2008–2019. Auorka odkryła tam zupełnie nową przestrzeń do przeprowadzenia badań antropologicznych, w efekcie czego powstała wyjątkowo ciekawa monografia na temat potomków migrantów z Wisły, beskidzkich górali, którzy już od lat 20. XIX w. docierali do Banatu na południowych rubieżach Cesarstwa Austro-Węgierskiego w poszukiwaniu pracy i lepszego życia. Osiedlali się tam wśród zróżnicowanej etnicznie i wyznaniowo społeczności lokalnej, która odtąd nazywała ich *Toutami* (węgierskie określenie

Słowaków), tak samo zresztą Wiślanie określali później sami siebie. Wynika to – zdaniem autorki – z faktu, że w owym czasie górale ze Śląska Cieszyńskiego nie postrzegali swojej tożsamości w kategoriach narodowych. Co więcej, przynależność do struktur słowackiego kościoła ewangelickiego zdecydowała o ich identyfikowaniu się z narodem słowackim.

Przeprowadzona przez autorkę precyzyjna analiza relacji między poszczególnymi etnicznymi mniejszościami umożliwiła jej scharakteryzowanie przemian zachodzących w pamięci zbiorowej Wiślan, dla których głównym elementem samoidentyfikacji stała się religia ewangelicka. Proces kształtowania się tożsamości *Toutów* został przeanalizowany przez Katarzynę Marcol w sposób wyjątkowo pogłębiony, co umożliwiło jej wyeksponowanie wpływu skomplikowanego kontekstu kulturowego i politycznego na postępujące przeobrażenia tożsamościowe potomków emigrantów z oddalonego Śląska Cieszyńskiego, który przez lata był im zupełnie nieznany (zapomniany). Odnowienie relacji z Polską, a przede wszystkim ze społecznością wiślańską, nastąpiło dopiero na przełomie XX i XXI w. w wyniku aktywności kapłanów ewangelicko-augsburskich, a także polskich instytucji samorządowych oraz Ambasady RP w Belgradzie.

Dzięki wieloletniej obserwacji uczestniczącej autorka zgromadziła bogatą dokumentację związaną z kształtowaniem się poczucia tożsamości *Toutów*, która rozwijała się nie w izolacji, ale w interakcji z innymi mniejszościami etnicznymi. Szczególnie ważną rolę odegrał w tym procesie bezpośredni (rodzinny) przekaz kulturowy, wykorzystujący co prawda obraz świata zachowany w XIX-wiecznej gwarze wiślańskiej i religii luterńskiej, ale z drugiej strony stopniowo zmierzający do akceptowania (oswajania) relacji z sąsiadującymi społecznościami reprezentującymi inne mniejszości etniczne.

Wyjątkowo interesująca i inspirująca do naukowych refleksji jest przeprowadzona przez Marcol analiza gwary wiślańskiej funkcjonującej wśród potomków migrantów mieszkających w Serbii we wsi Ostojićevo. Język ten autorka określa jako „domowy” (używa się go bowiem współcześnie już tylko w trakcie spotkań rodzinnych i nieoficjalnych), a jego analizę wzbogaca wieloma cytatami z przeprowadzonych przez siebie wywiadów. Dostrzega też znaczące podobieństwo funkcjonowania gwary *Toutów* z procesami zachodzącymi w gwarze wiślańskiej na Zaolziu. W obu przypadkach mamy bowiem do czynienia z peryferyjnym charakterem gwar, odseparowaniem ich od wpływów dominującego języka polskiego, co przesądziło o zachowaniu się w nich wielu archaizmów. Jednak postępująca integracja zróżnicowanej etnicznie społeczności Banatu prowadzi do stopniowego zanikania gwary jako języka „domowego”; na jej miejsce wchodzi język serbski, obowiązujący w szkołach. Z kolei język słowacki, używany w praktykach religijnych i liturgii kościelnej, jest silnie powiązany z obrzędowością rodzinną i doroczną *Toutów*.

W monografii obszernie omówione zostały przemiany zachodzące w obrzędowości weselnej, wynikające m.in. z narastającej liczby małżeństw etnicznie mieszanых, co nasila postępujący proces asymilacji kulturowej potomków wspólnoty wiślańskiej z innymi grupami etnicznymi. Jest to bez wątpienia

pozytywny efekt życia w środowisku wieloetnicznym i wielowyznaniowym, który prowadzi do przenikania się zróżnicowanych elementów kulturowych, zresztą nie tylko w sferze obrzędowości. Jak pisze Marcol, „[p]roces zapożyczeń i transmisji przebiega tu między językami ze sobą spokrewnionymi, a tam, gdzie nie ma barier językowych lub są one niewielkie, dochodzi do wielu zapożyczeń, zwłaszcza w folklorze” (s. 153). Autorka wykazuje zarazem, że depopulacja *Toutów* prowadzi do zaniku tradycji wiślańskiej na rzecz elementów pochodzenia obcego, których źródeł można szukać nawet w kulturze węgierskiej. Tym samym tradycyjna „obrzędowość weselna przodków przestała mieć znaczenie jako wyróżnik własnej tożsamości etnicznej” (s.159).

Ma to oczywiście znaczący wpływ na przemiany pamięci zbiorowej. To odrębne, bardzo ciekawe zagadnienie, które autorka monografii z powodzeniem przeanalizowała, by na podstawie zgromadzonych materiałów prześledzić proces kształtowania się pamięci kulturowej *Toutów*. Zgromadzone w trakcie badań narracje wspomnieniowe potomków migrantów z Wisły, najczęściej przekazywane w gwarze wiślańskiej, ale również zapisywane, współtworzyły pamięć komunikatywną, która z czasem w trakcie przekazu międzypokoleniowego ulegała folkloryzacji i fabularyzacji. Doprowadziło to w efekcie do funkcjonowania w obiegu lokalnym narracji prezentujących świadomość tożsamościową wspólnoty, niekoniecznie powiązaną z losami konkretnej rodziny, ale kreującą obraz wspólnotowego świata. Wynikiem tych procesów było powstanie, rzec by można, swoistej mitologii *Toutów*, eksponującej istotne dla nich wydarzenia. Są to opowieści uznane przez Marcol za sagi rodzinne, które „mówią nam wiele na temat współczesnych strategii legitymizujących obecność Wiślan w Banacie oraz ukazują sposoby konstruowania granic służących budowaniu własnej tożsamości w środowisku zróżnicowanym etnicznie” (s. 198). Narracje te koncentrują się przede wszystkim wokół przyczyny opuszczenia Wisły przez przodków, ich wielotygodniowej pieszej wędrówki do Banatu, stopniowego „wtapiania się” kolejnych pokoleń w nową przestrzeń i to na tyle skutecznego, że *Toutowie* nie skorzystali z możliwości przesiedlenia się do Polski po II wojnie światowej. Ważną rolę integracyjną w powstaniu ich wspólnoty odegrała też wiara ewangelicka wyznaczająca miejsce pamięci i kultu w krajobrazie Ostojićeva, a zwłaszcza zachowane księgi metrykalne, które „pełnią już funkcję relikwów przeszłości – są one prezentowane gościom przybywającym z Polski jako świadectwa pochodzenia i emblematy przynależności zbiorowej” (s. 220).

Przemiany kulturowe i polityczne, a ponadto nasilenie się w ostatnich latach kontaktów z Polską, wyraźnie przyspieszyły proces zmian w pamięci zbiorowej *Toutów* i wyzwoliły potrzebę przededefiniowania tożsamości lokalnej w tożsamość narodową, zwłaszcza wśród najmłodszego pokolenia. Wpływ na to miały oczywiście również przekazy medialne. Jednak język polski nie jest, zdaniem Katarzyny Marcol, środkiem porozumiewania się potomków Wiślan żyjących w Serbii, jest on głównie „emblematem polskości w relacjach z innymi grupami etnicznymi”. Autorka nie jest też w stanie określić, w jakim kierunku będą przebiegały dalsze zmiany. Zastępowanie gwary wiślańskiej językiem serbskim

przesądza o stopniowym zanikaniu opowieści przodków, jednak trudno powiedzieć, czy reinterpretacja tożsamości kulturowej *Toutów* będzie oznaczała rezygnację z tej nazwy własnej i zastąpienie jej pojęciem Polaka albo konkurencyjnego z nim Słowaka. Bez wątpienia ważne są tu oficjalne kontakty z *Toutami* jako „mniejszością polską”, zainicjowane w 2007 r. przez samorząd w Wiśle i Parafię Ewangelicko-Augsburską przy wsparciu Ambasady RP w Belgradzie, w ramach których eksponowana jest właśnie kategoria polskości, ukształtowana przez współczesne publiczne dyskursy polityczne. Mimo owego nacisku na „polskość”, jak pisze w zakończeniu swej monografii Katarzyna Marcol, „[n]ie jest wcale pewne, czy proces »unarodowienia« pamięci zatrzyma asymilację na tyle skutecznie, że kolejne pokolenia będą mogły bez zastanowienia mówić o sobie: *my som Pol'ocy*. Bo to, że nie będą o sobie mówili: *my som Tołtowie*, jest prawie pewne. [...] Może się zdarzyć, że dominacja serbskiej grupy większościowej będzie na tyle znacząca, że wyznaczniki tożsamości etnicznej zanikną wraz z odchodzącymi generacjami, polska tożsamość narodowa przestanie być wystarczająco atrakcyjna, aby się z nią identyfikować. [...] Dziś trudno wyrokować, jakie będą konsekwencje przechodzenia od tożsamości lokalno-etnicznej do tożsamości narodowej polskiej lub serbskiej” (s. 298–299).

Takie podsumowanie, zamykające obszerną monografię poświęconą potomkom migrantów z Wisły, nie tylko podkreśla wagę badań prowadzonych przez autorkę w nieznanej dotąd szerzej społeczności, ale ujawnia jednocześnie wszechstronność zaprezentowanych analiz, wskazując że tożsamość kulturowa grupy etnicznej jest kształtowana przez dwa istotne elementy: język i pamięć. Problematyka ta bez wątpienia jest ważna i nie zawsze dostrzegana we współczesnym świecie.

Violetta Wróblewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

viola@umk.pl

ORCID: 0000-0002-5776-8382

O kwietnych dywanach...

Regarding flower carpets...

Katarzyna Smyk, *Obrzęd jako tekst kultury. Przykład Bożego Ciała w Spycimierzu*, seria „Ścieżki Kultury”,
Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej,
Lublin 2020.

DOI: 10.12775/LL.4.2021.008 | CC BY-ND 4.0

Monografia Katarzyny Smyk *Obrzęd jako tekst kultury. Przykład Bożego Ciała w Spycimierzu* jest bardzo interesującym studium przypadku, za jaki można uznać tradycję układania dywanów kwietnych z okazji święta Bożego Ciała w Spycimierzu – miejscowości leżącej w gminie Uniejów, w powiecie poddębickim, w województwie łódzkim. Rangę tego zwyczaju podkreśla fakt, iż w 2018 r. został on wpisany na *Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego* (Kaźmierczak 2018: 65–75), a w 2021 r. na *Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości UNESCO*. To niezwykle lokalne wydarzenie angażuje corocznie całą miejscową społeczność, która misternie układa dwukilometrowy dywan z kwiatów, aby po jednodniowym święcie całkowicie go unicestwić. Efekt kolorystyczny sprawia, że sztukę tę przyjeżdżają oglądać ludzie nie tylko z pobliskich miejscowości, ale z odległych zakątków kraju i świata. Katarzyna Smyk postanowiła szczegółowo opisać ten fenomen, uwzględniając jego wiele aspektów, w tym historyczny, społeczny, antropolo-

giczny, folklorystyczny, dzięki czemu jej praca ma charakter interdyscyplinarny, jest bogata w różnego typu treści i odniesienia, a co istotne, ciekawa poznawczo i czytelniczo. Ale to nie jedyne atuty omawianej książki.

Autorka, opierając się na wynikach własnych badań terenowych (prowadzonych w latach 2018–2020; zob. Smyk 2018; Smyk 2019), na ustaleniach innych badaczy (Ciesielska-Szywał 1996; Tomaszczuk 2004; Brzezińska, Kwiecińska 2020) oraz na podstawie dostępnych materiałów, m.in. filmów, zdjęć, artykułów, podjęła się ukazania nie tylko specyfiki organizowanego w Spycimierzu święta, ale też spróbowała je wpisać w szerszy kontekst obrzędowości, którą można nazwać postludową bądź „typu ludowego” (Stomma 2000). Badaczka wywiązała się ze swego zadania znakomicie, bowiem nie tylko bezsprzecznie dowiodła, że układanie kwiatnych dywanów ma charakter obrzędowy, lecz również wykazała związki istniejące między opisaną przez siebie praktyką a tradycją ludową, zwłaszcza zaś chłopską religijnością.

Niekwestionowanym walorem pracy jest jednak nie tylko wyczerpujący, monograficzny opis kulturowego fenomenu, lecz jej strona metodologiczna. Katarzyna Smyk pokazała, jak w nowoczesny sposób można badać współczesną obrzędowość wywodzącą się z tradycji, wykorzystując w tym celu narzędzia semiotyki, a przy okazji redefiniując samo pojęcie tekstu kultury. Tym samym monografia o kwiatnych dywanach nie jest jedynie studium przypadku, ale oryginalną propozycją metodologiczną, w której w precyzyjny sposób przedstawiono nowe sposoby i możliwości badań współczesnych obrzędów nawiązujących do kultury ludowej. Całość rozważań została zaprezentowana w atrakcyjnej formie dzięki załączonemu materiałowi ilustracyjnemu.

Książka posiada konstrukcję typową dla rozpraw o charakterze monograficznym. Składa się z dwóch zasadniczych części (podzielonych na rozdziały), ze wstępu, bibliografii, aneksu fotograficznego, spisu tabel i rysunków oraz streszczenia w języku angielskim i rosyjskim. We wstępie zostały przedstawione podstawowe założenia rozprawy – cel badawczy, przyjęta metodologia, materiał źródłowy oraz zamysł kompozycyjny całości. Jak twierdzi autorka, praca „opiera się w zakresie metodologii na ustaleniach semiotyków szkoły tartusko-moskiewskiej i ich bezpośrednich współpracowników lub badaczy, których połączyło w połowie XX w. myślenie o kulturze w terminach strukturalizmu” (Smyk 2020: 9). Holistyczne, semiotyczno-funkcjonalne podejście do kultury jako modelu komunikacji pozwala Smyk traktować obrzęd jako znak i jako tekst kultury. W takim ujęciu – ze względu na świadomość oraz myślenie mityczne uczestników owej kultury – status znaków zyskują podstawowe elementy wyróżniające obrzęd, a więc czynności, gesty i działania.

W moim przekonaniu zaproponowane ujęcie badawcze wydaje się najlepszym z możliwych do opisu dynamiki obrzędu z uwzględnieniem jego wielokontekstowości i wieloznaczności. Ponadto przy tego typu podejściu nie kwestionuje się bardzo ważnych czynników wspólnotowych, a ustanawia mocną pozycję jednostki-podmiotu, na co zresztą sama autorka książki zwraca uwagę (s. 11). Istotą prowadzonych przez Smyk badań było bowiem nie tylko zaprezentowanie

samego wieloaspektowego obrzędu, ale także przedstawienie jego znaczenia dla grupy i dla poszczególnych jej członków – twórców oraz uczestników święta.

Część pierwsza monografii, zatytułowana *Ustalenia terminologiczne i podstawa materiałowa*, składa się z dwóch rozdziałów dotyczących zasygnalizowanych we wprowadzeniu kwestii metodologicznych (*Obrzęd – tekst kultury – metodologie*) oraz charakterystyki badanego miejsca i święta (*Boże Ciało w Spycimierzu*). Pierwszy rozdział tworzą trzy podrozdziały, w których omawia się przyjęte w pracy definicje pojęć: tekst kultury oraz obrzęd, akcentując ich problematyczność, analizując różne koncepcje na ich temat oraz wielorakie znaczenia terminów, a także prezentując własne podejście do problematyki i obrzędu jako tekstu kultury. W części tej badaczka przedstawia również osiągnięcia rosyjskiej szkoły semiotycznej, na której podstawach metodologicznych opiera swe badania. W drugim rozdziale zaprezentowana została specyfika święta oraz jego przebieg w Spycimierzu. Autorka przedstawiła tu historię i tradycję Bożego Ciała, czyli Uroczystości Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa, które w Polsce zostało rozpowszechnione w XV w. i stopniowo ewoluowało w zakresie formy, przybierając postać uroczystej procesji będącej manifestacją wiary. Jednocześnie Smyk, odwołując się do ustaleń innych badaczy, opisała związek układania dywanów z polską ludową obrzędowością, co ma przejawiać się m.in. w łączeniu praktyk kwiatnych pod względem treściowym i formalnym z tradycyjnym cyklem wiosenno-wielkanocnym i wskazywać na agrarny charakter święta. W dalszej części rozdziału autorka zaprezentowała różne realizacje uroczystości w Spycimierzu, rozpatrując je w kontekście historii miejscowości oraz działalności założonego w 2016 r. Parafialnego Stowarzyszenia „Spycimierskie Boże Ciało”. Badaczka ukazała również specyfikę spycimierskiego święta przejawiającą się w układaniu na wyznaczonych odcinkach drogi szerokich na półtora do dwóch metrów kwiatowych dywanów o różnorodnych wzorach, łączących się w kobierce o długości około dwóch kilometrów, jak też w ustawianiu bram z bali oplecionych igliwem i ozdobionych kwiatami. Sama tradycja układania dywanów ma wywodzić się z Włoch i sięgać XVII w., zaś początki obrzędu w Spycimierzu datowane są na XIX w. (zob. Szkutnik 2019). W końcowej części rozdziału Smyk omawia stan polskich badań nad spycimierskim świętem, który ogranicza się do kilkunastu artykułów opublikowanych w czasopismach i internecie oraz raportu z badań terenowych, co jasno pokazuje, że omawiana książka jest pierwszą monografią w sposób pełny prezentującą niniejsze zjawisko.

W drugiej części monografii zajęto się rozpatrzeniem kwestii obrzędu jako tekstu kulturowego, z uwzględnieniem takich jego aspektów, jak proces, struktura, spójność. Przedstawiona tu całościowa analiza, wykorzystuje zaprezentowaną w rozdziale pierwszym operacyjną definicję tekstu kultury, uwzględniającą dwa podejścia do kategorii tekstu, traktowanego jako proces w ujęciu funkcjonalno-komunikacyjnym oraz jako struktura. Część ta składa się z trzech rozdziałów.

Pierwszy (trzeci w obrębie całej książki) poświęcony został obrzędowi jako procesowi rozpatrywanemu z perspektywy krótkotrwałej (rok) i długotrwałej (lata, stulecia). W zawartych tu rozważaniach ponownie wraca sygnalizowa-

na w pierwszym rozdziale tematyka źródeł lokalnych tradycji. W dalszej kolejności ukazano obrzęd jako element przestrzeni (skala parafii, konkretnej wsi i obejścia, wymiar ponadparafialny), a następnie jako zjawisko wielokodowe (omówiono obecność licznych kodów, w tym kinezykny, personalny, przedmiotowy, werbalny, muzyczny i słowno-muzyczny), organizacyjne, odznaczające się znacznym stopniem schematyzmu (wyodrębniono schematy przedmiotowe, zdarzeniowe, atrybutywne, wyobrażeniowe) oraz zmienności (uwzględniono zmienność czasową i sytuacyjną). Dla badaczki obrzęd jest tekstem kultury w ruchu, dającym się definiować jako działanie ludzkie – zorganizowane, intencjonalne, nastawione na realizację określonych funkcji kulturowych. Jednocześnie jest procesualny ze względu na czynnościowy charakter całości aktu komunikacji, w którym jest sytuowany, jak też z powodu podlegania różnym modyfikacjom w procesie rozwoju kultury i swojego oddziaływania na kulturę. Szczególnie interesujące wydaje się wykorzystanie w omawianym rozdziale, w części dotyczącej kodu personalnego, teorii bajki magicznej Władimira Proppa, rosyjskiego strukturalisty, który skądinąd zakładał, że bajka wywodzić się może z dawnych praktyk obrzędowych (Propp 1976; Propp 2003). Smyk dokonuje niejako odwrócenia tej sytuacji i szuka w strukturze badanego obrzędu tego, co mogłoby stać się podstawą bajki, zarówno w zakresie uczestników, jak i przebiegu zdarzeń. Pomysł spersonalizowania bohaterów obrzędu z wykorzystaniem nazw postaci typowych dla bajki magicznej, np. bohater, donator, pomocnik, wydaje się interesujący, podobnie jak propozycja czytania obrzędu w kategoriach schematu fabularnego realizującego proppowskie funkcje bajkowe, czyli następujące po sobie określone działania prowadzące do szczęśliwego finału. Szczegółowo omówione w rozdziale kwestie, poparte dobrze dobraną literaturą przedmiotu, a także fragmentami wypowiedzi organizatorów i uczestników obrzędu, dowodzą słuszności przedstawianych tez i pod względem merytorycznym nie budzą zastrzeżeń. Niektóre wskazane powyżej pomysły interpretacyjne należy uznać wręcz za odkrywcze i inspirujące.

W drugim rozdziale tej części (czwartym w całej pracy), zatytułowanym *Obrzęd jako struktura*, zajęto się statycznymi aspektami obrzędu, czyli jego właściwościami przestrzennymi, ramą tekstową i odrębnością w stosunku do innych tekstów, wielokodowością oraz zasadami konstrukcyjnymi struktur obrzędowych, w tym segmentacją oraz ustrukturyzowaniem wewnątrz poszczególnych segmentów (zanalizowano tu m.in. wzory, materiały, kolory kwietnych dywanów). Badaczka przekonująco wykazała, że struktura obrzędu jest odbiciem stanu kultury danej wspólnoty w określonym czasie. Analizując strukturalne elementy układania kwietnych dywanów w Spycimierzu, dowiodła, że odzwierciedlają one nie tylko gust czy zasobność mieszkańców miejscowości, ale także relacje między poszczególnymi członkami grupy, ich podejście do tradycji (emocjonalne i finansowe zaangażowanie), jak też głęboką religijność.

Rozdział piąty – końcowy, pt. *Mechanizmy spójności obrzędu jako tekstu kultury*, dotyczy spójności semantycznej obrzędu jako procesu i struktury oraz jako nośnika idei (prawdy, piękna, dobra). Mowa jest tu o jego doniosłości kulturowej,

jako zbiorowego dobra odzwierciedlającego kulturowy model świata, w tym religijność, stosunek do natury i kultury. W dalszej kolejności ukazano obrzęd jako produkt tradycji, kultury masowej i popularnej. Szczególnie interesujące wydają się refleksje odnoszące się do religijności ludowej, sensualizmu, wrażliwości mirakularnej, wymiany darów, jak też dotyczące rangi święta dla całej wspólnoty i wartości, jakie z niego wynikają. Jak słusznie zauważa Smyk, miejscowy obrzęd układania kwietnych dywanów „jest tekstem kultury, który niesie idee i wartości należące do centrum, rdzenia, podstawy systemu kultury lokalnej społeczności a także zyskuje na doniosłości kulturowej w wymiarze ponadlokalnym” (s. 231). Omawiany rozdział wieńczy rozważania na temat integralności strukturalnej obrzędu, a konkretnie dwóch zjawisk: integratywnych schematów strukturalnych na poziomie lokalnym oraz integratywnych schematów strukturalnych o zasięgu globalnym. Celem podjętej w tym miejscu analizy semiotycznej obrzędu było zrekonstruowanie modelu świata, którego częściową realizacją jest dany tekst kultury.

W finalnej części rozdziału pokazano i omówiono związki badanego obrzędu z kulturą masową, czego dowodzi otwarcie lokalnej wspólnoty na media i relacje międzykulturowe. Zdaniem Katarzyny Smyk tego typu wychylenie ku zewnętrznemu światu świadczy o tym, że wspólnota spycimierska ze swym światopoglądem pośrednio realizującym się w „kwietnym obrzędzie” nie stanowi typu kultury zamkniętej, o stosunkowo wysokim stopniu izolacji świadomościowej (Stomma 2000). W tym zakresie nie jest więc kontynuatorem kultury ludowej cechującej się dużym stopniem izolacji na wielu planach i poziomach, ale nowym typem wspólnoty, którą można by określić jako lokalno-globalną. Do owej zmiany walenie przyczyniają się prasa, telewizja i internet, popularyzujące uroczystość w kraju i na świecie, co z kolei wzmacnia w okresie Bożego Ciała ruch turystyczny w regionie.

Książka Katarzyny Smyk, poświęcona ważnemu elementowi polskiej tradycji postludowej, za jaki można uznać obrzęd tworzenia dywanów kwietnych w Spycimierzu, jest interesująca, bardzo dobrze napisana, spójna metodologicznie, poparta stosownie dobranymi przykładami oraz cytatami z literatury przedmiotu. Jest w pełni oryginalną pracą badawczą, nowatorską pod względem metodologicznym, która zapewne spotka się z żywym zainteresowaniem nie tylko antropologów, folklorystów i kulturoznawców, ale także regionalistów i miłośników lokalnych tradycji.

BIBLIOGRAFIA

- Brzezińska, A., Kwiecińska. M. (2020). Rola konstrukcji społecznych w Spycimierzu w toku prac nad ochroną niematerialnego dziedzictwa kulturowego. W: K. Smyk (red.), *Procesja Bożego Ciała z tradycją kwiatnych dywanów w Spycimierzu. Raport z badań i rekomendacje do planu ochrony* (s. 127–139). Uniejów-Wrocław: Miejsko-Gminna Biblioteka Publiczna, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Ciesielska-Szynał, B. (1996). Dekoracje kwiatowe trasy procesji Bożego Ciała w Spycimierzu. *Sieradzki Rocznik Muzealny*, 10, 31–40.
- Każmierczak, W. (2018). Procesja Bożego Ciała z tradycją kwiatnych dywanów w Spycimierzu jako krajowe dziedzictwo niematerialne. *Biuletyn Uniejowski*, 7, 65–75. doi: doi.org/10.18778/2299-8403.07.05
- Propp, V. (1976). *Morfologia bajki* (przeł. W. Wojtyga-Zagórska). Warszawa: Książka i Wiedza.
- Propp, V. (2003). *Historyczne korzenie bajki magicznej* (przeł. J. Chmielewski). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Smyk, K. (2018). Kwietne dywany na Boże Ciało w przekazach mieszkańców parafii Spycimierz. *Twórczość Ludowa*, 33(3–4), 27–31.
- Smyk, K. (2019). Spycimierskie kwietne dywany na Boże Ciało– typologia i symbolika wzorów. *Biuletyn Uniejowski*, 8, 35–65. doi: <http://dx.doi.org/10.18778/2299-8403.08.03>
- Stomma, L. (2000). *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*. Łódź: Wydawnictwo Piotr Dopierała.
- Szcutnik, P. (2019). Początki tworzenia kompozycji z kwiatów na trasie procesji Bożego Ciała w Spycimierzu. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne*, 111, 331–344. doi: <https://doi.org/10.31743/abmk.2019.111.16>
- Tomaszczuk, A. (2004). Kwietny kobierzec. O obchodach święta Bożego Ciała w Spycimierzu. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 58(1–2), 213–220.

Tomasz Kalniuk

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

tekanthrop@umk.pl

ORCID: 0000-0002-2098-0160

Swojscy obcy

The familiar Other

Olga Zadurska, *Naznaczeni od Pana Boga. Obcy wśród swoich na wsi polskiej XIX i początku XX wieku*,
Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2021.

DOI: 10.12775/LL.4.2021.009 | CC BY-ND 4.0

W nauce funkcjonują tematy wymagające i ryzykowne, tak ze względu na swą złożoność, jak i zasadniczość poruszanych kwestii. Na gruncie refleksji społecznej i humanistycznej bez wątpienia do takich należy tematyka obcości. Kanoniczne wieloaspektowe zagadnienie, szeroko dyskutowane i rozmaicie przedstawiane stanowi zarazem teren fascynujący, ale i nieprzyjazny, na którym łatwo się zagubić. W tradycyjnej taksonomii obcość sytuuje się w pobliżu śmierci i zaświatów, będących domeną baśniowych bohaterów w folklorze i specjalistów od *sacrum* w kulturze (Wróblewska 2011: 145–156; Zowczak 1991: 15–24). Już przed laty socjologowie i antropologowie kulturowi zwracali uwagę na uniwersalność opozycji binarnej my-oni poprzedzonej dychotomią swój-obcy i związanej z nią ściśle klasyfikacji osób na ludzi i nie ludzi. Leżące u podstaw etnologii: rejestracja, opis i analiza odmienności doczekały się w przeciągu ponad stulecia (licząc od formalnego zawiązania się dyscypliny) licznych publikacji. *Naznaczeni od Pana Boga. Obcy wśród swoich na wsi polskiej XIX i początku XX wieku* Olgi Zadurskiej dołączają do tego bogatego księgozbioru.

Napisanie monografii o tak fundamentalnej tematyce, która była wcześniej podejmowana w pracach sygnowanych nazwiskami ważnych badaczy, mogłoby

onieśmielać niejednego. Autorka znajduje jednak własne miejsce w nurcie rozważań nad ludową obcością, poszukując obcych wśród swoich. Liczne dostępne publikacje, do których Zadurska odnosi się merytorycznie i z szacunkiem, nie wywołują w jej wywodzie fragmentaryczności i wielowątkowej chaotyczności, lecz stają się pomocą i naświetlają rozważania autorki z różnych perspektyw. Równowaga badawcza i warsztatowy profesjonalizm oszczędzają odbiorcy czytelniczego dyskomfortu. Rozpoznanie tematu w źródłach i dotychczasowych opracowaniach, umiejętnie wplecione w autorską refleksję, zapewnia komfortową recepcję pracy. W efekcie czytelnik otrzymuje logicznie skonstruowaną i dobrze napisaną książkę naukową, choć trzeba dodać, że w niektórych jej fragmentach harmonię stylu zaburzają zdania wielokrotnie złożone, które lepiej byłoby uprościć.

Autorka *Naznaczonych od Pana Boga* wychodząc od socjologicznych uniwersaliów dotyczących mechanizmów kategoryzacji i stygmatyzacji społecznej, przygląda się im w kontekście etnograficznego konkretności. W oparciu o umiejętnie zgromadzony bogaty materiał folklorystyczny opisuje funkcjonowanie obcych wśród swoich w konkretnej rzeczywistości polskiej kultury ludowej XIX i początku XX w. Autorkę interesuje więc taki rodzaj obcych, którzy są wewnętrznymi, nie etnicznymi, a tym samym jakby „mniej obcy”, i których słusznie uznaje za niezbywalny i funkcjonalny element tradycyjnego świata, zapewniający mu samoidentyfikację¹. Zestawiony przez Zadurską katalog tak pojmowanych obcych jest niejednorodny, zawiera w sobie przedstawicieli różnych grup społecznych i zawodowych. Autorka ma świadomość dokonania arbitralnego cięcia przy takim doborze bohaterów swojej pracy (s. 19). Zdaje sobie również sprawę z generalizacji w opisie pomijającym wewnątrz kulturowe różnicowanie polskiej wsi (s. 20). Uwagę koncentruje na czterech polach badawczych: rodzinie, ciele, pracy i śmierci. Każdy z analizowanych przez nią obszarów przynosi po kilka przykładów „swoich obcych” osadzonych w kulturze ludowej i reprezentowanych w licznie przywoływanych przekazach folklorystycznych. W rezultacie poszczególne rozdziały omawianej książki są pojemne treściowo i przedstawiają kolejno: 1. stare panny i kawalerów, panny z dzieckiem, dzieci nieślubne, sieroty, macochy, niedołączonych krewnych; 2. kowali, młynarzy, muzykantów oraz tzw. mądrych/mądre; 3. dzieci zmarłe bez chrztu lub abortowane oraz samobójców. Warto w tym miejscu zauważyć, że niektóre rozdziały lub podrozdziały tej części książki zostały zatytułowane w stylistyce metaforycznej (np. *Niebiański protektorat*; *W objęciach grzechu*; *Samobójca w szponach diabła*), co może wywoływać różnicowane reakcje czytelników.

Zadurska deklaruje dynamiczne podejście do rozważanych kwestii. O ile idea ta jest dobrze wyjaśniona w perspektywie negatywnej – to znaczy wiemy, z czym nie będziemy mieli do czynienia w prezentowanych rozważaniach – o tyle jej eksplikacja pozytywna nie wskazuje zbyt jasno, o jaki dynamizm czy o jakie dynamizmy w istocie chodzi. W kilku miejscach pracy autorka próbuje

1 Na temat różnych sposobów prezentacji obcych por. m.in. Kalniuk 2015: 312–329.

tłumaczyć przyjmowane stanowisko jako niebinarne, a zarazem przedkładające rolę czynnika świadomościowego ponad odgórnie przypisanymi wyznacznikami etnicznymi, kulturowymi, językowymi czy religijnymi (s. 17–18, 31–32, 237). Niestety wzmianki dotyczące tych kwestii są niewystarczające i wymagałyby rozwinięcia. Próba wydobycia subiektywnych sensów kulturowych, odwołująca się do współczynnika humanistycznego (propozycja Floriana Znanieckiego) czy relatywizmu kulturowego (szkoła Franza Boasa) wymaga choćby skrótowego zaznajomienia odbiorcy z szerszym kontekstem społeczno-kulturowego obrazu wsi. W przeciwnym wypadku ryzykuje się skazaniem czytelnika na domysły i pomyłki. Nie wiadomo np., czym są nietypowe standardy odpowiedzialne za stygmatyzację albo czy w ślad za stwierdzeniem o odgórności czynników etnicznych idzie też przeświadczenie autorki o represyjnym charakterze kultury? Założenie powszechnej znajomości znaczeń kulturowych określających obcość jest błędem i ogranicza grupę potencjalnych odbiorców pracy. Dlatego albo należałoby przemyśleć i przebudować w monografii rozdział *Obcy wśród swoich na tle problematyki obcości w kulturze ludowej*, albo przynajmniej precyzyjniej wyrazić zamysł autorski. W obecnym kształcie mamy bowiem do czynienia z zachodzeniem na siebie dość odległych koncepcji rozumienia zjawisk kulturowych – symbolicznej i behawioralnej. Dodatkowo niechęć do ujęcia normatywnego łączy się tu z chęcią wskazania reguł odpowiedzialnych za stygmatyzację niektórych spośród członków grupy, która zresztą nie zostaje należycie zrealizowana.

Naznaczeni od Pana Boga nie aspirują do rangi pozycji z finalnym rozstrzygnięciem kwestii rozważanych w antropologii od dekad (i w dużej mierze dla niej konstytutywnych). Stwierdzenie to nie jest bynajmniej równoznaczne z przypisaniem pracy charakteru przyczynkarskiego. Autorka, stawiając sobie za cel rekonstrukcję wyobrażeń o obcych, ujawnia spore ambicje. Choć dystansuje się od zawiłych koncepcji poznawczych typowych dla strukturalistów, to – podobnie jak oni – dąży do odkrycia prawidłowości kierujących ludzkim myśleniem i odpowiedzialnych za procesy społecznej stygmatyzacji. Szczęśliwie jednak jej zainteresowanie kwestiami reguł i procesów mentalnych pozostaje na poziomie deklaracji, a sprawom tym nie poświęcono w pracy szczególniejszej uwagi. To niedopowiedzenie stanowi, paradoksalnie, szczęśliwy brak, chroniący wywód przed zawiłymi dywagacjami i konstruowaniem neoscjentystycznych modeli na wzór dokonań Claude’a Lévi-Straussa czy Władimira Proppa, by wspomnieć tylko reprezentantów etnologii i folklorystyki, czyli dyscyplin, których narzędzia Zadurska wykorzystuje do rekonstrukcji obrazu obcych. Bardziej adekwatne zatem wydaje się przypisanie omawianej monografii funkcji uzupełniającej dotychczasowy korpus wiedzy. Oryginalnym wkładem autorki do tych badań jest zaś egzemplifikacja takich odmian obcości, które znajdowały się w pobliżu granic ludowego świata.

Pisząc książkę o obcych, Zadurska prezentuje perspektywę „ubogiego innego”, w swoich rozważaniach oddając głos osobom społecznie zmarginalizowanym. Czyni to lekko i niejako przy okazji głównej wypowiedzi, a zarazem bez popu-

larnego ostatnio polemicznego zacięcia, przybierającego postać literatury rozliczeniowej. Autorka ma bowiem świadomość ambiwalencji obcych, co ilustruje odpowiednimi przykładami, ukazującymi ich zarówno w roli wybrańców, jak i ukaranych przez Boga nieszczęśników (s. 59, 73, 178). Lektura *Naznaczonych od Pana Boga*, choć z założenia wychylona w partykularną przeszłość, dostarcza również materiału do refleksji o charakterze bardziej uniwersalnym i aktualnym. Wskazane przez badaczkę przykłady współczesnych kulturowych, filmowych i literackich postaci obcych nasuwają skojarzenia z koncepcją archetypów i prowokują pytania o trwałość przejawów myślenia mitycznego, a w polskim kontekście zmuszają do namysłu nad ludowym dziedzictwem oraz skalą i sposobem jego funkcjonowania w czasach współczesnych. Wiadomo przecież, że chłopci okazali się tą grupą społeczną, która w porównaniu z innymi odniosła relatywnie najmniejsze straty w okresie wojen i niewoli. Można się więc zastanawiać, czy jej powojenna dominacja w demograficznej strukturze narodu polskiego nie wywarła też istotnego wpływu na jego sferę mentalną, poprzez kształtowanie określonych nawyków myślowych oraz składników społecznego imaginarium, w tym również wyobrażeń na temat obcych (por. Robotycki, Węglarz 1983; Wasilewski 2012).

BIBLIOGRAFIA

- Kalniuk, T. (2015). Symbolic Migration to the Super West in Polish Pomeranian Press from 1930s. In D. Demski, L. Laineste, K. Baraniecka-Olszewska (eds.), *War Matters. Constructing Images of the Other (1930s to 1950s)* (s. 312–329). Budapest: Editions L'Harmattan.
- Robotycki, C., Węglarz, S. (1983). Chłop potęgą jest i basta. O mityzacji kultury ludowej w nauce. *Polska Sztuka Ludowa*, 37(1–2), 3–8.
- Wasilewski, J. S. (1980). Podarować – znaleźć – zgubić – zbłądzić. Niektóre kategorie języka symbolicznego związane z opozycją życie–śmierć. *Etnografia Polska*, 24(1), 283–303.
- Wasilewski, J., Duch-Dyngosz, M. (2012, maj). Jesteśmy potomkami chłopów. Z Jackiem Wasilewskim rozmawia Marta Duch-Dyngosz. *Znak*, 5 [wydanie internetowe]. Pobrano z: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6842012z-prof-jackiem-wasilewskim-o-genealogii-polskiego-spoleczenstwa-rozmawia-marta-duch-dyngosz-jestesmy-potomkami-chlopow/>
- Wróblewska, V. (2011). Od bohatera mitycznego do bohatera bajkowego (na przykładzie opowieści ludowych). W: P. Kowalski (red.), *Mit, prawda, imaginacja* (s. 145–156). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Zowczak, M. (1991). *Bohater wsi – mit i stereotypy*. Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.

Aleksander Madyda

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

amadyda@umk.pl

ORCID: 0000-0001-6836-9152

Etnografia mistyczna

Mystical ethnography

Adriana Świątek, *Huculskie peregrynacje weselne. Obrzęd weselny jako widowisko kulturowe*,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego,
Warszawa-Kraków 2020.

DOI: 10.12775/LL.4.2021.010 | CC BY-ND 4.0

Obok dzieła naukowego Adrian Świątek trudno przejść obojętnie. Jest to bowiem owoc wieloletnich (2011–2017) systematycznych badań terenowych, prowadzonych na zachodniej Ukrainie, których celem było stworzenie monograficznego ujęcia współczesnego huculskiego obrzędu weselnego. Autorka dokonywała swych obserwacji na obszarze pięciu miejscowości położonych w centrum Huculszczyzny, czyli na historycznym Pokuciu, w dzisiejszym rejonie wierchowińskim obwodu iwano-frankińskiego; były to: Bystrzec, Wierchowina (dawniej: Żabie), Ilci, Zamahora i Hryniawa. Rezultatem tych badań jest imponująca zarówno rozmiarami, jak i szczegółowością oraz wieloaspektowością spojrzenia praca, którą na pierwszy rzut oka należy uznać za godną umieszczenia w szeregu najwybitniejszych monografii kultury huculskiej, z czterotomową *Huculszczyzną* Wołodymyra Szuchewycza na czele. Oczywiście recenzowana publikacja nie rości sobie pretensji do przedstawienia całej kultury współczesnych Huculów, jednakże dokładność naukowego opisu i dokumentacji przedmiotu badania narzuca nieodparte skojarzenia z najlepszą polską i ukraińską tradycją etnograficzną.

Autorka nadała swemu dziełu bardzo przejrzysty układ: monografia zaczyna się od dość osobistego wprowadzenia, zatytułowanego literacko *Wejście na huculski płaj*, na które składają się charakterystyka obszaru badań i informacje na temat kompozycji tomu, trzon zaś monografii stanowią trzy części poświęcone kolejno: dokładnej prezentacji dotychczasowego stanu badań oraz zarysowaniu własnego stanowiska metodologicznego, następnie – drobiazgowemu opisiowi wyodrębnionych w toku własnych badań trzech wariantów współczesnego obrzędu weselnego w całej ich skomplikowanej strukturze, wreszcie – dokumentacji ikonograficznej w postaci atlasu kostiumów i rekwizytów huculskiego widowiska weselnego. Książkę wieńczą trzy aneksy, z których dwa zawierają przekłady i streszczenia fragmentów nie znanych w Polsce szerzej opowiadań ludowych autorstwa Petra Szekeryka-Donykiwa pt. *Dido Iwańczyk*, dotyczących huculskiego wesela, a mających, zdaniem autorki, status źródła etnograficznego, trzeci zaś aneks zawiera zestawienie sygnatur materiałów fotograficznych, filmowych i dźwiękowych. Niezbędne dopełnienie tomu stanowią obszerna bibliografia oraz indeks nazwisk i miejscowości.

Niekwestionowaną wartością omawianej pracy jest również jej interdyscyplinarność, bowiem ambicją autorki było stworzenie dzieła naukowego nie tyle wyłącznie opisowego, a więc li tylko etnograficznego, ile przynoszącego pogłębiony obraz interesującego ją fenomenu kulturowego, zatem uwzględniającego również punkty widzenia innych dyscyplin nauki: antropologii kultury i teatrologii. Zewnętrznym przejawem takiego podejścia jest programowo dwuaspektowa – słowna i ikonograficzna (fotografia i film) – charakterystyka badanego zjawiska kulturowego, gdyż, jak chce autorka, słowny opis „zawsze będzie niepełny, fragmentaryczny, obarczony nieuniknionym niedopowiedzeniem” (s. 79). W intencji autorki bogate materiały ikonograficzne (stanowiące, trzeba przyznać, bardzo atrakcyjny wizualnie wymiar monografii) nie pełnią tu wobec narracji słownej funkcji jedynie podrzędnej, tj. ilustracyjnej, lecz stanowią autonomiczny, poznawczo-estetyczny sposób ujęcia tematu.

Swój cel badawczy określiła Świątek jako stworzenie antropologicznej monografii współczesnego huculskiego obrzędu weselnego, rozpatrywanego w perspektywie widowiska kulturowego, przy czym badaczka usytuowała za prezentowaną w tomie tożsamość metodologiczną w obrębie tzw. antropologii doświadczenia. Zgodnie z tym paradygmatem eksploracyjne doświadczenie terenowe autorka traktuje – analogicznie do przedmiotu swych badań – jako obrzęd przejścia, zmieniający wewnętrznie badacza. Innymi słowy, chodzi tu o stary dylemat etnologiczny: jak zachować właściwe proporcje między podejściem *ethic* i *emic*. Co ciekawe i zarazem znamienne dla zawartych w monografii wywodów, jej autorka opowiada się jednoznacznie po stronie postawy *emic*, jednocześnie wręcz deprecjonując ujęcie *ethic*. Jak pisze:

Świadomie zrezygnowałam z ankiety [...]. Antropolog widowisk może oczywiście tworzyć kwestionariusze, wpisywać w rubryki odpowiedzi „informatorów” (jak antropologia i etnografia często określa swoich bo-

haterów, pozbawiając ich w pewnym sensie podmiotowości) i formułować wnioski na podstawie obserwacji, zestawień i porównań. Konsekwencją takiego podejścia jest jednak zazwyczaj pominięcie tego, co w antropologii, a w antropologii widowisk szczególnie, najistotniejsze i najcenniejsze: żywego Człowieka. Czytamy w szkicu z zakresu antropologii doświadczenia Victora Turnera: „Oczywiście wiele można policzyć, zmierzyć i poddać syntetycznej analizie. Jednak każde ludzkie działanie przepełnione jest znaczeniem, a znaczenie trudno jest mierzyć, aczkolwiek często można je uchwycić”. W takiej perspektywie „doświadczenie terenowe” jawi się jako próba zbudowania międzyludzkiej interakcji. To początkowo układ Obserwator-Informator, który pogłębia się i w określonych okolicznościach przemienia Obserwatora w Uczestnika, a Informatora w Przewodnika (s. 78).

Nieprzypadkowo autorka używa tu wielkich liter, gdyż sygnalizują one jej wyrażenie emocjonalny stosunek do przedmiotu badań, czego liczne dowody znajdujemy w różnych innych miejscach monografii. To zaś sprawia, że o ile wartość omawianego opracowania jako dokumentu etnograficznego jest niezaprzeczalna, o tyle naukowość zaprezentowanego w nim dyskursu zaczyna budzić niejaki wątpliwości.

Już sam wybór narracji w pierwszej osobie liczby pojedynczej bardzo utrudnia (jeżeli w ogóle nie uniemożliwia) zachowanie dystansu do przedmiotu rozważań, który to dystans jest, jak to ciągle jeszcze ogólnie się przyjmuje, pożądany czy wręcz wymagany w pracach naukowych. Przykładem wspomnianej nietypowej praktyki Świątek jest fragment pierwszej części jej pracy:

W roku 2015 spisałam pierwszą wersję „opowieści o huculskim obrzędzie weselnym”. Uznałam, że powinna ona zostać zapisana na Huculczyźnie, na terytorium „Nowego Świata”. Tylko tam, tylko wówczas możliwe okazało się uchwycenie znaczenia – choćby przelotnie i niejednoznacznie. Wówczas, któregoś dnia na przełomie lata i jesieni, podczas drogi powrotnej z nizin na góry, maszerując z wioski Dzembronia, mijając kolejne gospodarstwa, wspinając się na szczyt do chaty u podnóża Czarnohory, znalazłam w rzece kamień. W jego szarą strukturę wpisane były dwa białe kręgi – podwójne koło – huculski kołacz. Rok później, przebywając w granicach „Starego Świata”, natrafiłam z kolei na autolitografię z 1912 roku, przedstawiającą młodą huculską dziewczynę. Sportretowana Hucułka z początku minionego wieku ma moje rysy twarzy i posturę, jest zwierciadlanym odbiciem mojej postaci. Co więcej, dziewczyna stoi przed *przełaską* [ogrodzeniem – A.M.], nieopodal drewnianego budynku gospodarczego, a w tle rozpościera się krajobraz Czarnohory. Utrwalone na litografii miejsce do złudzenia przypomina gospodarstwo, w którym mieszkałam podczas prowadzonych badań. Figura powtórzenia, odbicia wydaje się rodzajem weneckiego lustra, sugerującego nieuchwytną przestrzeń „pomiędzy”, w której możliwa staje się integracja „Starego i Nowego Świata”. Znalezienie kamienia, w który wrysowany jest po-

dwójny krąg oraz obrazu, będącego moim portretem, choć sprzed wieku – te dwa zdarzenia otwierają niejednoznaczne pole, sugerując nieśmiało myśl o równoległości dwóch światów. W tym obszarze, w tym „wspólnym polu”, może dokonać się, mniemam, ostatnia faza obrzędu przejścia antropologa podczas badań terenowych – przejście z fazy liminalnej do fazy postliminalnej, akt włączenia do „Świata Zintegrowanego”. W lustrze ustawionym w progu odbijają się dwie postaci – jedna z nich zamieszkuje „obszar zewnętrzny”, druga „obszar wewnętrzny”. Obie postacie spotkały się w szczelinie „pomiędzy”.

Opisane przeze mnie doświadczenie jest realne, materialne, nie zaś wyobrażone czy odczute. Z nieskrywanym zdziwieniem i zaniepokojeniem wpatruję się w realnie istniejący obraz Hucułki, który jest moim odbiciem. To jedno z tych wydarzeń, które „nakazują etnografom wątpić w proste oczywistości” (s. 76–77).

Jak widać, taka mistycyzująca subiektywizacja dyskursu może skutecznie zaciemnić przekazywane treści, a nawet całkowicie ukryć je pod trudnymi do interpretacji metaforami i symbolami. Oto kolejny przykład:

Dążąc do rozpoznania tego, co mieści się na obrzędowej huculskiej *skene*, rozumianej jako „zakryte, niewidzialne dla oczu widza miejsce, gdzie aktorzy zakładają swe maski, miejsce, w którym to, co widzialne, istnieje w ścisłym związku z tym, co niewidzialne”, zmuszona byłam przekroczyć szereg kolejnych granic – tych fizycznych oraz tych niematerialnych. Czyniłam tak, by stać się obecną w strefie pomiędzy jednym a drugim kręgiem kulturowym, tym, co rozpoznane i nierozpoznane. Zyskałam status pielgrzymka w niekończącej się podróży. [...] Celem pielgrzymki każdego wędrowca jest poznanie. Ceną poznania jest natomiast pewna forma zatracenia oraz nieunikniona i nieodwracalna transformacja. Tak widziany, proces badań terenowych jawi się swoistym *rite de passage*. Podobnie jak podróż, przeobraża się w wędrówkę bez powrotu, ujawniając niejako, że nie ma go i nie może być. Ma rację Magris, gdy mówi, że podróżować nie oznacza znaleźć się po drugiej stronie granicy, lecz zrozumieć, że zawsze jest się także po tamtej stronie (s. 12–13).

W innym miejscu autorka pisze:

Oba dzieła [*Dido Iwańczyk Szekeryka-Donykiwa* i *Na wysokiej połoninie* Stanisława Vincenza – A.M.] są rodzajem żywej opowieści, która oprócz tego, że jest skarbnicą wiedzy o Huculszczyźnie ma moc wtajemniczenia odbiorcy. Odnalezienie ścieżki do tej ukrytej szczeliny-tunelu jest początkiem drogi do krainy, w której „czas spowija duszę jak stary piastun. Dziwne nasienie wylęga, sny i pieśni. Czeka i czuwa, aż dojrzeje piękno [...]. Chroni i wylęguje to, co ukryte w człowieku” (s. 63).

Nie zaskakuje więc czytelnika fakt, że podrozdział wyrażający credo metodologiczne autorki został zatytułowany tajemniczo *W metodologicznej szczelinie* i że zawiera on równie zagadkowe konstatacje:

Jedno z podstawowych pytań, które sformułowałam w tamtym momencie, koncentrowało się na tym, co mieści się w szczelinie pomiędzy teatrem a życiem, [...] pomiędzy doświadczeniem i przeżyciem badacza-uczestnika a formułowaną przez niego konstrukcją teoretyczną oraz pomiędzy formą albo strukturą obrzędu przejścia a jej cielesnym wypełnieniem. Kolejne, wyprowadzone z powyższych pytanie dotyczyło tego, czy ta szczelina jest rodzajem jakiegoś ukrytego wspólnego pola? Udzielenie odpowiedzi twierdzącej musiało oznaczać i oznaczało w praktyce, niepewne, acz nieuniknione balansowanie „niczym gimnastyk na równoważni” pomiędzy tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, w celu rozpoznania tego, co „pomiędzy”. To, co znajduje się w szczelinie, niewidoczne jest bowiem ani z zewnątrz, ani od wewnątrz. Toteż trzeba przejść drogę między tymi dwiema przestrzeniami. Stać się chwilowo obecnym w przestrzeni „pomiędzy”, wejść w głąb, spojrzeć z wewnątrz przez szczelinę na zewnątrz, a następnie przejść drogę powrotną, by spojrzeć do wewnątrz (poprzez tę samą szczelinę) z zewnątrz (s. 67–68).

W świetle powyższych przytoczeń rodzi się zasadne pytanie o stopień samoświadomości badawczej Adriany Świątek i o proporcje racjonalizmu i irracjonalizmu w jej podejściu do rzeczywistości. Jak się zdaje, znacznie więcej w recenzowanej monografii da się zaobserwować inspiracji romantyzmem niż pozytywizmem, a to musi wywoływać u czytelnika *Huculskich peregrynacji weselnych* uczucia ambiwalentne: z jednej strony nieklamany podziw dla erudycji, sumienności i dokładności czy wręcz drobiazgowości autorki, dokumentującej i porządkującej w czytelny sposób badane fakty kulturowe, z drugiej zaś strony niechęć do jawnie romantycznego wartościowania przemian kultury ludowej, idealizującego jej przeszłe formy, utrwalone przez poprzedników badaczki: „Niestety, coraz częściej Huculi zastępują arcydzieła rękodzielnictwa kolorowymi ceratami, które nazywają »klejankami«” (s. 95); „Zanim kobieta rozpocznie proces szycia wianka, w izbie zazwyczaj zbierają się inne kobiety. Niestety coraz rzadziej...” (s. 113). Taki negatywny stosunek do przemian tradycji, traktowanych jako godne potępienia odchodzenie od autentycznych ludowych wzorców ku formom gorszym, gdyż tandetnym i zdehumanizowanym, skłania niekiedy autorkę do manifestacji w swoim dyskursie – w co trudno uwierzyć czytelnikowi tekstu utrzymanego w konwencji wypowiedzi naukowej – myślenia otwarcie i nieskrępowanie magicznego, którego przykładem może być choćby stwierdzenie: „Dziś ludzie zapomnieli, że diabeł, czort, jak mówią Huculi, nadal mieszka we wsi i »łypie oczyma na lewo i prawo«. Może dlatego, że Huculi przestali przestrzegać procedury wypieku kołacza, coraz powszechniejsze stały się na Huculszczynie rozwody?” (s. 129). A że nie jest to bynajmniej żart

badaczki, przekonuje przypis, jakim opatrzyła ona przytoczone zdanie: „W okresie 2011–2016 uczestniczyłam w dziewięciu weselach – z tych dziewięciu małżeństw trzy się rozpadły” (tamże). Trzeba zatem poważnie traktować również zapewnienie Świątek, że: „W kompozycji monografii kluczową i nieprzypadkową rolę odgrywa liczba »trzy«, posiadająca wyjątkowe znaczenie w huculskiej i w ogóle słowiańskiej kulturze ludowej” (s. 24) – dopowiedzmy, znaczenie wybitnie magiczne. Wszystko to, w połączeniu z widoczną w powyższych cytatach egzaltowaną stylistyką, każe zadumać się nad kierunkiem, w jakim zmierzają dziś nauki humanistyczne. Jeśli w dodatku w recenzowanej (jako rozprawa doktorska) przez specjalistów monografii czytamy, że cerkiew jest dziełem natury, a nie cywilizacji („Przestrzeń mistrzowsko zaprojektowana przez wybitnego scenografa – naturę, gdzie droga jest autentyczną, wyboistą i niedoskonałą drogą, rzeka prawdziwą rwącą rzeką, cerkiew – rzeczywistą świątynią – cerkwią” – s. 90; „Natura sama komponuje najdoskonalsze obrazy. Bywa, że *Hospod Boh* pomieszkuje w niewielkiej cerkiewce na grzbiecie jakiejś góry” – s. 190), to zaiste jest nad czym rozmyślać.

Nowości wydawnicze i książki nadesłane do redakcji

New publications and books sent to the editorial office

Poniżej prezentujemy wybrane nowości wydawnicze z zakresu studiów nad folklorem oraz kulturą ludową i popularną, które ukazały się w 2021 r. oraz książki nadesłane do redakcji *Literatury Ludowej*. Prosimy o kierowanie na nasz adres informacji na temat nowych publikacji, które będziemy prezentować w ostatnim numerze każdego roku. Zachęcamy również do przysyłania egzemplarzy opublikowanych prac naukowych, które postaramy się systematycznie recenzować na naszych łamach.

Andrej Baranov, Jarosław Ławski, Violetta Wróblewska (red.), *Folklor polski i litewski. (Źródła – adaptacje – interpretacje)*, (seria: „Paralele”), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.

Monika Baran-Łaszkiewicz, *Stereotypy etniczne w polskiej kulturze ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2021.

Piotr Braszak, *Na rozstajnych drogach, około północy. Doświadczenia graniczne we wschodniosłowiańskich i polskich pieśniach ludowych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2021.

Zbigniew Chojnowski, *Polska tradycja literacka w piśmiennictwie mazurskim. Recepcja i wypisy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2021.

Jesse A. Fivecoate, Kristina Downs, Meredith A. E. McGriff (eds.), *Advancing Folkloristics*, Indiana University Press, Bloomington 2021.

Jacek Jackowski (red.), *Tradycje pogrzebowe na Kurpiach. Gmina Kadzidło, cz. 1. Nagrania dokumentalne zrealizowane w 2019 r. ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2021.

Kamil Janicki, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021.

- Ewa Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.
- Hanna M. Łopatyńska, *Na dobre plony! Zwyczaje żniwne i dożynkowe w województwie kujawsko-pomorskim*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, Toruń 2021.
- Joanna Malita-Król, *Polscy wiccanie. Studium religii przeżywanej*, (seria: „Jagiellońskie Monografie Religioznawcze”), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.
- Herbert Oleschko, *Anioły w legendach polskich*, Wydawnictwo M, Kraków 2021.
- Herbert Oleschko, *Diabły w legendach polskich*, Wydawnictwo M, Kraków 2021.
- Solimar Otero, Mintzi Auanda Martínez-Rivera (eds.), *Theorizing Folklore from the Margins: Critical and Ethical Approaches*, Indiana University Press, Bloomington 2021.
- Andrew Peck, Trevor J. Blank (eds.), *Folklore and Social Media*, Utah State University Press, Logan 2020.
- Mirosław Pęczak, *Muzyczne przygody gustu ludowego. O społecznym funkcjonowaniu polskiej muzyki popularnej po 1956 r.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.
- Robert Piotrowski, „Jednemu się zmiele, drugiemu się skrupi”. *Młynarze i młyny w pamięci zbiorowej mieszkańców pogranicza mazowiecko-dobrzyńskiego* (seria: „Paralele”), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.
- Kacper Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Michał Rauszer, *Siła podporządkowanych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.
- Roman Shizhensky, *Slavic Paganism Today: Between Ideas and Practice*, trans. J. Arnold, Prav Publishing, Milton Keynes 2021.
- Elwira Wilczyńska, Violetta Wróblewska (red.), *Bajka ludowa i nie-ludowa w badaniach interdyscyplinarnych* (seria: „Paralele”), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.
- Olga Zadurska, *Naznaczeni od Pana Boga. Obcy wśród swoich na wsi polskiej XIX i początku XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021.

Opracował Piotr Grochowski



ISSN 2544-2872 – ONLINE

ISSN 0024-4708 – PRINT