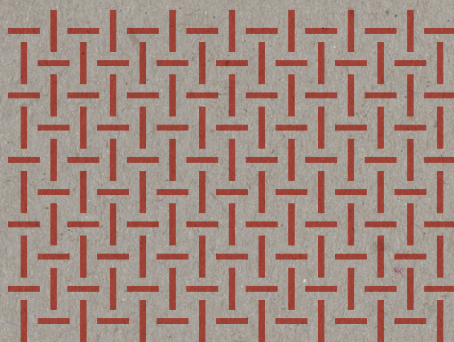


LITERATURA LUDOWA



Journal of Folklore
and Popular Culture

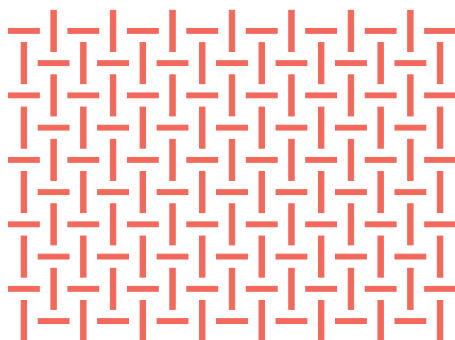


Founded by the Polish Ethnological Society in 1957
vol. 66 (2022) no. 4

LITERATURA LUDOWA



Journal of Folklore
and Popular Culture



Founded by the Polish Ethnological Society in 1957
vol. 66 (2022) 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 Rutkovska (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 and 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

Ministerstwo Edukacji i Nauki (program „Rozwój czasopism naukowych”, umowa RCN/SN/0174/2021/1)

ISSN 2544-2872 (online)

ISSN 0024-4708 (print)

SPIS TREŚCI

CONTENTS

ARTYKUŁY — ARTICLES

7 **Łukasz Ciemiński**

Figura Matki Boskiej Skępskiej jako wizerunek acheiropoietyczny
/ The Figure of Our Lady of Skępe as an Acheiropoietic Image

27 **Mikołaj Jarmakowski**

Lubelski obrzęd kolędowania zimowego wobec kosmologii ludowej.
Analiza semiotyczno-strukturalna i diachroniczna
/ The Lublin Rite of Winter Caroling and the Folk Cosmology:
A Semiotic-Structural and Diachronic Analysis

45 **Izabela Kotlarska, Wojciech Stelmach**

Motyw Dobrego Łotra w staropolskich apokryfach Nowego
Testamentu i jego ślady w narracjach ludowych
/ The Motif of the Penitent Thief in the Old Polish Apocrypha
of the New Testament and Its Traces in Folk Narratives

61 **Alicja Baczyńska-Hryhorowicz**

Jaki kolor ma wiedźma? Wizerunki kolorystyczne czarownic
w filmach animowanych wytwórni Walta Disneya
/ What is the Colour of a Witch? Colour Images of Witches
in the Animated Films of the Walt Disney Company

77 **Aleksandra Krzyżaniak**

Dialectic of Fear: Centre-Liberal Media Discourse on Gender,
LGBTQIA+ and Abortion in Contemporary Poland

91 **Marta Lewandowska**

Od fana do stalkera. Spektrum postaw fanowskich
w koreańskim przemyśle kulturowym
/ From a Fan to a Stalker: The Spectrum of Fan Attitudes
in Korean Culture Industry

RECENZJE I OMÓWIENIA — REVIEWS AND DISCUSSIONS

107 Katarzyna Smyk

Bajka ludowa na Kujawach. Od bazarza przez archiwum do antologii
/ Folk Tale in the Kuyavia Region: From a Storyteller to an Archive
to Anthology

113 Piotr Grochowski

Helena Kapełus i jej folklorystyka intensywna
/ Helena Kapełus and Her Intense Folklore Studies

ARTYKUŁY
ARTICLES

Łukasz Ciemiński

Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu

cieminski.lukasz@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2149-9851

Figura Matki Boskiej Skępskiej jako wizerunek acheiropoietyczny

The Figure of Our Lady of Skępe as an Acheiropoietic Image

DOI: 10.12775/LL.4.2022.001 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article discusses the phenomenon of the cult of the figure of Our Lady of Skępe as an acheiropoietic image. The conviction regarding the existence of representations created thanks to divine intervention, functioning across Christianity, had its own image in Polish folk religiosity. The painting of Our Lady of Częstochowa is its most popular manifestation, but, as it turns out, it is not the only one. On the basis of field research and source studies (devotional literature, indulgence songs) conducted by the author it is proven and discussed that some worshippers of the Madonna of Skępe are convinced that the figure is of supernatural origin. The narrations concerning the miraculous image, based in topoi of Byzantine provenance, are enriched with their own, particular elements. These issues are inscribed into the cycle of stories concerning the origins of the sanctuary in the Dobrzyń Land, whose range of influence includes also Kuyavia and Mazovia, making the image found in Skępe an interesting example of Marian acheiropoieta.

KEYWORDS: painting anthropology, miraculous image, Skępe, Our Lady of Skępe, folk religiosity, Marian sanctuaries

Wprowadzenie

Kult gotyckiej rzeźby pochodzącej z 1496 r., stworzonej według ikonograficznego typu Marii Służebnicy w Świątyni, znajdującej się w skępskim klasztorze Bernardynów, od dawna stanowił przedmiot rozważań naukowych. Tematem

niniejszego opracowania jest zjawisko funkcjonowania figury określanej powszechnie mianem Matki Boskiej Skępskiej, rozpatrywane w kategoriach wypracowanych przez antropologię obrazu. Spostrzeżenie poczynione przez pryzmat tej dziedziny może okazać się znaczące dla zrozumienia fenomenu cudownego wizerunku oraz jego oddziaływania. Próba nowej interpretacji wątków stanowić może istotny wkład w studia nad omawianym zagadnieniem, które dotychczasowa literatura przedmiotu pomijała, skupiając się jedynie na przesłankach historycznych kultu oraz jego wpływie na kulturę ludową ziemi dobrzyńskiej, Kujaw i północnego Mazowsza.

Materiał badawczy zebrany został podczas własnych badań terenowych i kwerend w latach 2012–2014 i obejmował zarówno teren oddziaływania skępskiego sanktuarium (parafia, miasteczko i okoliczne miejscowości), jak i wizyty u informatorów zamieszkałych poza tym obszarem, ale cyklicznie pielgrzymujących w przeszłości i współcześnie do omawianego ośrodka kultu. Celem prowadzonych badań była próba współczesnego odczytania i interpretacji form kultu figury Matki Boskiej Skępskiej. Badania prowadzone w terenie obejmowały i obserwację uczestniczącą, i wywiad terenowy. Podczas ich realizacji jednym z najciekawszych wątków okazał się motyw acheiropoietyczności cudownego wizerunku obecny w źródłach, literaturze dewocyjnej, pieśniach oraz informacjach uzyskanych od rozmówców. Obecność wątku skłaniała do podjęcia próby odczytania motywu na podstawie metodologii antropologii obrazu wypracowanej przez czołowych teoretyków tematu.

Dla studiów nad antropologicznym wymiarem obrazu szczególnie istotne wydają się prace Hansa Beltinga (2007, 2010) oraz Davida Freedberga (2005). Zawarte w nich postulaty konstytuują metodologię studiów nad wizerunkiem kultowym – cudownym obrazem. W napisanym w 1979 r. pierwszym szkicu książki *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania* jej autor, David Freedberg, podniósł niezwykle istotną kwestię, zmierzającą do zniesienia bacznie strzeżonej przez historyków sztuki granicy pomiędzy sztuką wysoką a innymi przejawami kultury wizualnej (Freedberg 2005: XXI). Zastosowanie wypracowanej przez wspomnianych badaczy metodologii pozwala na rozpatrywanie fenomenu obrazu będącego jednocześnie – w myśl Jeana-Paula Sartre’a, cytowanego przez Hansa Beltinga – „aktem i rzeczą” (Belting 2007: 6). Praca Freedberga, próbująca opisać związki pomiędzy widzem a wizerunkiem oraz określająca ich wzajemne relacje, ustala wierzenia i przekonania, które motywują odbiorców do konkretnych zachowań (Freedberg 2005: XXIV). Metodologia Freedberga rewaloryzuje również przejawy reakcji na sztukę, znosząc podziały na zachowania „potoczne – prymitywne” oraz „wykształcone – wyrafinowane” (Freedberg 2005: XXI). Autor zauważa jednocześnie, że niektóre sposoby odbioru sztuki mogą być wspólne zarówno dla kultur wykształconych na Zachodzie, jak i dla uważanych w dotychczasowej refleksji za prymitywne bądź pierwotne. *Potęga wizerunków* traktuje wreszcie o mediacyjnej roli, jaką może odgrywać wizerunek (w tym wypadku wizerunek wotywny, uczestniczący w dziękczynieniu podjętym przez ofiarującego), oraz o szczególnej re-

lacji występującej pomiędzy obrazem cudownym a centrum pielgrzymkowym. Autor omawia poszczególne przypadki świadczące o potędze wizerunków, ich sile przyciągania, budzącej w wiernych nadzieję, oraz o wprowadzaniu widza w obrazowane przez wizerunek tajemnice wiary (Freedberg 2005: XXV).

Programowe dzieło Hansa Beltinga, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, stanowi próbę opisanie zjawiska obrazu, w którym autor, abstrahując od samej historyczności wizerunków, skupia uwagę na praktyce obrazowej, czyli *de facto* pyta o miejsce obrazów w kulcie funkcjonującym w kulturze (Belting 2010: 6). Analizując przypadki zanotowane w źródłach odnoszących się do Cesarstwa Bizantyńskiego oraz w obrębie oddziaływania jego kultury, badając fenomen czci oddawanej ikonom w Konstantynopolu oraz Rzymie, Belting próbuje dotrzeć do najgłębszych znaczeń kultu obrazów w chrześcijaństwie. Refleksje te prowadzą go do próby rekonstrukcji tożsamości czczących wizerunki społeczności, które prezentowały i wyrażały siebie w aktach religijnych o charakterze publicznym i prywatnym „przed” i „ze” świętymi wizerunkami. Dla Beltinga percepcja obrazu oraz okazywana mu cześć są zatem odpowiadającymi sobie aktami społecznymi (Belting 2010: 6). Z tego względu pojęcie antropologii obrazu jest dla niego adekwatne do określenia podjętej praktyki badawczej, pasuje ją bowiem blisko etnologii, która coraz częściej zwraca się w stronę współczesnych przejawów kultury (Belting 2010: 8). Pojęcie obrazu, zdaniem Beltinga, może mieć jedynie charakter antropologiczny. Jako ludzie funkcjonujemy w świecie wizerunków i pojmujemy oraz definiujemy świat w obrazach. Są one zatem wynikiem kolektywnej symbolizacji, a wszystko, co dokonuje się w polu naszej percepcji, może zostać przez człowieka zamienione w obraz i ukonstytuowane w nim (Belting 2007: 13).

Wizerunki acheiropoietyczne w tradycji chrześcijańskiej

Przedstawienia o charakterze acheiropoietycznym zaistniały w tradycji i świadomości chrześcijańskiej w połowie IV w. (Kuryluk 1998: 44–45). Historie ich powstania akcentowały czynny udział Chrystusa, który przyczynił się do stworzenia własnego wizerunku bez udziału człowieka oraz narzędzi malarskich. Boska moc Chrystusa miała w akcie tworzenia uczynić pierwszy prawdziwy wizerunek Jego oblicza, a pośrednio także zatwierdzić i legitymizować kult świętych wizerunków w Kościele. Opowieści o obrazach „niestworzonych ludzką ręką” stanowiły istotny argument w sporach dotyczących czci wizerunków i tworzyły nową jakość w religii sięgającej swoimi korzeniami do aikonicznej tradycji judaizmu. Święte przedstawienia wykonane z woli Boga i przy udziale Jego mocy stanowiły główny dowód potwierdzający rzeczywistość wcielenia, w którego dziele Bóg niejako znosił zakaz kultu wizerunków, stając się widzialny, a zatem będąc przedstawiany jako człowiek (Knapiński 1999: 5–22). Zgodnie z powszechnym przekonaniem wiernych pierwsze acheiropoiety miały zdolność multiplikacji i tworzyły swoje reprodukcje na przykładanych do oryginału tkaninach czy deskach. Ten szczegół narracji dotyczących powstania cudownych obrazów miał w krótkim czasie przyczynić się do swoistej nierozróżnialności

pomiędzy oryginałem i kopią w tradycji artystycznej i teologicznej Kościoła wschodniego. Każdy wizerunek kultowy zakorzeniony był w świętości swojego pierwowzoru, a będąc uznany za kanoniczne przedstawienie, stawał się gwarantem prawdy o Bogu, Bogurodzicy i świętych. Posiadał także zdolności mediacyjne i zapośredniczające, stawiając modlącego się przed nim wiernego w rzeczywistej obecności archetypu. Obok acheiropoietycznych, po soborze efeskim w 432 r. zaczęły pojawiać się relacje o istnieniu acheiropoietycznych przedstawień Marii. Wizerunki te dokumentowały wygląd historycznej Marii z Nazaretu oraz poświadczały dogmat o jej boskim macierzyństwie, ustanowiony podczas obrad soboru w Efezie. Narracjom dokumentującym cudowne pochodzenie wizerunków maryjnych szybko zaczęły towarzyszyć relacje o apostołskim pochodzeniu przedstawień, w których główne miejsce zajmowała postać św. Łukasza Ewangelisty, pełniącego funkcję pierwszego portrecisty Marii Panny i apostołów Piotra i Pawła (Belting 2010: 64). W relacjach tych nie brakowało informacji o trudnościach pojawiających się podczas procesu twórczego i cudownym zakończeniu tworzenia dzieła, dokonanym ręką boską lub anielską podczas snu apostoła. Podwójne zatem, boskie i apostołskie, pochodzenie przedstawień o charakterze kultowym stanowiło ostateczny gwarant ortodoksyjności czci okazywanej świętym wizerunkom i po czasy reformacji protestanckiej w XVI w. było integralną częścią religii chrześcijańskiej.

Opowieści etiologiczne dotyczące świętych wizerunków ustanawiały ontyczną więź pomiędzy przedstawieniem i postacią. Zasadę swoistego współuczestnictwa zapewniało niezaprzeczalne podobieństwo i proces tworzenia oparty na bezpośrednim kontakcie świętej postaci z materią, z której stworzone zostało jej przedstawienie. Narracje te zapisały się trwale w kulturze europejskiej, zarówno kręgu zachodniego, jak i bizantyjsko-słowiańskiego (Niedźwiedz 2005: 17). Przetrwały po dziś dzień jako wątek legendarny wielu historii cudownych wizerunków w tradycji katolickiej i prawosławnej, a także inspirowały liczne opowieści z kręgu oralnej literatury ludowej. Ich przykładem może być narracja dotycząca powstania wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej, w której czytamy, że „w takie przy malowaniu Jej oblicza wpadł zachwycenie, iż pracę tę przerwać był zniewolony, i dopiero po ocknięciu się z zachwyty ujrzał, iż dzieło to już nie jego, lecz anielskimi dokończzone zostało rękami” (Kolberg 1964: 230). Cudowna, ponadnaturalna geneza sakralnego obrazu czy figury była jednym z najważniejszych wyznaczników świętości wizerunku oraz przyczyniała się do szybkiego rozwoju kultu i konstruowania świata wyobrażonego oraz czasowych i przestrzennych odniesień religijnych (Tokarska-Bakir 2000: 281).

Figura Matki Boskiej Skępskiej jako wizerunek acheiropoietyczny

Najpopularniejszym wizerunkiem o charakterze acheiropoietycznym czczonym w Polsce zdaje się wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, przechowywany w klasztorze jasnogórskim. Zagadnieniu jego znaczenia w świadomości narodowej i kulturze ludowej poświęcona została praca Anny Niedźwiedz (2005). W przypadku wizerunku Matki Boskiej Skępskiej wątki mówiące o acheiropoietyczności

poietycznym pochodzeniu figury nie zostały dotychczas omówione. Same narracje dotyczące genezy tego świętego wizerunku nie są w popularnym obiegu. Prowadzone badania wykazały jednak obecność wspomnianych wątków w opowieściach informatorów, a także w pieśniach będących do niedawna w powszechnym użyciu na terenie sanktuarium w Skępem i na pielgrzymich szlakach wiodących do niego.

Istotnym nośnikiem treści związanych z etiologią cudownego wizerunku były pieśni zwane w piśmiennictwie folklorystycznym dziadowskimi, odpustowymi lub kramarskimi. Śpiewane podczas odpustów, rozpowszechniane przez samych wykonawców, a także sprzedawane na straganach odpustowych w postaci druków ulotnych, dostawały się na wieś i stawały się częścią religijnej ekspresji (Marcinkowska 1996: 59). Przykładem takiego utworu jest znajdujący się w bibliotece Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku druk ulotny o sygnaturze MK-E 8741/29193, zawierający *Pieśń do Najświętszej Panny Skępskiej*, wydany nakładem Andrzeja Rokickiego ze Skępego w Drukarni Polskiej w Sierpcu w 1903 r. Pieśń anonimowego autorstwa podejmuje wątki związane z historią cudownej figury w układzie chronologicznym. Po opisie pierwszych objawień Najświętszej Marii Panny w pobliskim lesie narracja przedstawia cykl cudownych uzdrowień, z których to, jakiego doświadczyła Zofia Kościelecka, okazuje się brzemiennie w skutkach dla rozwoju kultu. Uzdrawiona kasztelanka udaje się do Poznania celem odnalezienia figury najbardziej zbliżonej do postaci Matki Boskiej, którą ujrzała we śnie. Dalszy przebieg wydarzeń przedstawia się następująco:

Po swym przybyciu do miasta sławnego
Przegląda prace rzeźbiarza każdego.
Nie mogąc znaleźć takiej, jak pragnęła,
W zmartwieniu szeptać modlitwę poczęła.

Nad dobrym człkiem Bóg łaskawy czuwa
I go z trudności z łatwością wyzuwa,
Gdy w swym cierpieniu albo też kłopotcie
Westchnie do Niego szczerze, a w prostocie.

Toteż i Zofia, gdy w kłopotcie była,
Zaledwie tylko modlitwę skończyła,
Za łaską Boga niezmiernie dobrego,
Spotyka człeka bardzo pobożnego.

Był on rzeźbiarzem, mieszkańcem Poznania,
I miał tuż sklep swój u miejsca spotkania.
Niech będzie Jezus Chrystus pochwalony,
Rzecz ów człowiek k'przechodniom zbliżony.

Gdy powiedziano o celu podróży,
Wskazuje naraz rzeźbiarz sklep nieduży,
Wskazując bardzo uprzejmie i mile,
Prosi, by weszli do sklepu na chwilę.

Po zapoznaniu się swym z rzeźbiarzem
Ze służą śpiesznie idzie Zofia razem,
By w liczbie rzeźb tam znaleźć ulubioną
Najświętszą Pannę we śnie objawioną.

Długo się Zofia rzeźbom przyglądała,
Aż wreszcie w jednej z radością poznała
Obraz Tej, którą tak serce kochało,
Że aż z miłości nieraz omdlewało.

Statua była ślicznie wykonana
W obliczu całym miłość wypisana,
Księżyc u stóp Jej, a ręce złożyła
Jakby dla świata o łaski prosiła.

Zofia, nie mogąc rzec słowa od razu,
Z zachwytem patrzy w twarz świętą obrazu
I śmiać się chce jej, i płakać też rada,
Ach, bo z radości już się nie posiada.

Gotowa płacić sumę jak największą,
By tylko nabyć Maryję Najświętszą.
Z niecierpliwością za statuetkę chwyta
I jednocześnie o cenę jej pyta.

Statua śliczna rzeźbiarza zdziwiła,
Bo nie rozumiał, skąd by się zjawiała
Pomiędzy prace przez się wykonane,
Które mu przecie dobrze były znane.

Toteż z największą pokorą, prostotą
Rzeźbiarz wyznaje publicznie z ochotą
Statua – rzecz – ani jest mi znaną,
Ani też moim dłutem wykonaną.

Jest ona chyba dziełem Najwyższego,
Proszę ją darmo zabrać do Skępego,
Niech tam Bóg wsławia moc swego ramienia,
Niech tam czczą Pannę wszystkie pokolenia.

Zofija wreszcie z Maryją kochaną
Wraca czym prędzej drogą już jej znaną,
Aby w cudami słynącej kaplicy
Umieścić posąg Najświętszej Dziewicy.

A któż opisze radość okolicy,
Gdy śliczny posąg Najświętszej Dziewicy
Wśród pień pobożnych w ołtarzu wstawiano
I czci publicznej odtąd oddawano
(Pieśń do Najświętszej Panny Skępskiej 1903).

W przytoczonym obszernym fragmencie pieśni występuje szereg wątków typowych dla opowieści o początkach kultu i genezie figury. Imperatyw odnalezienia wizerunku pojawia się już we śnie i jest sprzęgnięty z faktem uzdrowienia. Wyprawa po figurę odpowiadającą sennej wizji jest aktem o charakterze wotywnym, który obok podziękowania za uzdrowienie z choroby jest także wyrazem ostatecznego potwierdzenia prawdziwości otrzymanej wizji. Determinacja Zofii doprowadza do przeglądu prac wszystkich rzeźbiarzy zamieszkujących Poznań. Ostatecznie jednak fakt odnalezienia właściwej figury prowokowany jest przez Opatrzność Boską, która decyduje o przypadkowym spotkaniu z rzeźbiarzem na jednej z ulic miasta. Rzeźbiarz od początku relacji nosi wszystkie znamiona mediatora i wykonawcy bożej woli: jest pobożny, uprzejmy, miły, a wreszcie pokorny i prostoduszny. Zofia zaproszona wraz z rodzicami do sklepu artysty przygląda się uważnie wszystkim rzeźbom znajdującym się w sklepie, by wreszcie odnaleźć mimochodem tę jedyną. Opis przywodzi na myśl klasyczną hierofanię – ustaje działanie zmysłów, zamiera na moment mowa, a doświadczająca powtórnego objawienia na jawie znajduje się na granicy stanów ekstatycznych. Gotowa jest zapłacić każdą cenę za odnaleziony wizerunek, którego pochodzenie okazuje się nieznane.

Uderza kunszt wykonania, wszystkie elementy składowe ikonografii przedstawienia zostają zaakcentowane w pieśni wraz z ich ideowym wyjaśnieniem – złożone ręce Marii świadczą o jej nieustającym orędownictwie. Dodatkowo pojawia się motyw księżyca, obecny w kontekście kultowym figury w ołtarzu skępskiego kościoła klasztornego, ale wtórny dla gotyckiej struktury rzeźby. Pokorny rzeźbiarz wyznaje, że figura jest dziełem Boga i nie godząc się na kupczenie świętością, pozwala zabrać wizerunek do Skępego, by mogły urzeczywistnić się słowa maryjnego hymnu *Magnificat*: „Błogosławioną zwać mnie będą wszystkie pokolenia” (Łk 1, 48). Przebieg narracji cytowanego fragmentu pieśni zmierza w stronę kluczowego momentu odnalezienia figury, która jest dziełem boskim, a zatem klasyczną acheiropoieta. Wyznanie rzeźbiarza podkreśla ten fakt z całą stanowczością – nie stworzył jej własnymi rękoma, nie widział jej wcześniej, a zatem objawiła się ona w tym konkretnym momencie, który już przy spotkaniu z artystą przygotowała Boska Opatrzność. Pieśń podejmuje acheiropoietyczny charakter skępskiej figury w 68 zwrotce, w części opowiadającej losy koronacji cudownego wizerunku:

O jakież piękny! Jakież czarujący!
Stworzyłeś widok, Boże Wszzechmogący.

Zachwyty nad wizerunkiem o niebiańskiej proveniencji wyrażony zostaje również w anonimowym utworze zatytułowanym *Pieśń stara o Najświętszej Maryi Pannie Skępskiej*, wydanym drukiem w niewielkiej broszurze *Skępe: słynna od lat półtysiaca pierwszorzędną świątynia ziemi dobrzyńskiej, kujawskiej, mazowieckiej – starożytna siedziba Ojców Bernardynów. Zarys historyczny, geograficzny i religijno-społeczny* (F. Z. 1929). W trzeciej zwrotce pieśni znaleźć można następujący dwuwiersz:

Obraz ten był w Poznaniu cudownie znaleziony
Przez zacną kasztelankę do nas przywieziony
(F. Z. 1929: 29).

Przedrukowana w popularnym śpiewniku *W hołdzie Pani Mazowsza. Śpiewnik pielgrzyma skępskiego*, dostępnym na terenie sanktuarium, pieśń zbija w jedną zwrotkę trzecią i czwartą część cytowanego tekstu, pomijając wzmiankę o cudownym pochodzeniu figury:

Chłuba dla miasta Poznań, gdzie to objawienie
Wdzięcznego Tobie serca spełniło życzenie.
Szczęśliwe jesteś Skępe, że ci się dostało
Posiadać w swej świątyni, co niebo zdziałało
(W hołdzie Pani Mazowsza 2000: 74).

Ostatnią pieśnią zawierającą wzmiankę o acheiropoietycznej naturze wizerunku jest utwór *Cudowna Skępska Maryjo nasza*, napisany przez proboszcza parafii skępskiej ks. Józefa Pielaszewskiego i wydany drukiem po raz pierwszy w 1896 r. z okazji jubileuszu 400-lecia obecności cudownej figury w Skępem (Pielaszewski 1896). Ta bodaj najpopularniejsza pieśń związana z sanktuarium, składająca się z 20 zwrotek, śpiewana jest przez pielgrzymów przybywających do Skępego 7 września, w wigilię święta Narodzenia NMP przed niesporami maryjnymi, otwierającymi obchody głównych uroczystości odpustowych. Na kanwie jej melodii powstała fanfara towarzysząca odsłonięciu i zasłonięciu cudownej figury, a zatem pieśń ta funkcjonuje w charakterze muzycznej wizytówki reprezentującej skępskie sanktuarium. W czwartej zwrotce utworu czytamy:

Figury ludzka dłoń nie robiła,
W Poznaniu cudem znaleziona;
Byś nam w niej, Matko, łaski czyniła
Tu, do Skępego, zwieziona
(Pielaszewski 1896: 132).

Przegląd tekstów literackich poświęconych figurze Matki Boskiej Skępskiej należy zakończyć na popularnej i szeroko dostępnej literaturze dewocyjnej, która kolportowana na terenie sanktuarium, stawała się istotnym nośnikiem treści o cudownym pochodzeniu rzeźby¹. Omawiana praca księdza Józefa Pielaszewskiego porusza temat odnalezienia cudownego wizerunku, wiążąc początki kultu skępskiej Madonny z uzdrowieniem kasztelanki Kościeleckiej:

Wtem pewnego razu, jak niesie podanie, chorej we śnie ukazuje się N. Marya Panna w postaci dziecięcej i upomina ją, aby się z prawdziwą wiarą udała do nowozbudowanego kościoła i tam u Boga żebrała zmiłowania, a z pewnością uzdrowiona zostanie. Nadto N. Panna zaleciła jej, aby przyszedłszy do zdrowia, udała się do Poznania; tam u malarzy znajdzie obraz Boga-Rodzicy w tej samej postaci, w jakiej się jej objawiła; takowy niech zakupi i do Skępskiego kościoła sprowadzi. [...] udała się do Poznania i u malarzy szukała widzianego we śnie obrazu. Chodzi od jednego do drugiego – wszędzie dopytuje się, wszędzie szuka, lecz nigdzie takowego znaleźć nie może. Zrozpaczona, bo już wszystkich malarzy obeszła, dowiaduje się, że jest jeszcze jeden w Poznaniu, który święte wizerunki wyrabia. Bezzwłocznie udaje się do niego kasztelanka; lecz niestety! I tu niepomyślną odbiera odpowiedź. Jakoby przecuciem wewnętrznym wiedziona, nie ustępuje, prosi, domaga się, żąda obrazu, który pragnie zakupić. Widząc, malarz, że słowy przekonać jej nie zdoła, otwiera swoją pracownię i pozwala jej naocznie się przekonać, że żadanego przedmiotu nie posiada. Zaledwie weszła do pracowni, natychmiast spostrzega w kąciu stojący, rzeźbiarską sztuką wyrobiony posąg, czyli statwę N.M.P. w postaci małej dzieciny ze złożonemi na piersiach rączkami. „To jest to, czego szukam – to właśnie ten sam jest obraz, który pragnę kupić” – woła uszczęśliwiona kasztelanka. Pyta się o cenę, chce płacić. Lecz malarz zdumiony znalezieniem posążku, którego ani sam nie robił, ani wprawdzie nigdy nie widział, uważał za niewłaściwe brać zapłatę. Odpowiada przeto: „Wziąć ten obraz pozwalam, ale zapłaty brać nie mogę, ponieważ to Boskie dzieło, a nie moje, ani moich ludzi wynalazek i robota – owszem cudem Boskim ten obraz na to miejsce zesłany, więc go cenić i sprzedawać nie mogę”. Łatwo sobie wyobrazić, z jaką radością pobożna panna wiozła ten obraz do Skępego. To też w przekonaniu, że z Opatrzności Boskiej tę statwę otrzymała, z uszanowaniem takową przywiozła i tu w kościele w wielkim ołtarzu umieściła (Pielaszewski 1896: 19–22).

1 We wstępie do swej pracy ks. Józef Pielaszewski wyraził pragnienie, „aby książka ta mogła być nabytą przez najuboższych, starałem się wydać ją w taki sposób, by była tańszą. Główną korzyścią moją niech będzie rozszerzenie wiadomości o Tej Cudownej Pani oraz zagranie serc wiernych do pobożności i miłości ku N. M. P. Skępskiej” (Pielaszewski 1896: IX).

Opis odnalezienia acheiropoietycznego wizerunku znajduje się również w wierszu umieszczonym we wspomnianej wcześniej broszurze:

Zofja hoża, natchnieniem wiedziona,
Przebiega sklepy Poznania.

W ubogiej pracowni – jak uszczęśliwiona,
Gdzie Obraz cudny odsłania.

Tam snycerz zdumiony – trwoży się i korzy:
„Pani! Nie moich to rąk robota...”

Skąd jest? Nie rozumiem... to jawny cud Boży!
Nie przyjmę zań srebra ani złota!”

„Bierz, pani, ten Obraz – skoroś tego godna.
Co niebo dla ciebie zdziałało;

Snadź ziemia dobrzyńska w cnoty piękne zdobna,
Żeś się jej w udziale to dzieło dostało!”
(F. Z. 1929: 69)

W przytoczonych fragmentach znaleźć można motywy wspólne dla całej narracji o odnalezieniu figury oraz toposy właściwe tej historii. Znalezienie wizerunku jest momentem finalnym całej akcji i dokonuje się wyraźnie z woli boskiej, gdy wszystkie możliwości zostały wyczerpane. Taka sama we wszystkich tekstach jest reakcja rzeźbiarza (w innych relacjach malarza, co jeszcze bardziej akcentuje fakt niemożności wykonania przez niego rzeźby), będącego człowiekiem pobożnym i skromnym, który nie jest w stanie wziąć zapłaty za wizerunek. Cudowna statua odnaleziona jest w najuboższym, najskromniejszym miejscu i w sposób zupełnie nieoczekiwany, ale z góry przewidziany i zaplanowany przez Boga.

Omawiane publikacje otrzymały zezwolenie władzy kościelnej na rozpowszechnianie zawartych w nich treści, jako w pełni zgodnych z doktryną Kościoła Rzymskokatolickiego. Mogły stać się zatem narzędziem propagowania historii cudownej figury, zarówno w kaznodziejstwie, jak i w prywatnej lekturze pobożnych czytelników. Zawarte w nich wątki o charakterze apokryficznym czy legendarnym nie stały w opozycji do zasad wiary, lecz wpisywały się w szeroki nurt tego, co teologia katolicka określa mianem tradycji.

Podczas wszystkich obserwacji uczestniczących przeprowadzonych w Skępem w latach 2012–2014, zarówno podczas uroczystości odpustowych, jak i poza nimi, nigdy nie wykonano czwartej zwrotki pieśni mówiącej o niezemskim pochodzeniu figury ani przytoczonych powyżej pieśni przedrukowanych w ogólnodostępnym śpiewniku przygotowanym dla skępskich pielgrzymów.

Informatorzy potrafili jedynie zaśpiewać pieśń *Cudowna Skępska Maryjo nasza*, a zawarte w śpiewniku utwory nie były im znane. Taki stan rzeczy może mieć związek z nowym programem duszpasterskim, wyrażonym w *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii*, w którego paragrafie 240 mowa o wizerunkach religijnych, wobec których winna być zastosowana zasada zgodności „ze słowem posłannictwa ewangelicznego” (Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów 2003: 169). Legendarne czy apokryficzne wątki, jako stojące w opozycji do treści ewangelicznych, nie znajdują zatem miejsca w zmienionej po II Soborze Watykańskim liturgii i w zrewidowanej pobożności pozaliturgicznej. Zapewne z tego względu w praktyce wykonawczej nastąpił zanik pieśni narracyjnych wspominających o cudownym pojawieniu się wizerunku oraz pominięto te fragmenty pieśni, które czyniły ze skępskiej figury Matki Boskiej *acheiropoietos* w najgłębszym rozumieniu tego słowa.

Podczas prowadzonych w Skępem badań terenowych nie natknięto się na żadne wzmianki omawianego aspektu w kaznodziejstwie świątecznym oraz w kazaniach i homiliach głoszonych w dni powszednie. W sposób swobodny odnoszono się do historii samego wizerunku, wspominając o jego „dawności”, „głębokich tradycjach” czy „obecności Skępskiej Pani od wieków i przez pokolenia”, akcentując również „prastarą tradycję pielgrzymowania do Królowej Mazowsza”².

Zgoła inaczej wyglądają narracje mówiące o pochodzeniu figury prezentowane przez osoby, które spotkano podczas odpustu w Skępem, oraz przez te, które do Skępego pielgrzymowały w młodości. Jedna z informaterek w sposób pełny i wyczerpujący przedstawiła historię cudownej figury:

ten obraz, ta figurka Matki Boskiej, to nie jest ręcznie robiona! To żaden, żaden fachowiec nie robił tej figurki... Tam ta kasztelanówna, ta, ta rodzina kasztelanów, co była, nie? Mieli córkę i ta córka była chora, ona nie chodziła, na, na wózku, tym... inwalidzkim była... no i Matka Boska tam się w tym Borku okazała jej, nie? I we śnie przyśniła się Matka Boska jej rodzicom i jej, żeby pojechali do Poznania i przywieźli tę figurkę Matki Boskiej z Poznania. Taka jaka jest ta figurka, nie? Im się przyśniła ta Matka Boska, nie... no i oni pojechali... obeszl wszystkich tych... co tam mieli te, te... pracownie, nie? Żaden takiej, takiego... żaden nie tego, a tacy przecież byli zamożni i ten, nie... żaden takiego czegoś nie widział, żeby, żeby... a robić taką, taką figurkę to niemożliwe! No, to tutaj ten ojciec mówi – a czy jeszcze gdzieś tu jest jakieś, co... pracuje, robi takie coś? – O, to jest tam na końcu tego Poznania, tam był, ale tam to nie dostaniecie... bo on to takie, takie mało co robi, nie tego. No i oni pojechali, mimo że ten im odradzał, nie? Pojechali tam, no i się pytają go, czy ma taką figurkę, czy dostaną u niego? Taką, tak jak wszyscy mieli sen...

2 Cytaty pochodzą z homilii wygłoszonej podczas głównej sumy odpustowej w sanktuarium w Skępem 8 września 2012 r.

mówi – nie, drodzy państwo... mówi, takiego czego to moje ręce nie robią... takiego nie robiłem. I oni wychodzili przez taki korytarz, tam gdzieś przechodzili, nie? I ta dziewczyna zobaczyła, zeskoczyła z tego wózka, nie... i ta figurka stała w rogu... i złapała tą figurkę i mówi – pan mówił, że nie robi takich rzeczy! A mówi – ja mam już tu!!! Ile pan chce?! A on powiedział, że on złamanego grosza nie... nie? Bo to nie była ręką ludzką robiona ta figura... i ta figura jest... cudownie, cudowny to jest obraz, tam w Skępem, tyle czasu! (wywiad nr 1, kobieta, wieś, ur. 1932 r.)³.

Motyw acheiropoietyczności wizerunku był dla rozmówczyni najistotniejszym aspektem kultu figury Matki Boskiej Skępskiej, czynił on bowiem statuę zupełnie wyjątkową. W przytoczonej narracji uderza powtarzalność motywów i wątków właściwych historii. Informatorka dokonała również uwspółcześnienia, wspominając o wózku inwalidzkim, na którym siedziała chora kasztelanówna Zofia. Rozmówczyni połączyła fakt odnalezienia figury z cudownym uzdrowieniem wykazującym cechy wspólne z narracjami ewangelicznymi, w których uzdrowienie ma charakter natychmiastowy i manifestuje się nagłym porzuceniem poprzedniego stanu chorobowego. W opinii kobiety znaczenie zyskuje też dawność kultu, który nie osłabł i jest ciągłą aktualizacją objawienia. Pytana o źródło pochodzenia jej wiedzy o figurze, podkreśliła:

to nam księża o tym dużo opowiadali... to jeszcze jak młoda byłem, nie? To do Skępego jako panienska chodziłam, to dużo o tym mówili... to też książeczkę taką miałam, teraz to nie wiem, gdzie ona jest... i tam to wszystko było opisane, tak jak tam się to wydarzyło wszystko... jak ta figura tam, nie? Teraz już tak nie mówią o tym, zresztą, w co to teraz ludzie wierzą? [...] Kiedyś to na mszy pokropili wodą na początku, teraz nie i tyle tych opętań... ale to w tej książeczce tam było wszystko. To wszystko tam... no i w pieśni też o tym jest... w takiej pieśni, co to się ją śpiewało, nie? W kompanii jak się szło, jak do Skępego wchodziło... [śpiewa] „Cudowna Skępska Maryjo nasza...” (wywiad nr 1, kobieta, wieś, ur. 1932 r.).

Informatorka wykonała całą pieśń w pierwotnym układzie i bez pominięcia czwartej zwrotki, wzmiankującej o nadprzyrodzonym pochodzeniu wizerunku. Podkreśliła także znaczną zmianę jakościową względem kaznodziejstwa i liturgii z czasów jej młodości. Przypuszczała również, że współcześnie nieobecność opisywanego wątku może być powodowana osłabieniem wiary i brakiem gorliwości u duchownych i wiernych.

W relacjach informatorów wspominających o acheiropoietyczności skępskiego wizerunku nie brakuje wzmianek o osobie artysty, u którego odnaleziono figurę:

3 Wszystkie wywiady terenowe wykorzystane do niniejszego studium pozyskane zostały w czasie badań w latach 2012–2014. Przeprowadzono łącznie 60 wywiadów, a w 11 z nich pojawił się omawiany wątek acheiropoietyczności skępskiego wizerunku.

był to taki drzewiarz, taki partacz, to on nic nie umiał zrobić. Śmiali się z niego, że taki nieudacznik ten drzewiarz, że nawet porządnie stołu nie zrobi. Mówią, nie – tam do niego to nie macie po co zachodzić, to on nic nie ma tam... Ale oni do niego poszli i się go pytają, czy nie ma takiej figury Matki Boskiej. Ten drzewiarz nie miał... ale patrzą, jest u niego Matuchna, stoi... taka, jakiej chcieli... on patrzy, się dziwi i mówi – ja nie wiem, skąd to się wzięło... ja takiej rzeczy nie umiem zrobić... takiego czegoś. I wzięli tę figurę, chcieli płacić, ale on im darmo dał, bo mówi – to chyba ręka Boska zdziałała, takie cudowne to... (wywiad nr 1, kobieta, wieś, ur. 1932 r.).

Szczególną uwagę zwraca wątek nieporadności warsztatowej odwiedzonego artysty, którego z racji wykonywania prac w drewnie informatorka utożsamiała ze stolarzem. Nieporadny artysta/rzemieślnik, wyśmiewany przez pozostałych twórców, staje się pośrednikiem w objawieniu się cudownej statuy. Wątek ten eliminuje jakąkolwiek możliwość powstania rzeźby w naturalny sposób. Nieвозмоść poprawnego wykonania prostego mebla, jakim dla informatorki w jej narracji był stół, wykluczał szansę stworzenia dzieła „cudownego” i dobitnie wskazywał na udział nadprzyrodzonej mocy. Pytana o źródło swojej wiedzy rozmówczyni, wyznała:

Mamusia moja chodziła do Skępego, każdego roku... książeczkę taką miała i z niej nam czytała o tym Skępym, jakie to cuda się tu działy, jak to Matka Boska się ukazała w Borku, jak tę figurę, co mówię, znaleźli... to wszystko tam opisane, tak jak się działo, jaka historia tam była... no i tak ludzie po dziś dzień tu przychodzą... to dlatego właśnie, że ta Matka Boska taka cudowna (wywiad nr 1, kobieta, wieś, ur. 1932 r.).

Rozmówczyni nie potrafiła przypomnieć sobie tytułu książeczki, ale powyższy fragment dowodzi ogromnej roli, jaką w propagowaniu kultu cudownej figury oraz opowieści o początku odegrała popularna literatura dewocyjna.

[...] mam taką książkę, dostałam, jest opis Skępego, wszystko jest tam opisane... ja ją pożyczyłam... wszystko tam opisane – kiedy się objawiła, w jakich godzinach, komu... ale tam różnych książeczek jest, jeszcze ja pamiętam, jak [...] nieraz tata przychodził czy mama, to takie te, takie broszureczki były, nieduże, i tam było... w ogóle i o klasztorze, jest o Zielińskich, jak były te nawy główne, jak on [kościół] był tam najpierw [...] mały, później dostawiane te nawy boczne były (wywiad nr 2, kobieta, wieś, ur. 1940 r.).

Równie istotną rolę odegrało środowisko rodzinne i dokonująca się w nim transmisja kulturowa, która pozwoliła na przekazanie zdobytej wiedzy dzieciom. Informatorce (wywiad nr 3) towarzyszyły dwie córki oraz wnuczka, które piel-

grzymowały wraz z nią do Skępego. Wątkiem acheiropoietycznym opowieści były wyraźnie zdumione i przyznały, że nie słyszały o nim wcześniej:

[...] ja o tym nic nie wiedziałam...

– Wiedziałaś [pyta siostrę]?

– Nie!

– No, że Matka Boska cudowna, cudowna, tak mówią... ale to nie wiedziałam, że to taka legenda jest o tym... pierwsze słyszę... że w Częstochowie jest obraz, co malował jakiś święty... ale w Skępem? To nie wiedziałam czegoś takiego... tej legendy nie znałam (wywiad nr 3, kobieta, miasto, ur. 1948 r.).

W wypowiedzi tej pojawia się tradycja Łukaszowego pochodzenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej, a zatem jednego z najpopularniejszych obrazów maryjnych mającego status dzieła stworzonego Boską mocą. Rozmówczyni skojarzyła opowieść matki z tym faktem, ale była zdziwiona, że również w Skępem ma znajdować się wizerunek o nadprzyrodzonym pochodzeniu. Kobieta określiła opowieść mianem legendy, a pytana, czy wierzy w prawdziwość przekazu, stwierdziła:

Coś musi być w tym, nikt tego nie zmyślił pewnie, ale czy rzeczywiście tak było, to nie wiemy. Figurka jest piękna... bardzo piękna... ludzie tak mogli myśleć, że to Boskie jest dzieło... skądś się te opowieści wzięły (wywiad nr 4, kobieta, miasto, ur. 1948 r.).

Próba racjonalizacji pojawiająca się w wypowiedzi może być natychmiastową reakcją rozmówczyni skonfrontowanej z usłyszaną po raz pierwszy opowieścią. Jednocześnie odbiór wizerunku jako cudownego może jej zdaniem opierać się na artystycznych walorach rzeźby. Doskonałość formy w relacjach o szczególnie czczonych przedstawieniach kultowych niejednokrotnie jawiła się jako wynik acheiropoietycznego pochodzenia wizerunku cudownego⁴. Trudności w weryfikacji prawdziwości relacji wynikają z oddalenia czasowego pierwszych narracji, ale kobieta nie wykluczyła prawdopodobieństwa. Postawa ta jest bardzo charakterystyczna dla wielu przedstawicieli młodszego pokolenia, którzy w odróżnieniu od starszych informatorów przytaczaną opowieść klasyfikują jako legendarną i nie uważają jej za istotną dla rozumienia roli i znaczenia figury Matki Boskiej Skępskiej.

Jest wiele takich opowiadań o świętych miejscach, że się komuś Matka Boska ukazała, że obraz gdzieś znaleziono... to ludzie lubili takie opowia-

4 Freedberg (2005: 113) przywołuje acheiropoietyczną doskonałość formy występującą w obrazie NMP z Guadalupe, co szczególnie odpowiada kontekstowi funkcjonowania figury Matki Boskiej Skępskiej.

dania, dawniej to może zwłaszcza... legend dużo jest... najważniejsze to, że to miejsce jest cudowne, że Matka Boska tu łaskę udziela, że się ludzie pięknie modlą... to jest najważniejsze (wywiad nr 5, kobieta, wieś, ur. 1961 r.).

Nie znam tam żadnych opowiadań, legend... figura tu jest od dawna, bardzo dawna, no i ludzie tu przychodzą, cuda się dzieją, święte to miejsce jest... każdego roku tłumy jakie... Matka Boska tu chce być z nami, tyle lat, nie? To już cud jest... a tam, w legendach, [to], co opisane, to tylko legendy... (wywiad nr 6, mężczyzna, wieś, ur. 1952 r.).

Jak widać w powyższej relacji, to sam wizerunek (bez rozstrzygnięcia o jego nadnaturalnym pochodzeniu) i jego historyczność jawi się jako element cudowny, determinując podjęcie decyzji o wyruszeniu w drogę. Sam w sobie jest celem wędrowania, pośredniczy między wiernymi a nadprzyrodzonym, a wreszcie – zabierany w formie pamiątek i kopii – budzi wspomnienia o odbyciu pielgrzymki i związanej z nią nadziei (Freedberg 2005: 114).

W usłyszanych podczas badań terenowych narracjach znaleźć można formy zapożyczeń lub przeniesień z innych opowieści o początkach świętych wizerunków. W oparciu o zasłyszane lub przeczytane niegdyś opowieści, których źródeł informatorzy nie są w stanie przytoczyć, tworzone są nowe jakości. W opowieściach tych figura Matki Boskiej Skępskiej nadal funkcjonuje jako acheiropoieta, ale w zmienionym ciągu zdarzeń oraz w innych okolicznościach. Zjawisko to dotyczy zarówno młodszych, jak i starszych rozmówców.

Tą figurę to gdzieś chyba... jeżeli się nie mylę... to jakiś rolnik... ale to już nie wiem... to za dużo się czyta takich różnych i się potem... czy nie jakiś rolnik wyorał na polu... i potem zostawił, właśnie, że tak chciał, żeby ona nigdzie nie była, tylko właśnie tu... (wywiad nr 3, kobieta, miasto, ur. 1948 r.).

Powyższa wypowiedź stanowi echo opowieści o odnalezieniu cudownej figury Matki Boskiej Gidelskiej, którą rolnik Jan Czeczek wykopał podczas prac na polu (Fridrich 1908: 202). Z pewnością na powyższe przeniesienie znaczący wpływ ma data wrześniowego odpustu, pokrywająca się z okresem pierwszych siewów oziminy. Podczas sumy odpustowej w dniu Narodzenia NMP, nazwanego świętem Matki Boskiej Siewnej, dokonuje się poświęcenia ziarna siewnego, które rolnicy zabierają i mieszają z ziarnem przeznaczonym do obsiania pól. Potwierdzenie tej tezy znaleźć można we fragmencie wywiadu, w którym informatorka stwierdza, że „ona się objawiła rolnikowi, jak siał... siał – Siewna...” (wywiad nr 8, kobieta, wieś, ur. 1936 r.). Nie brakuje również narracji zakotwiczonych w tradycyjnym i najpopularniejszym schemacie objawień maryjnych, w których Maria Panna zjawia się dzieciom, często pasącym trzodę (Laurentin 1995: 12).

Matka Boska, jak się tu objawiła, to aniołowie przynieśli tę figurę na to miejsce i ona tak została, tak jak się ukazała tym pastuszkom. To ludzie widzieli światło ogromne i świece, jakby cały ten Borek w ogniu stał, a to aniołowie przy Matce Boskiej byli... tak, przy tej, co teraz w ołtarzu jest (wywiad nr 7, kobieta, wieś, ur. 1941 r.).

Najmocniejszym dowodem objawień, które się dokonały, jest ślad materialny w postaci figury. Święty wizerunek nie tylko potwierdza prawdziwość wizji, ale staje się również sakralną manifestacją, „widowym objawieniem” dla osób „niewidzących”, które nie doświadczyły wizji. Tym samym cudowny wizerunek jest „prawdziwym wyobrażeniem” Najświętszej Maryi Panny i jako taki funkcjonuje jako wiarygodna acheiropoieta (Graff 2014: 56–58). Unikatowy charakter przedstawienia wzmacniany jest przez kontekst ekspozycji wizerunku w głównym ołtarzu świątyni (jak w przypadku Skępego) lub wzniesionej specjalnie dla niego kaplicy (np. kaplica cudownego obrazu w klasztorze jasnogórskim). Wystawna dekoracja, kunsztowna oprawa i drogocenne szaty oraz korony, którymi ozdobione są wizerunki, świadczą, nawet przy braku jakichkolwiek źródeł, o wyjątkowości przedstawienia, okazywanej mu szczególnej czci oraz dowodzą skuteczności i mocy konkretnego i unikatowego cudownego przedstawienia (Freedberg 2005: 120).

W trzech zasłyszanych narracjach początki kultu w Skępem i odnalezienie cudownej figury stanowią przyczynek do podjęcia rozważań o etiologii miejsc znanych pielgrzymom. Jeden z mężczyzn mówi: „figurkę to znaleźli na tych piaskach, tu bieda taka była... tylko piaski i trawa... dlatego to mówią na to Skępe, bo to takie kępy były traw na piachach” (wywiad nr 9, mężczyzna, miasto, ur. 1949 r.). W innych wypowiedziach wskazuje się na bliskość jeziora sąsiadującego z klasztorem, co prowokuje do kolejnych przeniesień i poszukiwania związków znaczeniowych pomiędzy lokalizacją a początkami kultu.

[...] nad tym jeziorem Matka Najświętsza się objawiła... To chyba tak jest tu blisko gdzieś... w obrębie klasztoru... no, to tam, gdzie się Matka Najświętsza objawiła najprzód było... o! [...] Jak się Matka Najświętsza objawiła w takim obrazie, tak jest... (wywiad nr 10, kobieta, wieś, ur. 1930 r.).

M[n]i[e] się coś wydaje, że tę figurę z jeziora wyłowili. Dlatego to jezioro nazywa się Święte... nie, to jezioro nie, no tam, gdzie ją wyłowili, ale to nie wiem, gdzie to było, tak słyszałam tylko (wywiad nr 11, kobieta, wieś, ur. 1982 r.).

Oprócz próby wyjaśnienia toponimii jeziora odnaleźć można tu także wątki związane z narracjami o odnajdywaniu świętych wizerunków na polach, łąkach oraz w wodzie. Opowieść o wizerunku przyniesionym w cudowny sposób przez fale reprezentuje najpopularniejsza w tradycji wschodniochrześcijańskiej

narracja o ikonie Matki Boskiej Iwierskiej. W polskiej tradycji natomiast do tej grupy należą wizerunki Matki Boskiej Swarzewskiej – Królowej Polskiego Morza, oraz figura Matki Boskiej Łąkowskiej z Łąk Bratianskich koło Brodnicy (Fridrich 1908: 326).

Etiologia świętych wizerunków jest ściśle związana z postaciami osób, które w opowieściach o początkach kultu wystąpiły w charakterze pośredników czy wykonawców woli Bożej (Freedberg 2005: XXV). W historii skępskiej figury pojawiają się dwie postaci – kasztelanówna Zofia oraz anonimowy artysta, w którego pracowni odnaleziono rzeźbę. Szczególnym znaczeniem obdarzona została postać kasztelanówny, mającej w narracjach trojaki status. Jest postrzegana jako wizjonerka, która we śnie doświadczyła wizji Maryi. Jest również osobą cudownie uzdrowioną, a zatem jednym z pierwszych świadków potwierdzających wyjątkowość świętego miejsca. Wreszcie jest pośrednikiem pomiędzy niebem a ziemią poprzez fakt rozpoznania figury i trud sprowadzenia jej do Skępego. Wątek ten Joanna Tokarska-Bakir nazywa toposem „małego sługi Maryi”, który za życia jest całkowicie oddany służbie Matce Boskiej, a po śmierci znajduje wieczny spoczynek w miejscu uświęconym obecnością cudownego przedstawienia (Tokarska-Bakir 2000: 346). Opisaną prawidłowość odnaleźć można we fragmencie jednego z wywiadów:

ta dziewczyna, która została uleczona, to jest w katakumbie... jest w szklanej trumnie... był taki długi, o... długi czas to był, że była trumna otwierana i można było dotknąć się jej... Tak, tak było, a teraz, teraz już za zgodą kustosa tego... jest w szklanej trumnie ona, leży... normalnie ciało się nie rozłożyło w ogóle, tej dziewczyny... ja tam, o jeny, bardzo lubiłam tam chodzić... zawsze tam było moje miejsce (wywiad nr 1, kobieta, wieś, ur. 1932).

„Mały sługa Maryi” po śmierci także poświadcza prawdziwość wydarzeń, które stały się jego udziałem. Zwłoki kasztelanówny Zofii zyskują status relikwii – ciało nie ulega rozkładowi, a zatem jest wolne od zepsucia. Pytana o ten fakt informatorka wyznaje: „Jak ona mogła w zgniliznę popaść, jak ona Matkę Boską jak żywą widziała? [...] Nieskalana została...” (wywiad nr 1, kobieta, wieś, ur. 1932). Prezentowana w szklanej trumnie jak w ostensorium, dotykana według narracji informatorki przez wiernych, którzy chętnie gromadzili się przy szczątkach zmarłej, zyskała nieformalny status świętej, której znaczenie dla funkcjonowania kultu podkreślała również literatura związana z sanktuarium:

Zofia oczyszczona darem cierpienia i darem uzdrowienia stała się narzędziem, przez które Bóg wybrał figurkę dla Sanktuarium Skępskiego (Uśmiech dziecka 1946: 6).

Wnioski

Powyższa próba analizy wątku acheiropoietycznego w narracjach dotyczących figury Matki Boskiej Skępskiej pozwala na wysnucie tezy o ich głębokim zakorzenieniu w kulcie cudownego wizerunku. Wątek ten dla wielu rozmówców okazał się kluczowy do tego, by właściwie zrozumieć specyfikę wizerunku, jego odbioru i popularność kultu. Skępska figura wpisuje się zatem w bardzo długą tradycję wizerunków „nieuczynionych ręką ludzką”, pośród których rzeźby występują stosunkowo rzadko. Zasilające chrześcijański świat wyobraźni na Zachodzie impulsy przenikające z tradycji wschodniej pozwoliły na wykształcenie się oryginalnej próby stworzenia opowieści o nadnaturalnym początku wielu czczonych w Polsce wizerunków maryjnych. Wśród nich szczególne miejsce zajmowało Skępe, jako sanktuarium doświadczone dwojaką obecnością Maryi – w jej objawieniu i wizerunku stającym się materialną formą przedłużenia wizji. W ten sposób skępska rzeźba stała się pewnego rodzaju formą maryjnej relikwii, które w Kościele Rzymskokatolickim były ekstremalnie rzadkie (Kopeć 1997: 376). Artefakty w postaci kopii cudownej figury, przywożone po dziś dzień, ustanawiały materialną łączność pomiędzy wizerunkiem czczonym w sanktuarium i tym umieszczonym w domowej przestrzeni. Pobożność pielgrzymujących do sanktuariów maryjnych skupiona jest przeciwieństwo na reprezentacji świętej postaci przez konkretny wizerunek – będący unikatowym i różniącym się od innych wizualnym pośrednikiem. Jego potęgą zamknięta jest w określonej wizualnej specyfice przedstawienia. Skoro tak istotna dla percepcji okazuje się strona formalna przedstawienia, ów wizerunek musi być bardzo precyzyjnie zdefiniowany i dookreślony pod względem ikonograficznym, tak by nie można było pomylić go z żadnym innym funkcjonującym w kulcie danej mikro czy mikro- czy makrospołeczności (Freedberg 2005: 122). Owa potrzeba precyzyjnej identyfikacji jest szczególnie istotna w przypadku reprodukcji cudownego wizerunku będącego pamiątką odbytej pielgrzymki, obiektem utrwalającym wspomnienia i nośnikiem świętości miejsca, w którym został pozyskany, uczestniczy bowiem w świętości i materialności samego archetypu – nierzadko zyskując ludzkie środki komunikowania się z wiernymi (krwawienie, płacz, poruszanie oczami). Jak dowodzi zapisana przez Jacka Olędzkiego rozmowa z wybitną polską rzeźbiarką nieprofesjonalną Heleną Szczypawką-Ptaszyńską, zgodnie ze słowami artystki skępski wizerunek obdarzony był ludzkimi, a zatem w przypadku rzeźby nadprzyrodzonymi właściwościami:

takie cudowne wydarzenie to miałam, że Matka Boska mrugała (z satysfakcją). W Skępym! Oczami! Mrugała! W wielkim ołtarzu! O, było to parę lat temu, jak chodziłam piechotą. To było na Matki Boskiej Siewnej. To było kawałek czasu, parę już lat... Jakem patrzała, to zupełnie mrugała Matka Boska (Olędzki 1976: 30).

W świetle powyższej narracji okazuje się, że dzieło plastyczne, mając wymiar mentalny, dopiero wtedy zaczyna być obrazem, kiedy ożywiane jest przez

odbiorcę (bądź samo ożywa w jego opowieści) – stając się rzeczywistą osobą (Belting 2007: 39), a także gwarantem przyszłości i zapowiedzią bezpośredniego oglądu Boga w wieczności (Belting 2007: 17). Z tej perspektywy człowiek nie jest jedynie autorem i panem swoich obrazów, ale „miejscem obrazów”, które w nim funkcjonują i osiągają nad nim znaczącą przewagę, nierzadko o charakterze teofanicznym (Belting 2007: 13). W kulcie wizerunku Matki Boskiej Skępskiej dochodzi zatem do głosu mediacyjny charakter samego przedstawienia, które posiada moc budowania relacji wiernych nie tylko z boskością, ale i z konkretnym centrum pielgrzymkowym, gdzie uznawane jest za oryginał – archetyp (Freedberg 2005: XXV). Zdaniem Joanny Tokarskiej-Bakir, podążającej za refleksją teologiczną św. Jana Damasceńskiego, cudowne wizerunki są naśladowaniem wcielenia w Chrystusie dwóch niezmiyszanych natur – boskiej i ludzkiej. Taki obraz

miałby coś z natury boskiej – wyposaża go w nią zmartwychwstały Prototyp – ale miałby też naturę nieboską, tę, którą demonstracyjnie okazuje, płacząc, krwawiąc, ciemniejąc, niszcząc, wystawiając się na nienaprawialne zranienia. Obie natury obrazu – boska i ludzka – pozostawałyby niezmiśzane, jak dwie natury Chrystusa. Dwoistości natur obrazu odpowiadałaby jego pośrednicząca pozycja między światem boskim i ludzkim i przypisana mu funkcja soteriologiczna (Tokarska-Bakir 2000: 348–349).

Wzorce acheiropoietyczne czerpane z kultury bizantyjskiej i postbizantyjskiej, naznaczonej osobowym postrzeganiem wizerunku kultowego, na trwałe wpisały się w specyfikę polskiej religijności. *Sensus fidei* polskich katolików bez trudu odróżnia wizerunki o charakterze narracyjnym czy dydaktycznym od tych, które uchodzą za cudowne. Pośród tych ostatnich nie brakuje przedstawień acheiropoietycznych, których rola bardzo wzrosła na terenie Rzeczypospolitej w XVII w. (Widacka-Bisaga 2013: 30). Wszystkie polskie acheiropoiety funkcjonują w ścisłym związku z własnymi narracjami o początku kultu, dobitnie dowodząc obecności wschodnich toposów w katolickiej wrażliwości religijnej. Figura Matki Boskiej Skępskiej jawi się zatem jako jeden z najstarszych w Polsce acheiropoiety, a odnoszące się do niego narracje czerpią z przetransponowanych na język rzymskokatolickiej ekumeny toposów o bizantyjskiej proveniencji (Belting 20010: 6). Historia o nadprzyrodzonym pochodzeniu figury jest obecna w świadomości pielgrzymów starszego pokolenia. Recepcja owych narracji wydaje się na tyle znacząca, że u części rozmówców wpływa na uznanie rangi skępskiego sanktuarium i przyczynia się do popularności kultu cudownej figury. Przeprowadzone badania wykazały zanikanie narracji etiologicznej pośród młodszych pokoleń czcicieli Matki Boskiej Skępskiej w wyniku zmian zachodzących w programach duszpasterskich przeprowadzanych po II Soborze Watykańskim. Jednocześnie udowodniły nadal żywy charakter przekonań związanych z tradycyjnym modelem religijności typu ludowego oraz mocno przeobrażającej się wrażliwości mirakularnej czerpiących z opowieści o początkach kultu skępskiej figury.

BIBLIOGRAFIA

- Belting, H. (2007). *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie* (przeł. M. Bryl). Universitas.
- Belting, H. (2010). *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki* (przeł. T. Zatorski). Słowo/obraz terytoria.
- Freedberg, D. (2005). *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania* (przeł. E. Klekot). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Fridrich, A. (1908). *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce* (t. 3). Nakładem Towarzystwa Jezusowego.
- F. Z. (1929). *Skępe: słynna od lat półtysiąca pierwszorzędną świątynia ziemi dobrzyńskiej, kujawskiej, mazowieckiej – starożytna siedziba Ojców Bernardynów. Zarys historyczny, geograficzny i religijno-społeczny*. Wydano nakładem autora, Włocławek.
- Graff, G. (20214). „Prawdziwe wizerunki” Chrystusa i świętych patronów. W: B. Skoczeń-Marchewka (red.), *Spotkanie. Drzeworyty ludowe z kolekcji Józefa Gwalberta Pawlikowskiego zachowanej we Lwowie*. Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.
- Knapieński, R. (1999). Ojcowie Kościoła o znaczeniu obrazów w przekazie wiary. *Roczniki Humanistyczne KUL. Historia sztuki*, 47(4), 5–21.
- Kolberg, O. (1964). *Dzieła wszystkie* (t. 23: Kaliskie, cz. 1). Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów (2003). *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii. Zasady i wskazania*. Pallottinum.
- Kopeć, J. J. (1997). *Bogurodzica w kulturze polskiej XVI wieku*. Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Kuryluk, E. (1998). *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*. Wydawnictwo Literackie.
- Laurentin, R. (1995). *Współczesne objawienia Najświętszej Maryi Panny* (przeł. C. Bogdali). EXTER.
- Marcinkowska, T. (1996). Sanktuaria maryjne w narracyjnych pieśniach ludowych. W: A. Spiss (red.), *Orędowniczko nasza. Kult Matki Bożej w polskiej kulturze ludowej* (s. 59–67). Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Niedźwiedź, A. (2005). *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Olędzki, J. (1976). Pacierze Szczypawki. Uwagi o zależności dzieła sztuki od poglądów estetycznych i etycznych artysty. *Polska Sztuka Ludowa*, 30(1–5), 29–42.
- Pielaszewski, J. (1896). *Najświętsza Marya Panna Skępska oraz Jej cuda*. Nakładem Księgarni Grzegorza Błochowicza.
- Pieśń do Najświętszej Panny Skępskiej* (1903). Nakładem Andrzeja Rokickiego w Drukarni Polskiej w Sierpcu.
- Tokarska-Bakir, J. (2000). *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*. Universitas.
- Uśmiech dziecka. Myśli – o życiu w głębi duszy u stóp Matki Bożej Skępskiej* (1946). Ośrodek Pomocniczy Wychowawczo-Duszpasterski.
- W hołdzie Pani Mazowsza. Śpiewnik pielgrzyma skępskiego* (2000). Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna Adam.
- Widacka-Bisaga, A. (2013). *Między pobożnością a przesądem. Matka Boska Piaskowa a fenomen cudownych wizerunków maryjnych w Polsce*. Towarzystwo Wydawnicze Historia Iagellonica.

Mikołaj Jarmakowski

Uniwersytet Gdański

mikotor@wp.pl

ORCID: 0000-0001-8652-0848

Lubelski obrzęd kołędowania zimowego wobec kosmologii ludowej. Analiza semiotyczno-strukturalna i diachroniczna

The Lublin Rite of Winter Caroling and the Folk Cosmology: A Semiotic-Structural and Diachronic Analysis

DOI: 10.12775/LL.4.2022.002 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The subject of the research presented in the article is the folk tradition of Christmas (*Gody*) in the Lublin region, in particular caroling, analyzed diachronically on the basis of the Tartu-Moscow semiotic theory. By distinguishing the basic structures of symbols realized during the celebration and comparing – on the example of the semiotization of the ritual space – the text and action of the Festival, was made an attempt at reaching the group of its oldest symbolic layers, captured as a fragment of the “primary text of the *Gody*” participating in folk cosmology. The conclusion that can be drawn from the reflections presented in the article is the relationship between the folk *Gody* Festival and the ancient solar and cosmogonic myths, which were the part of semiosphere of the reconstructed mythology of the Balto-Slavic horizon.

KEYWORDS: folklore, folk rituals, folk cosmology, carolling, semiotics

Wstęp

Zimowy obrzęd kolędowania związany z okresem określanym na Lubelszczyźnie jako Gody lub Godne Świąta stanowi jeden z najtreściwszych i najstarszych elementów tradycyjnej obrzędowości słowiańskiej, które doczekały się licznych opracowań naukowych (m.in. Sosenko 1928; Caraman 1933; Domańska-Kubiak 1979; Vinogradova 1982; Bartmiński 1986, 2002; Bartmiński, Hernas 1986; Kapełusz 1991; Wojciechowska 2000: 21–65; Czachowski, Kostrzewa-Majoch, Łopatyńska 2004; Czastka-Kłapyta 2014; Dragan, Smyk 2019).

Proponowana tu analiza semiotyczna (Łotman 2008, 2017; Żyłko 2009) rozpatruje lubelskie Godne Świąta oraz kolędowanie jako tekst składający się z określonej ilości treści symbolicznych, transmitowany w ramach danej społeczności, wyznaczonej przez semiosferę oraz konteksty czasu, przestrzeni i semiotycznego jej modelowania przez wtórne systemy¹. Tekst święta rozumiany jest jako całość zestandaryzowanych przez tradycję elementów symbolicznych, budujących je i realizowanych w toku jego dorocznych celebracji. Spośród nich wyróżnić można najważniejsze dla proponowanych tu rozważań²: 1) warstwa tekstualna (pieśni, powinszowania); 2) warstwa akcjonalna (przekazywanie darów, kolędowanie, *pośnik*); 3) warstwa przestrzenno-czasowa (kontekst miejsca i czasu; przy czym przestrzeń obrzędu, np. dom, jest elementem symbolicznie modelowanym przez pozostałe warstwy); 4) warstwa wierzeniowo-mitologiczna (obejmująca tło ideowe, religijne bądź mityczne oraz cel, dla którego czynności obrzędowe są podejmowane). W ramach czynionej tu, zorientowanej diachronicznie hermeneutyki Godów płaszczyzna czwarta stanowi przedmiot docelowego odsłonięcia ich treści, kryjących się w obrzędowych czynnościach i towarzyszącej im semantyce.

Podjętym zabiegiem badawczym jest diachroniczna analiza treści Godów na Lubelszczyźnie, znanych ze źródeł etnograficznych. Celem jest próba dotarcia do fragmentu „tekstu osnowego” tej tradycji, którego ślady szukane będą we wzajemnej relacji symbolicznej sfery tekstualnej oraz akcjonalnej święta, jak również ich powiązania z innymi wariantami Godów oraz z semiosferą wierzeń słowiańskich i indoeuropejskich, w tym z kosmologią ludową³. Ze względu na ograniczony rozmiar pracy przedmiotem badania będą tylko wybrane elementy święta: kolędy gospodarskie (reprezentujące najstarszą jego warstwę poetycką) oraz związane z nimi zachowania obrzędowe (Bartmiński 1986: 79, 14–46, 84–100, 2002: 187–282, 2011: 207–233). Zdecydowano się również na podjęcie ich analizy w szczególności dla semantyki obrzędu aspekcie

1 Na temat metodologii szkoły tartusko-moskiewskiej zob. Żyłko 2009. Pojęcie mitologemu odnosi się do „elementarnej jednostki mitu zachowanej w świadomości ludowej i przyjmującej w folklorze postać motywów, czyli elementów konstrukcyjnych świata przedstawionego” (Gołębiewska-Suchorska 2011: 10).

2 Wyróżnienie takie jest zabiegiem heurystycznym; nie oddaje emicznego doświadczenia omawianych tu fenomenów, w których – w myśl ontologii archaicznej – słowo jest równoznaczne z działaniem, a upodmiotowiona i animizowana czasoprzestrzeń sama w sobie jest przeżywanym mitem (czy też jego projekcją).

3 Definicja „tekstu osnowego” znajduje się w dalszej części artykułu.

przestrzeni, gdzie poetycki obraz ujawnia elementy językowego obrazu świata (m.in. kosmologii) i stanowi ten wymiar rzeczywistości, poprzez który fenomeny mitu przejawiają się bądź są ustanawiane drogą czynności rytualnych (Szczepanik 2020: 249–325).

Kosmologia ludowa. Tradycyjny obraz świata i człowieka

Modelującym tłem obrzędu jest mit. Stanowi on w kulturach tradycyjnych zarówno narracyjną formę opowieści o prapoczątkach, jak i treść oraz sens nadane światu i człowiekowi. Ludowy dualistyczny mit wyłowienia poświęcony dla regionu Lubelszczyzny (Bartmiński 1989: 98–99; Czaplak 1990) według części badaczy wywodzi się ze słowiańskiego dziedzictwa przedchrześcijańskiego (Tomicki 1976). Wiązany z nim i również obecny w słowiańskim folklorze jest wiosenny mit walki Gromowładcy ze Smokiem (Ivanov, Toporov 1974). Semantyczną treść mitu przekazuje jednak nie tylko jego fabuła, ale również specyficzna dla kultury ludowej kosmologia, przejawiająca się w językowym obrazie świata i obejmująca m.in. następujący zestaw dystynkcji:

woda – ciemność – zima – śmierć – ruch w lewo i w dół – zaświaty – obcość – dalekość – skrytość/tajemniczość – świat na opak – jesienno-zimowe zamrożenie wód – podziemie – bogactwo – Smok – Diabeł (zło)
vs.

ogień – jasność – lato – życie – ruch w prawo i w górę – świat ludzki – swojskość – bliskość – otwartość/zrozumiałość – swojski porządek – wiosenne rozmrożenie wód i zapłodnienie ziemi – niebo – rodzenie – Gromowładca – Bóg (dobro).

Aksjologiczne wartościowanie tej struktury stanowiło przy tym wpływ chrześcijański – podobnie jak stopniowe zastępowanie pierwotnego i odzwierciedlającego cykliczne procesy natury „konfliktu kreacyjnego” mitologem Diabła grzeszącego przeciw boskiemu porządkowi. Realizowany w ramach dualnej kosmologii obraz świata opierał się na wyznaczaniu w przestrzeni metonimii centrum (drzewa życia, kościoła, domu), które przeciwstawiano zaświatom (obcym i dalekim przestrzeniom znajdującym się za: progiem, rzeką, miedzą itp.) (zob. Veleckaya 1978: 22–84; Kowalik 2004: 17–61). Ten horyzontalny podział paralelizowany był przez układ wertykalny (np. trójdzielne drzewo życia, zob. Szyjewski 2003: 69–93). Jedną z podstawowych wartości, jaką wypełniano mityzowany kosmos, którą odczuwano i piastowano, by zapewnić ciągłość bytu, była „solidarność życia w przyrodzie; stosunek solidarności pomiędzy ziemią (także słońcem) a wszystkimi istotami żyjącymi” (Bartmiński 1988: 100–101).

Jak wskazują studia nad kulturami archaicznymi, pierwotny ogląd rzeczywistości percypował przestrzeń w sposób ontologiczno-odczuciowy, a nie ściśle refleksyjno-dialektyczny (Kowalski 2001: 31–38). Czasoprzestrzeń stanowiła często paralelny z człowiekiem podmiot relacji i nie była kategoryzowana wy-

łącznie jako „kontinuum cech” (Uspienski 1998: 68), lecz jako zamknięta procesem mitycznego obrazu świata ożywiona struktura, która występuje w roli modelującej (i częściowo tożsamej) wobec integrującego ją podmiotu, czego skutkiem „jest pokawałkowany charakter przestrzeni mitologicznej, jak i to, że przemieszczanie się podmiotu z jednego miejsca na drugie może odbywać się poza czasem, przy pomocy pewnych stałych formuł” (Uspienski 1998: 68). Przestrzeń obrzędu jest zakreślona zamkniętą liczbą szczególnie semiotyzowanych⁴ miejsc, uobecnionych w jego warstwie poetyckiej. Przydawana im poprzez poszczególne czynności rytualne symbolika zdradza elementy semiotyzacji mitologicznej, magicznej oraz (wtórnie) chrześcijańskiej. Przestrzeń jako płaszczyzna wyrażania określonych treści mitologicznych stanowi dobry punkt wyjścia do ich „obiektywistycznego” uchwycenia i odniesienia do pozostałych aspektów badanego systemu symbolicznego.

Autorzy *Słownika stereotypów i symboli ludowych*, dokonując eksplikacji ludowego rozumienia świata, wskazali na kilka podstawowych aspektów jego struktury. Są to m.in. kosmocentryczność (zorganizowanie wokół centrum) i wynikające z niej przeciwstawienie „świata” wobec chthoniczno-akwaticznych „zaświatów” (Bartmiński 2012: 11, 21–22). Ten opozycyjny układ rzeczywistości – składający się na bliski centrum świat „swoich” i daleki od centrum (bądź ustanowiony wokół „innego centrum”) świat „obcych” – odnaleźć można w rekonstruowanych obrazach mitycznych dawnych Słowian (Kowalski 2011: 15–31), które – jak zauważono we wstępie do *Słownika stereotypów* – „polska kultura ludowa dziedziczy z głębokiej przeszłości prasłowiańskiej i indoeuropejskiej” (Bartmiński 2012: 12). Tym samym w dalszej części artykułu dokonana zostanie próba zestawienia obrazu rzeczywistości wyłaniającego się z lubelskich kołęd z rekonstruowanymi mitologemami słowiańskimi.

Mitologem centrum i jego funkcja w poetyce lubelskich kołęd

W polskim folklorze podstawową kategorią obrazu świata jest jego centrum: wyznaczone w przestrzeni miejsce (np. drzewo) skupiające wspólnotę i stanowiące strefę mediacji wobec świata górnego i dolnego (Bartmiński 2012: 19–23). Rolę metonimiczną wobec centrum odgrywały m.in. dom czy kościół, cechujące się, w religijno-magicznej perspektywie, szczególnym natężeniem stwórczej mocy, kategoryzowanej jako pomnażająca fenomeny życia świętość. Realizację mitologemu centrum odnaleźć można również w lubelskich kołędach.

Przykładem jest poniższy fragment kołеды śpiewanej na *szczodrowanie*: struktura jej treści odpowiada widocznemu w najstarszych tekstach folkloru układowi znaczeń, w których droga do mitycznego centrum wiedzie przez kolejne obszary mediacyjne, samo centrum zaś jest przestrzenią, gdzie rozgrywa

4 Właściwszym pojęciem byłaby tu „ontologizacja”: badania nad doświadczaniem rzeczywistości w kulturach tradycyjnych wskazują na istotny dla niej brak rozróżnienia na płaszczyznę treści i jej wyrażania, na symbol i to, co symbolizowane. Poczynione w tym zakresie ustalenia antropologów i językoznawców (Lévy-Bruhl 1992; Kowalski 2001) pokrywają się z fenomenologią religii (van der Leeuw 1997).

się akcja mitu (Yudin 1999). Uwidoczniona w niej jest znamienność dla folkloru metonimiczność trzech Centrów: pagórka⁵, domu oraz kościoła.

Na pagórku jest domek,
A w tym domku kościółek,
A w kościółki Maryja
Swego syna powija
(Bartmiński, Hernas 1986: 57).

Częstym w poetyce kołęd obrazem centrum jest drzewo życia, w lubelskich tekstach realizowane przez znajdującą się w „szczerym polu, na podolu” jodłę (Bartmiński 2020: 275), spod której dzikie świnię wyryły „złotą grudę” – ta zaś zostaje przekuta przez mitycznego złotnika w kubek czy pierścień. W pieśniach zaznaczana jest wiodąca doń droga, którą bohater pieśni przebywa na koniu (Bartmiński 2011: 228–229). Ideę „drogi do środka świata” odnaleźć można – podobnie jak powyższy metonimiczny układ opisu centrum – w wielu innych obszarach słowiańskiego folkloru, szczególnie zaś we wschodniosłowiańskich zamowach, w nich bowiem stałą strukturą jest wędrówka osoby zamawiającej do drzewa życia, białego kamienia czy na wyspę Bujan, gdzie znajduje się jej pomocnik – istota mityczna, wraz z którą dokonywany jest rytuał (Yudin 1999). Symbolika środka świata jest również obecna w lubelskich kołędach poprzez obraz stołu – centrum rzeczywistości rodzinnej, a zarazem miejsce zawiązania relacji z niesionym przez kołędników *sacrum*. Biesiadowanie przy stole z istotami świętymi jest bogato reprezentowane w folklorze ukraińskim (Sosenko 1928: 46–60), choć i polskie kołеды zachowały jego elementy (Bartmiński 2002: 187); struktura ich znaczeń ujawnia kosmologiczne znaczenie stołu. Dwa lubelskie warianty pieśni o incipicie „Czy jest, czy nie ma gospodarz w domu” zawierają interesującą strukturę znaczeń i czynności: wyprawy do lasu, ścięcia drzewa, uczynienia stołu, podjęcia świętych gości i wynikłego wskutek tego ocielenia krowy (Bartmiński 2011: 220). Ciąg ten paralelizuje w istocie strukturę znaczeń mitu kosmogonicznego: partycypujący w zaświatach las jawi się jako przestrzeń ciemna i daleka, a zarazem bogata. Ścinający drzewo gospodarz tworzy zeń metonimię mitycznego centrum: stół, partycypujący w drzewie życia czy kościele – „środkach świata”, poprzez które zawiązywano relację z istotami świętymi. Struktura semantyki wykonywania stołu odpowiada w tym kontekście symbolicznie domowej metonimii drzewa życia, jaką jest – również pozyskiwana z lasu i włączana do centrum domowego poprzez przejście przez próg, ozdobienie i zawieszenie nad stołem – podłazniczka. W obu przypadkach, podobnie jak w micie wyłowienia, centrum świata zostaje stworzone z jego potencjalnej części pozyskanej z zaświatów. Przykładem opisywanych powyżej związków symbolicznych jest poniższa kołęda:

5 Góra jako metonimia mitycznego centrum jest częstym motywem w mitologii i folklorze Słowian (Ivanov, Toporow 1974: 223; Bartmiński, 1999: 86–121).

Gospodorzu, mocie gości,
Pana Jezusa z wysokości.
A jakich my gości mamy?
kiedy my ich nie uznemy,
nie uzunemy.

Idzie Jezus do kościoła,
Panna święta przy nim stoła.
A gdzie Jezus i Maryjo,
Przekwito twarz jak lelijo,
Jak lelijo.

Gdzie jest Jezus i Maryjo,
niech nos wsyćko złe "omijo,
jak nastanu lata scodre,
niech sie garnie wsyćko dobre
num od waseci
(Bartmiński 2002: 194).

Badacze rekonstruujący semantykę obrzędowości kolędniczej wskazują, że jedną z jej funkcji było zawiązanie, poprzez dar i słowo, relacji z wyrażanym przez kolędników *sacrum* (Vinogradova 1982: 130–140). Warunkowała ona utrzymanie w gospodarskim obejściu stymulującej roślinny wzrost i obieg życia świętej mocy, wyrażanej w najstarszych tekstach kodującą bogactwo i płodność frazą „Bóg się szerzy”, której ludowe, ściśle wegetacyjne pojmowanie znajduje odzwierciedlenie w etymologii i semantyce źródłowego dla niej prasłowiańskiego **bogъ* (Trubachov 1975: 161–163; por. Domańska-Kubiak 1979). Z punktu widzenia analizy semantyki przestrzeni ważny jest fakt widocznego w kolędach związku między podjęciem przez gospodarza kolędników (więc i związanego z nimi *sacrum*) oraz włączenia ekumeny (obejścia, domu, stołu) w czasoprzestrzeń mityczną: ponownego uczynienia w jej obrębie spajającego rodzinę centrum, związanego z mitycznym i religijnym środkiem świata (drzewem życia, kościołem).

W pieśniach zaznaczany jest wątek relacji pola z domem oraz gospodarzem – tj. tym, który cyklicznie dokonuje na nim mitycznego, stwórczego aktu pracy. Metonimiczną więź pola, zbóż, gospodarza, jego rodziny, obejścia oraz domu odnaleźć można również w opisanych poniżej praktykach rytualnych. Zaznacza ona „wystawienie” na relację z *sacrum* nie tylko ludzi, ale również innych istot bytujących w dookolnej przestrzeni domu (szczególnie zwierząt i roślin):

Czyje to policzko, co ugorem leży?
Tego gospodarza, co za stołem siedzi [...]
(Bartmiński 2011: 221).

Skutkiem przyjęcia kołędników oraz przekazania darów jest przybycie do gospodarstwa Boga, który mnoży i szerzy bogactwo:

Wstań gopodarzu, wstań nieboże,
w twojej "oborze dał Bóg dobrze.
Krówejki ci się pucielili
Ji same byczki porodzili.
A na tych byczkach złote różki
A na tych różkach złote kwiatki [...]
(Bartmiński, Hernas 1986: 88).

Zawiązana z Bogiem relacja jest paralelna z odzwierciedlaniem w centrum ludzkim świata bosko-mitycznego: tym samym widoczna staje się wzajemna izomorficzność semantyki przestrzeni obrzędu oraz jego sfery akcjonalnej i tekstualnej, a także związanej z nimi funkcji.

Kolejnym popularnym w kołędach motywem jest połączenie mitologemu „Jezusa chodzącego po kołędzie”, który zapoczątkowuje „z dawna czyniony” zwyczaj (Bartmiński 2011: 216). Chodzące po kołędzie istoty święte często pojawiają się w znamionym dla folkloru obrzędowego złożeniu „chodzić-rodzić”, który wywodzi się z odtworzonego przez Radoslava Katičića prasłowiańskiego mitu płodności (Krzysztoforska-Doschek 2000: 19–21). Według danych etnograficznych i badań językoznawczych (Kowalski 2011: 15–31) obchodzenie danej przestrzeni miało dla Słowian znaczenie kosmogoniczne: to, co obchodzone, stanowiło bowiem centrum świątecznych obchodów, które metonimizowało centrum mityczne. Ryt obchodzenia gospodarstwa można również odnaleźć w tradycji zimowego kołędowania (Dragan, Smyk 2019: 78), w tym w pieśniach:

Pan Jezus się rodzi, pu kulędzie chodzi,
a nam, kuliędnikom, zaśpiewać się godzi.
Gdzie państwo mieszkacie, z nieba pokój macie [...]
(Bartmiński 2011: 214).

Powiązanie przybywającego do obejścia wraz z kołędnikami Boga ze wzrostem piastowanej w nim mocy płodności realizowane jest również w odwołaniu do postaci świętych. Nieschrystianizowane przykłady powyższego złożenia „chodzić-rodzić”, w których do domu gospodarza zstępują niebiańskie bóstwa (Słońce, Księżyc, Zorze, Gwiazdy, Deszczyk, zob. Sosenko 1928: 67–69; Bartmiński 1989: 131), ujawniają dawny kontekst omawianych tu praktyk i – w odniesieniu do podobnej semantyki odnajdywanej w kołędowaniu Bałtów – wskazują na możliwą bałto-słowiańską ich genealogię⁶. Tę obrzędowo-poetycką strukturę realizują również kołędnicze obrzędy obchodzenia domu z kozą czy koniem (Bartmiński 2002: 264).

6 Badacze wskazują na podobną do słowiańskiej, chtoniczno-zaświatową oraz solarną symbolikę litewskiego obrzędu kołędowania (Vėlius 1989; Juzala 2012: 156–160; Laurinkėnė 2019).

„Szerzący się Bóg” może być też wyrażony złotym pługiem, który orze pole i stawia „sноп na snopie” (lub świętymi, którzy owym pługiem orają). „Krążenie pomiędzy snopami” nawiązuje do znanych w folklorze słowiańskim paralelizmów mitologicznych (zob. Bartmiński, Hernas, 1986: 69, 90, 93):

Panie gospodarzu, panie gospodarzu,
coś my wam powimy, coś my wam powimy.
Że na waszym polu, że na waszym polu,
złoty płużek orze, złoty płużek orze.
[...]
Będzie sноп na snopie, będzie sноп na snopie,
A kopa na kopie, a kopa na kopie.
Będziem się krążyli, będziem się krążyli,
pomiędzy snopami, pomiędzy snopami,
jak ten Miesiączek, jak ten Miesiączek
pomiędzy gwiazdami, pomiędzy gwiazdami
(Bartmiński, Hernas 1986: 89–90).

Obraz zaświatów i przestrzeni pośredniej

Oprócz silnie uobeczonego w kolędach mitologemu centrum, realizowanego zarówno w znaczeniu mityczno-religijnym (kościół, drzewo życia), jak i społeczno-rodzinnym (dom, obejście, stół), istotny w poetyce kolęd jest również obraz przestrzeni „pośredniej”, bliskiej zaświatom sfery mediacji. Ludmiła Vinogradova uznała obraz kołędników idących przez ciemną anekumenę (las, drogę, dalekie pole) za jeden z podstawowych elementów symbolicznych obrzędu kołędowania, za sprawą którego – już w wymiarze akcyjnym – dochodzi do zawiązania, przez dar, obrzędowej relacji między reprezentantami różnych rzeczywistości mitycznych (Vinogradova 1982: 130–140).

Zgodnie z badaniami etnolingwistów przeciwstawiane światu chtoniczno-akwaticznym zaświaty w kulturze ludowej wiązano z odległą i obcą rzeczywistością „świata na opak”. Kojarzono je m.in. z wodą, bagnem czy lasem, jak również z miejscami granicznymi, takimi jak rozstaje czy próg (Bartmiński 2012: 80–81). Ślady tego mitycznego obrazu odnaleźć można w tekstach kołędników:

Jestem szczodraczek,
włazłem na krzaczek.
Z kraczka na wodę
Zbiłem se brode.
Szed Pan Jezus z nieba,
da mi kromke chleba.
A ja mu za to
Buciki na lato,
Kozuszek na zime [...]
(Bartmiński, Hernas 1986: 64).

W powyższym powinszowaniu relacja *szczodraczka* z Jezusem zostaje zawiązana poprzez dar przekazany przy krzaczku i w wodzie. Popularny również poza Lubelszczyzną tekst znany jest w wiosennym obrzędzie gaika; w wariacie tym podmiot wymienia dary z „kogutkiem”, któremu daje „buciki na lato” (Kolberg 1964: 105). Kogut – w obrzędzie gaika zasiadający na szczycie drzewa życia – kodował prawdopodobnie symbolikę solarną (Gajek 1934: 149–150). Tym samym można przyjąć dla powyższego motywu następującą rekonstrukcję pierwotnego układu znaczeń: dziecko-kołédnik w zaświatowym miejscu mediacyjnym (w wodzie, na krzaczku) zbija sobie brodę (lub łamie nogę i staje się kulawy) i – partycypując w zaświatowej symbolice kulawości, przewrócenia się (Agapkina, Vinogradova, Petrukhin, Tolstaya 2012: 471–473) – wchodzi w relację z istotą świętą (Jezusem, kogutkiem; pierwotnie prawdopodobnie bóstwem słońca) i wymienia z nią dary. Powtarzalny wątek przekazania w zamian za chleb „bucików na lato” i „kożuszka na zimę” wydaje się związany z mitologemem odradzającego się na przesilenie zimowe (i na wiosnę, po równonocy wiosennej) słońca, które w wierzeniach ludowych w ten czas „skacze i igra”, co stanowi bałtosłowiański wątek wierzeniowy (Moszyński 1934: 450). Proponowana tu interpretacja znajduje potwierdzenie w dociekaniach Petru Caramana, który w *podłazach* i *szczodrowaniach* upatrywał pozostałości dawnej obrzędowości słowiańskiej (Caraman 1933: 392–406, 519–526).

Kulminacją kołédowania było obrzędowe zawiązanie relacji pomiędzy idącymi wraz z kołédnikami istotami świętymi a podejmującymi ich ludźmi; odbywało się ono w miejscu granicznym, mediacyjnie łączącym wszystkie elementy mitologicznego kosmosu – zrealizowanym, przykładowo, w poniższym fragmencie pieśni jako „prozek zielony”:

Niech będzie pochwalony,
przez ten prozek zielony
Zawitał Bóg w ten nowy dom
Gdzie Maryja i Święty Jan
(Bartmiński, Hernas 1986: 56).

We fragmencie poniższej pieśni miejscem definiującym zawiązanie relacji staje się zaś okno. Wspominana wyżej Vinogradova w rytualnym zawiązywaniu relacji pomiędzy tym a tamtym światem na progu bądź przy oknie dostrzegła najstarszy pokład symboliki i praktyki kołédowania (Vinogradova 1982: 23–30, 76–78, 136–184).

Piecuno tu scodroki, scodroki, powiadały nam,
Scodro pani, miło pani, daj za okno nam [...]
Zapłaci ci sum Pan Jezus za ten scodry dzień
(Bartmiński, Hernas 1986: 50).

Mityczna relacja między domem i drzewem życia w kolędzie o „złotym kubku”

W proponowanym tu semiotycznym namyśle nad symboliką obrzędu kolędowania zimowego na Lubelszczyźnie istotną rolę odgrywa refleksja syntaktyczna, tj. analiza poszczególnych mitologemów i symboli w odniesieniu do innych elementów badanego systemu symbolicznego. Najbardziej rozbudowanym przykładem połączenia różnych elementów odzwierciedlonej w pieśniach symbolicznej struktury rzeczywistości są tzw. kolędy o złotym kubku (Bartmiński 2002: 245–254). Dwa lubelskie warianty tej kolędy (z Michałówki i Woli Przybysławskiej, zob. Bartmiński, Hernas 1986: 84–88) stanowiące będą przedmiot dalszej analizy. Wariant z Michałówki podzielić można na trzy części: incipitem pieśni jest formuła „Nowe lato, szczodre lato”, która wyraża temporalny charakter związanej z nią obrzędu. Następuje po niej trzykrotne wołanie gospodarza – „A wyjdźże, wyjdźże, panie gospodarzu” – oraz stwierdzenie faktu przybycia do obejścia Boga („Bóg się szerzy w twym podwórzu”), czego skutkiem jest ocielenie krów, oźrebiecie kobył i oproszenie świń. Inicjalne dla kolejnej części pieśni jest pytanie „Cóż te wieprzocki robić będą?” – odpowiedzią na nie są kolejne wersy opisujące wyoranie przez nie spod jedliny złotej bryły, którą wykonawcy kolędy zanoszą do złotnika ulewającego z niej złoty kielich i flaszkę dla Jezusa, Maryi i świętych. Drugi wariant na początku skupia się na motywie złotej bryły: dzierzący miecz bohater pieśni wyjeżdża „z nowej siani” na koniu „w scyre pole na podole”, gdzie napotyka „dzikie świny, co to mu ryły pod jedlinu”. Podobnie jak w pierwszej pieśni, złotnik ulewa z niej złoty kielich dla Jezusa. W drugiej części pieśni następuje odwołanie do idei „szerzącego się Boga”.

Obecna w pieśni formuła „Bóg się szerzy” była już przedmiotem analiz badawczych (Bartmiński 1986), tym samym poniżej rozważony zostanie drugi człon powyższych kolęd, związany z motywami jodły i złotych brył. Zakodowany w pieśniach obraz przestrzeni wiąże ze sobą rozważane powyżej mitologemy zaświatów („scyre pole na podolu”), centrum społeczno-rodzinnego (nowa sień, z której bohater wyjeżdża na koniu) oraz centrum mitycznego (jodła – drzewo życia). Spoiwem łączącym – już w akcjonalnym wymiarze rytualnym – te odrębne od siebie sfery mitycznej rzeczywistości są kolędnicy, którzy w pieśni z Michałówki występują jako wyrażeni formułą „my” współwykonawcy finalnej czynności odlania przez złotnika kielicha i flaszki, co jest paralelne wobec wspomnianej powyżej pojednawczej symboliki daru w obrzędzie kolędowania. Struktura znaczeń tych pieśni znajduje liczne odpowiedniki w bałtosłowiańskich przekazach mitologicznych. Relacja bohatera pieśni z Wólki Przybyłowskiej z przestrzenią i akcją mityczną – wyoranie przez dzikie świny grudki złota spod drzewa życia i przekazanie jej złotnikowi – odbywa się poprzez miejsce mediacyjne, jakim jest „szczerze pole i podole”, do którego zdąża on na specjalnie osiodłanym koniu. Motyw ten realizuje powszechny wśród Indoeuropejczyków mitologem konia jako istoty umożliwiającej kontakt z innymi sferami kosmosu (Suchocki 1991: 171–290; Łukaszyk 2012). Opisująca tu kolęda wyraża zatem uobecnioną w obrzędowości Godów relację dwóch centrów: rodzinno-

-społecznego – domu (wyrażonego przez gospodarza siedzącego „w sukmanie sobolowej w rogu stoła”), oraz mityczno-religijnego – w tym przypadku drzewa życia; kontakt z nimi możliwy jest poprzez przestrzeń i działania mediacyjne, partycypujące w „cudzej sferze”, zaświatach – przestrzeni pomiędzy centrum mitycznym (jodłą) i społecznym (domem) (por. Propp 2003: 49–117, 221–237). Struktura symboliczna pieśni ściśle odpowiada rekonstruowanej przez badaczy semantyce akcjonalnej części obrzędu kołędowania, co ujawnia znaczeniową spójność formy i treści i – być może – wskazuje na najbardziej osnowne elementy tradycji Godów (Vinogradova 1982: 91–154).

Motyw złotnika, który wykuwa złoty pierścień, kubek, kielich lub flaszkę, jest bogato reprezentowany w obrzędowym folklorze podlaskim (Juzala 2012: 155), litewskim (Laurinkenė 2019: 53) czy rosyjskim (Ralston 1872: 198–199) i stanowi według badaczy schrystianizowany ślad dawnego mitu solarnego (Bartmiński, Niebrzegowska 1994: 115). Związek symboliki złota ze słońcem jest obecny w wielu tekstach folkloru bałtosłowiańskiego. Według wierzeń Słowaków słońce mieszka w „złotym pałacu”, a serbskie ludowe bajki opisują słońce jako młodzieńca z długimi złotymi włosami i złotymi rękami, a jego siostrę jako „wyszywającą złotymi nićmi” (Agapkina i in. 2012: 103–105). Szczególnie archaiczne (paralelne z obrazem wedyjskiego boga Surji oraz materialnymi śladami dawnych kultów w postaci tzw. wozów solarnych) są wierzenia bułgarskie, w których słońce przemierza niebo na złotym wozie zaprzężonym w złote konie (Agapkina, Vinogradova, Petrukhin, Tolstaya 1999: 353). Obraz zbliżony do lubelskiego niosą przekazy bałtyckie, w których bogini Saule (słońce) przedstawiana jest jako pełna złota miska lub beczka (Laurinkenė 2019: 52). W tamtejszych narracjach mitologicznych częsty jest motyw wykucia słońca przez Boga lub kowala znajdującego się w centrum świata – na szczycie góry (Laurinkenė 2019: 53). Mit ten ma swój odpowiednik we wczesnośredniowiecznym zapisie o Teljavelisie (Suchocki 1991: 243–244). Wczesnośredniowieczny przekaz wschodniosłowiański z interpolacji Malali do Kroniki Hipaickiej, bałtosłowiańska stwórczo-kreacyjna semantyka kowalstwa oraz solarna symbolika złota pozwalają połączyć obecnego w kołędzie złotnika ze znanym z mitologii wczesnośredniowiecznej Rusi słowiańskim Swarogiem, boskim kowalem, który ukuł słońce (Szyjewski 2003: 103–114). Dotychczasowe analizy pozwalają odnieść go ponadto do południowosłowiańskiego mitologemu Bożyca (Ivanov, Toporov 1974: 37). Bogato reprezentowany w bałtosłowiańskim folklorze związek idei kowala (złotnika) i kucia z kosmogonią, kreacją i odrodzeniem (Vinogradova 1982: 48–52; Niewiadomski 1999: 54–80) sięga w głąb dziejów kultur indoeuropejskich i wiąże się z systemem symboliczno-religijnym łączącym kowalstwo z wyobrażeniami antro- i kosmogonicznymi (Mierzwiński 2012).

O wzajemnej relacji semantycznej poszczególnych elementów obrzędu kołędowania

Postawione na wstępie pytanie wiązało się z próbą zakreślenia fragmentu „tekstu osnownego” lubelskich Godów, szczególnie kołędowania, ujętych w kon-

tekście mitologicznych struktur symbolicznych, wywodzonych drogą historyczno-porównawczą z pokładów rekonstruowanej kultury prasłowiańskiej. Za definicję „tekstu osnownego” przyjęto, zgodnie z dotychczasowymi tradycjami badawczymi, „odpowiadające sobie wzajemnie nośniki znaczeń użyte w odpowiadających sobie kontekstach sformułowanych w genetycznie spokrewnionych językach” (Krzysztoforska-Doschek 2000: 13), strukturalnie i semantycznie wyjściowe w procesie kształtowania się znanych etnograficznie przejawów badanej tradycji. Nośnikiem znaczeń była w powyższych rozważaniach poetyka lubelskiego obrzędu kołędowania, kontekstem ich użycia zaś – obrzęd, którego semantyka i funkcja stanowiły przedmiot badań. Za język wyrażania badanych treści uznano zarówno przekazy werbalne, jak i wtórne systemy modelujące (mit, religię, wierzenia). Skupiono się na stopniu semantycznego powiązania akcyjnego aspektu kołędowania z jego obrazem symbolicznym w pieśniach (szczególnie z semantyką przestrzeni). Kontekstem przedstawienia owego związku była wyróżniona na początku struktura symboliczna kosmologii ludowej.

Konkluzją przedstawionych powyżej ustaleń jest następująca próba rekonstrukcji tła symboliczno-mitologicznego lubelskich Godów w kontekście wspomnianej koncepcji „tekstu osnownego”.

1. Tło mitologiczne. Generatywny dla czynności obrzędowych, przejawiający się zarówno w narracji mitu, jak i w mityzowanej czasoprzestrzeni, kod symboliczny nadany zjawiskom naturalnym związanym z Godami:
 - a) Diabeł/Smok/istota chtoniczna zbliża się ku Ziemi i pochłania płodność, wywołując tym samym zimę⁷;
 - b) zwężenie sfery swojskiej i bezpiecznej, w której przez pracę, zasiewy, wzrost zbóż, zbiory, hodowlę itp. podtrzymywana jest „solidarność życia w przyrodzie”;
 - c) wkraczające na ziemię istoty zaświatowo-chtoniczne pochłaniają moc bytu-płodności: zmrażają wody, zabierają ciepło i światło słońca;
 - d) partycypacja rzeczywistości w chtonicznej sferze mitologicznej: zahamowanie wzrostu i ekspresji życia, powrót do chaotycznego i potencjalnego stanu prekosmogonicznego (ciemność, zimno, nieodróżnicowanie, przemieszanie, brak struktury i podziału).
2. Odpowiadający zjawiskom mitycznym kompleks czynności obrzędowo-rytualnych:
 - a) zawiązanie, poprzez praktyki religijno-magiczne i kołędowanie, obrzędowej relacji z przeciwstawianymi Diabłu istotami świętymi oraz przyjęcie w obręb domu⁸ i rytualne „obłaskawienie” chtonicznych kołędników

7 Mit o Smoku/Diable i łańcuchu zob. Tomicczy 1975: 28–46.

8 Integralność symboliczno-ontologiczna domu – będącego w ludowej kosmologii metonimią mitycznego centrum (Benedyktowicz, Benedyktowicz 1992: 33–116) – jest szczególnie uwidoczniona w obrzędowości Godów. Wnętrze domu sprzątano i ozdabiano: ozdoby w postaci podłazniczek czy pajaków niosą znaczenia kosmologiczne i tym samym wzmacniają mityczną „określoność” przystrojonej nimi przestrzeni (Bartmiński, Hernas 1986: 18–19). Ważne było zaznaczenie mediacyjnych granic oraz istotnych dla domostwa miejsc, takich jak stół czy dzieża (Dragan, Smyk 2019: 19–55).

w maszkarach; podstawowym znaczeniem tych czynności jest przekazanie daru, rogatego bądź okrągłego chleba, który „ochrania obieg mocy” (Vinogradova 1982: 136–140; van der Leeuw 1997: 319) i – w przypadku Boga i świętych – czyni obejście pełnym mocy bytu-płodności, a w przypadku maszkar – uwalnia, przenosi z powrotem w obręb „swojskiej strony” poprzez „wykupienie się” bądź ich śmierć i odrodzenie tę moc, jaka została pochłonięta przez nich wcześniej w ramach sprowadzenia zimy⁹ (por. Propp 1963: 45–79);

- b) reakcją na rozszerzenie obcej (chtonicznej) mocy mitycznej są określone praktyki obrzędowe, które podtrzymują kosmologiczną strukturę ścisłego centrum swojskiej przestrzeni – domu i obejścia;
- c) celem podtrzymania ciągłości mocy bytu-płodności (doli, tj. udziału w „szerzącym się Bogu”, bogactwie odrodzenia i wzrastania)¹⁰, figury ją reprezentujące w postaci snopów zbóż¹¹, zostają przeniesione do domu. *Pośnik*, wigilijna uczta, symbolicznie partycypuje w potencji płodnościowej każdej z hodowanych roślin (Bartmiński, Hernas 1986: 24–27); spożywany posiłek, przepełniony mocą życia, przekazany zostaje hodowanym zwierzętom, aby podtrzymać integralność i solidarność życia gospodarskiej wspólnoty (Bartmiński, Hernas 1986: 29–31);
- d) jedną z reakcji na „stan krytyczny”, powrót rzeczywistości do momentu prekosmogonicznego, był prawdopodobnie obrzęd związany z przechowanym w kołędach mitem solarnym, w którym dziecko-kołędnik, kawaler lub gospodarz poprzez mediującą z *sacrum* czasoprzestrzeń („sine pole – podole”; „krzaczek, wodę i kamyczek”) oraz czynności (przejazd na zdobnym koniu, złamanie nogi, przewrócenie się do wody) zawiązywali relację z bóstwem solarnym i włączali swoją wspólnotę w mit odrodzenia i powrotu słońca (wyoranie przez dziki złotej bryły leżącej pod drzewem życia, ulanie kubka przez mitycznego złotnika; spotkanie nad wodą, w lesie z nowo narodzonym Jezusem, wariantywnie kogutkiem, pierwotnie prawdopodobnie słońcem).

9 Opisowaną tu ambiwalencję turonia i kozy – reprezentujących chtoniczno-zaświatowe postaci mitologiczne – oddają pieśni, w których z jednej strony przysparzają one płodności, a z drugiej opisuje się je jako obce, poniekąd niechciane: „Idź, turoni, do domu, nie zawadzaj nikomu, nie tu się ty wychował, nie tu będziesz nocował” (Kolberg 1967: 67). Rekonstruowany tu mitologem turonia, który wpięty pochłania płodność w ramach mitycznego sprowadzenia zimy przez postaci chtoniczne, później zaś, w obrzędzie, przenosi ją z powrotem w obręb sfery ludzkiej, ilustruje jedna z lubelskich kołęd: „Turajze, turaj turasku; bez tę góreckę do lasku; turajze, turaj, mój turze; zjadłeś mi siana dwie furze [...]” (Budziszewska 1995: 49). Przedstawiona tu koncepcja znajduje częściowe potwierdzenie w analizie motywu trójnożnej kozy (również zabijanej i zmartwychwstającej) w obrzędzie kołędowania (Kolczyński 1996).

10 O rodowej doli, rozumianej jako „uczestnictwo” w bogactwie i szczęściu, pisała Anna Engeling (2010: 299–319).

11 Wnoszony do kąta domostwa snop wiązał się najprawdopodobniej ze znaną z obrzędowości dożynkowej „przepiórką”, czyli wyobrażeniem mocy rozrodczej pola, często animizowanej jako sokół i przepiórka, a w najstarszych pokładach tradycji związanej z kultem Welesa-Wołosia oraz Matki Ziemi (Szyjewski 2003: 55).

Semantyka lubelskiego kolędowania wobec słowiańskiej kosmologii ludowej

Rekonstruowany tu fragment osnownego tekstu lubelskich Godów w myśl semiotyki nabiera znaczenia wyłącznie w kontekstach istnienia wobec innych tekstów oraz wtórnych systemów modelujących (Łotman 2017: 57–58). Wspomniany w punkcie 1a mitologem istoty chthonicznej wnikażącej w ziemię, obszar swojski, finalizowany był w ludowej mitologii na wiosnę, w ramach dwóch izomorficznych względem siebie w synkretycznym folklorze zjawisk: pierwszej wiosennej burzy oraz wielkanocnego zmartwychwstania Chrystusa (Tomicczy 1975: 33–35). Tłem fundującym oba te istotne dla ludowej wizji świata zdarzenia jest powracająca na wiosnę moc życia, która ponownie, w inicjalnym rycie orki oraz siewu, wprawia w ruch cykl pór roku i wplecionych w nią prac rolnych oraz semiotyzujących je mitów. Szczególnie ważną rolę w tym kompleksie symbolicznym odgrywało słońce, które wzrastając od wiosennej równonocy do przesilenia letniego, ożywiało swą mocą znajdujące się w glebie – potencjalnie martwe – ziarno (Niewiadomski 1999: 169–191). O tej istotnej dla ludowej mitologii agrarnej roli słońca mówią obrzędowe pieśni, w których dożynkowy wieńiec pochodzi wprost od niego, a żęńcy zną „po słonejku” (Kolberg 1848: 340). Formułując odpowiedź na postawione we wstępie pracy pytania, wskazać można trzy zasadnicze aspekty semantyki czynności obrzędowych podejmowanych w ramach Godów w perspektywie rekonstruowanego tu „tekstu osnownego”.

1. Zawiązanie relacji z istotami świętymi poprzez przekazanie im chleba symbolizującego kosmogoniczną pełnię i agrarną płodność (Domańska-Kubiak, Kubiak 1981: 20–58). Skutkiem przekazania daru jest kosmogoniczna re-kreacja przestrzeni obejścia-gospodarstwa: włączenie jej w mityczno-religijne centrum oraz dziejący się w nim i przysparzający mocy bytu-płodności mit (motywy orki złotym pługiem, stawiania kop na polu, rozmnażania krów, „szerzącego się Boga”, budowy stołu, goszczenia bóstw lub świętych).
2. Zawiązanie relacji z istotami chtonicznymi, wyrażającymi w ludowym kodzie symbolicznym dominujące w czasie przesilenia zimowego mityczne moce świata podziemnego – z jednej strony „pochłaniające” płodność, z drugiej zaś darzące nią w ramach określonego rytuału rezurekcyjno-transformującego. Ambiwalentne ich postrzeganie, widoczne w tekstach pieśni i czynnościach obrzędowych, wyraża ich ontologiczną paradoksalność: jako przedstawiciele obcego „świata na opak” przynoszą one zaświatowy i sprzeczny ze „swojskim” porządek (zimę, noc, zmrożenie wód, wstrzymanie życia), ale wykorzystując rytuał i moc daru, poprzez ich obłaskawienie bądź transformację, ponownie wprowadzają pochłoniętą przez nie moc życia w „swojski” świat¹².
3. Izomorficzne wobec ustanowienia w obejściu mitycznego centrum oraz zawiązania relacji z istotami świętymi (reprezentującymi, nawet w ramach inwersji chrześcijańskiej, pierwotne cechy solarno-uraniczne) włączenie

12 Por. przypis 9.

gospodarstwa w mit solarny (motywy 2d). Biorąc pod uwagę związek przechowanego w kołędach mitu solarnego z całością ludowej kosmologii, można zaryzykować stwierdzenie, że celem skupienia się na odradzającym w zimowe przesilenie solarnym *sacrum* mogła być pierwotnie chęć wspomżenia sił mitycznych w dążeniu do ostatecznego od-tworzenia porządku stworzonego (a nie, jak zimą, stwarzającego się) świata na wiosnę, w czasie wiosennej walki Gromowładcy ze Smokiem. Podstawową wartością omawianego tu mitu byłaby zatem chęć partycypacji w mocy odrodzonego słońca.

BIBLIOGRAFIA

- Agapkina, T. A., Vinogradova, L. N., Petrukhin, V. Y., Tolstaya, S. M. (eds.) (1999). *Slavyanskiye drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* (vol. 2). Institut Slavyanovedeniya Rossiyskoy Akademii Nauk.
- Agapkina, T. A., Vinogradova, L. N., Petrukhin, V. Y., Tolstaya, S. M. (eds.) (2012). *Slavyanskiye drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* (vol. 5). Institut Slavyanovedeniya Rossiyskoy Akademii Nauk.
- Yudin, A. (1999). Mifotoponimiya russkikh zagovorov. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, 11, 177–196.
- Bartmiński, J. (1986). „Bóg się szerzy”. Przykład chrystianizacji noworocznej kołedy ludowej. W: S. Sawicki, J. Gotfryd (red.), *Biblia a literatura* (s. 479–497). Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Bartmiński, J. (1988). „Niebo się wstydzi”. Wokół ludowego pojmowania ładu świata. W: M. Graszewska, J. Kolbuszewski (red.), *Kultura, literatura, folklor* (s. 96–107). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Bartmiński, J. (red.) (1999). *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (t. 1: *Kosmos*, cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*). Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński, J. (red.) (2002). *Polskie kołedy ludowe. Antologia*. Universitas.
- Bartmiński, J. (red.) (2011). *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały* (t. 4: *Lubelskie*, cz. 1: *Pieśni i obrzędy doroczne*). Instytut Sztuki PAN, UMCS, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia.
- Bartmiński, J. (red.) (2012). *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (t. 1: *Kosmos*, cz. 4: *Świat, światło, metale*). Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński, J. (red.) (2020). *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (t. 2: *Rośliny*, cz. 5: *Drzewa owocowe i iglaste*). Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński, J., Hernas, Cz. (red.) (1986). *Kołędowanie na Lubelszczyźnie*. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Bartmiński, J., Niebrzegowska, S. (1994). Stereotyp Słońca w polszczyźnie ludowej. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, 6, 96–137.
- Benedyktowicz, D., Benedyktowicz, Z. (1992). *Dom w tradycji ludowej*. Wiedza o Kulturze.
- Budziszewska, W. (1995). Śladami tura. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, 7, 47–51.
- Caraman, P. (1933). *Obrzęd kołędowania u Słowian i Rumunów. Studium porównawcze*. Polska Akademia Umiejętności.
- Czachowski, H., Kostrzewa-Majoch, A., Łopatyńska, H. M. (2004). *Akwizytorzy szczęścia. O dawnych i współczesnych kołędnikach*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.
- Czaplak, G. (1990). Relacje o Kosmosie. Teksty gwarowe ze wsi Matiaszówka. *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, 3, 172–183.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2014). *Kołędowanie na Huculszczyźnie*. Oficyna Wydawnicza „Wierchy”.

- Domańska-Kubiak, I. (1979). Wegetacyjny sens kolędowania. *Polska Sztuka Ludowa – Konteksty*, 33(1), 17–32.
- Domańska-Kubiak, I., Kubiak, K. (1981). *Chleb w tradycji ludowej*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Dragan, J., Smyk, K. (red.) (2019). *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie*. Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej.
- Engelking, A. (2010). *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. Oficyna Naukowa.
- Gajek, J. (1934). *Kogut w wierzeniach ludowych*. Towarzystwo Naukowe.
- Gołębiowska-Suchowska, A. (2011). *Dziewczę przedzie, Pan Bóg nitki daje. O spójności ludowej wizji świata*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Ivanov, V. V., Toporov, V. N. (1974). *Issledovaniye v oblasti slavyanskikh drevnostey: Leksicheskiye i frazeologicheskiye voprosy rekonstruktsii tekstov*. Nauka.
- Juzala, G. (2012). *Semantyka kolęd wiosennych. Studium folklorystyczno-etnolingwistyczne*. Instytut Archeologii i Etnologii PAN.
- Kapełuś, H. (1991). *O turze ztorogim. Szkice kolędowe*. Instytut Badań Literackich PAN.
- Kolberg, O. (1848). *Pieśni ludu obrzędowe: kogutek, gaik, okrężne*. Album Literacki „Warszawa”.
- Kolberg, O. (1964). *Dzieła wszystkie* (t. 20: Radomskie). Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Kolberg, O. (1967). *Dzieła wszystkie* (t. 48: Tarnowskie–Rzeszowskie). Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Kolczyński, J. (1996). Trójnożna koza. Uwagi o symbolice trójnożności. *Etnografia Polska*, 40(1–2), 81–107.
- Kowalik, A. (2004). *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*. NOMOS.
- Kowalski, A. P. (2001). *Myślenie przedfilozoficzne. Studia z filozofii kultury i historii idei*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Kowalski, A. P. (2011). „Swojskość” i „obcość” w kosmologicznych i socjomorficznych wyobrażeniach dawnych Słowian. W: M. Brzostowicz, M. Przybył, M. Wrzesiński (red.), *Swoi i obcy w kulturze średniowiecza* (s. 15–31). Muzeum Archeologiczne w Poznaniu.
- Krzysztoforska-Doschek, J. (2000). *Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej*. Collegium Columbinum.
- Laurinkene, N. (2019). Saulės ir metalų kultas bei mitologizuotoji kalvystė: Metalų laikotarpio idėjų atšvaitai baltų religijoje ir mitologijoje. *Būdas*, 5(188), 51–61.
- Leeuw, G. van der (1997). *Fenomenologia religii* (przeł. J. Prokopiuk). Książka i Wiedza.
- Lévy-Bruhl, L. (1992). *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych* (przeł. B. Szwarcman-Czarnota). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lotman, J. (2008). *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury* (przeł. B. Żyłko). Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Lotman, J. (2017). *Kultura, historia, literatura* (przeł. B. Żyłko). Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Lukaszuk, A. (2012). *Wierzchowce Bogów. Motyw konia w wierzeniach i sztuce Słowian i Skandy nawów*. Triglav.
- Mierzwiński, A. (2012). *Tajemnice pól popielnicowych. Pogranicze doczesności i zaświatów w perspektywie pradziejowej antropologii śmierci*. Instytut Archeologii i Etnologii PAN.
- Moszyński, K. (1934). *Kultura ludowa Słowian* (cz. 2: *Kultura duchowa*, t. 1–2). Polska Akademia Umiejętności.
- Niewiadomski, D. (1999). *Orka i siew. O ludowych wyobrażeniach agrarnych*. Polihymnia.
- Propp, V. (1963). *Russkiye agrarnyye prazdniki*. Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta.
- Propp, W. (2003). *Historyczne korzenie bajki magicznej* (przeł. J. Chmielewski). Wydawnictwo KR.
- Ralston, M. A. (1872). *The Songs of the Russian People as Illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life*. Ellis & Green.

- Sosenko, K. (1928). *Kul'turno-istorychna postat' staroukrajins'kykh svyat Rizdva i Shchedroho Vechera*. Nakładem Autora.
- Suchocki, J. (1991). *Mitologia bałtyjska*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Szczepanik, P. (2020). *Rzeczywistość mityczna Słowian północno-zachodnich i jej materialne wyobrażenia*. Wydawnictwo Naukowe UMK
- Szyjewski, A. (2003). *Religia Słowian*. Wydawnictwo WAM.
- Tomiccy, J. i R. (1975). *Drzewo Życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Tomicki, R. (1976). Słowiański mit kosmogoniczny. *Etnografia Polska*, 20(1), 47–96.
- Trubachov, O. (1975). *Etimologicheskij slovar' slavyanskikh yazykov. Praslavyanskiy leksicheskiy fond* (vol. 2). Nauka.
- Uspienski, B. (1998). *Historia i semiotyka* (przeł. B. Żyłko). Słowo/obraz terytoria.
- Veleckaya, N. (1978). *Yazycheskaya simvolika slavyanskikh arkhaiskich ritualov*. Nauka.
- Vėlius, N. (1989). Mitologinė švenčių semantika. *Meno kultūros žurnalas "Krantai"*, 2, 9–10.
- Vinogradova, L. N. (1982). *Zimnyaya kalendarnaya poeziya zapadnyh i vostochnyh Slavyan. Genezis i tipologiya kolyadovaniya*. Nauka.
- Wojciechowska, B. (2000). *Od Godów do świętej Łucji. Obrzędy doroczne w Polsce późnego średnio-wiecza*. Wyższa Szkoła im. Jana Kochanowskiego w Kielcach.
- Żyłko, B. (2009). *Semiotyka kultury*. Słowo/obraz terytoria.

Izabela Kotlarska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
izabela.kotlarska@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0002-6850-4438

Wojciech Stelmach

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ws45802@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0003-4841-140X

Motyw Dobrego Łotra w staropolskich apokryfach Nowego Testamentu i jego ślady w narracjach ludowych*

The Motif of the Penitent Thief in the Old Polish Apocrypha of the New Testament and Its Traces in Folk Narratives

DOI: 10.12775/LL.4.2022.003 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The aim of the article is to show how the biblical motif of the Penitent Thief was developed in Old Polish biblical-apocryphal narratives. We are interested to know in what context this issue has been mentioned and what purpose it has served. Due to the merging of the (para)biblical motif of the Penitent Thief with the folk motif of Madej, we have focused on the interrelationships between the fragments of the Apocrypha analysed, as well as between these fragments and later folklore texts. However, the main focus is on the old Polish material.

KEYWORDS: Penitent Thief, Madej, apocryphon, folk tale, Bible, The Evangelia of Nicodemus, The Przemysł Meditation, Comely Passion about the Passion of Lord Christ

* Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki; projekt nr 2017/26/E/HS2/00083: „Początki języka polskiego i kultury religijnej w świetle średniowiecznych apokryfów Nowego Testamentu. Uniwersalne narzędzie do badań polskich tekstów apokryficznych”, pod kierunkiem Doroty Rojszczak-Robińskiej.

Wprowadzenie

W literaturze polskiej od średniowiecza występowały wątki legendowe wywodzące się z tradycji kaznodziejskiej (Wróblewska 2018: 219–230). Do kościelnych źródeł historyczno-literackich poszukiwań należą staropolskie narracje apokryficzne¹. Badaczka tych tekstów, Maria Adamczyk, opisując mariaże fabuł kanonicznych i niekanonicznych wewnątrz tego gatunku, zwracała uwagę na to, że:

Zajęta przez narratora pozycja świadomego i wiarygodnego opowiadacza odsłaniała przyjętą przez niego płaszczyznę narracji i wskazywała na zrozumienie roli aktu opowiadania. [...] Utwory tej klasy charakteryzuje wyraźne podporządkowanie się jawnie eksplikowanym celom poznawczo-moralistycznym; wprzęgnięte w służbę poszukiwania i przekazywania prawdy o pełni świętej historii oraz kształtowania określonych modeli pobożności – teksty te wykorzystywały wszelkie, przydatne w tej mierze, reguły, normy, chwytły wchodzące w repertuar szerokich możliwości ponadindywidualnego kodu wypowiedzi (Adamczyk 1980: 74).

Jedną z cech apokryfów jest synkretyzm gatunkowy – treści biblijne przeplatają się w nich m.in. z pismami ojców Kościoła, legendami czy treściami hagiograficznymi (na temat definicji apokryfu zob. np. Adamczyk 1980, 1990: 43–51). Jednym z lepiej rozpoznanych wątków ludowych, który pojawia się zarówno w tego typu narracjach doby staropolskiej, jak i w spisanych później realizacjach literatury ludowej, jest wątek T 756B – „Madejowe łoże” (Krzyżanowski 1962: 235–238). Jego badacze wskazują, że na gruncie polskim „pierwsza znana redakcja ludowego tekstu została opublikowana w drugim numerze czasopisma »Przyjaciel Ludu« z 1835 r.” (Wilczyńska 2018a: 323). Jednak analiza Juliana Krzyżanowskiego każe szukać protoplasty motywu nawróconego zbója o wiele wcześniej (Krzyżanowski 1977).

Celem artykułu jest pokazanie, w jaki sposób w staropolskich tekstach apokryficznych realizowany jest motyw Dobrego Łotra, który – jak pisze Magdalena Zowczak – w tekstach folkloru ulegał kontaminacji z ludowym motywem rozbójnika Madeja (Zowczak 2000: 310). W centrum zainteresowania postawiono wzajemne relacje zarówno między analizowanymi fragmentami apokryfów, jak i między tymi fragmentami a późniejszymi utworami folklorystycznymi. Główny nacisk jednak zostanie położony na materiał średniowieczny.

Apokryfy traktowane są jako utwory pogranicza. Cechuje je, oprócz wskazanego wyżej synkretyzmu gatunkowego, również mimetyzm stylistyczny – w znacznej mierze naśladują język i kompozycję tekstów biblijnych, co pozwala przyjąć, że reprezentują styl wysoki (Adamczyk 1980). Wiele z nich zawiera również elementy niebiblijne, jak np. pieśni czy fragmenty hagiograficzne. Dzięki temu narracje biblijno-apokryficzne były łatwe w odbiorze przez szerokie spektrum społeczeństwa, kształtując przy tym jego duchowość. Zwraca na

1 Staropolskie, tzn. powstałe w języku staropolskim na terenie Polski do ok. połowy XVI w.

to uwagę Grzegorz Ryś w swoim artykule, zarysowując dwa oblicza polskiej średniowiecznej pobożności ludowej: jest to pobożność związana z ruchem pątniczym oraz pobożność powszednia. Poszukując ich źródeł, tłumaczy:

To pytanie o źródła nabiera szczególnego, wręcz priorytetowego znaczenia, wobec – coraz powszechniej podzielanej przez mediewistów – wątpliwości, że uda się przypisać pojęcie „pobożności ludowej” do jakiejś ściśle określonej grupy społecznej czy stanu średniowiecznej populacji. W zbyt wielu swoich przejawach religijna kultura średniowiecznych elit w nieznacznym jedynie stopniu odbiega od tej przypisywanej tzw. „małym ludziom” (Ryś 1996: 35–36).

Do najbardziej popularnych ówczesnie źródeł religijności powszedniej Ryś zalicza ikonografię parafialnych kościołów oraz polską pieśń religijną. Inne teksty stoją na dalszym planie: „Przykładowo, kazania – nawet najpoprawniej teologicznie opracowane – formowały faktycznie wiarę *illitteratorum* jedynie o tyle, o ile były głoszone, sprawowana liturgia – o tyle, o ile była zrozumiała, teologiczne podręczniki – na miarę ich upowszechnienia” (Ryś 1996: 36). Ważnym źródłem w badaniach nad religijnością późnego średniowiecza są również dramaty biblijne (Wilczewska 2000). W niniejszym artykule nie uwzględniamy jednak powyższych kontekstów, gdyż przedmiotem naszych badań jest motyw Dobrego Łotra w literaturze staropolskiej i tradycji ludowej. Nie posiadamy dowodów na to, że analizowane przez nas utwory staropolskie pozostawały w relacji do obrazu (nie mają rycin ani ilustracji, a ewentualne inspiracje ikonografią cerkiewną lub freskami są – przynajmniej w tej chwili – niemożliwe do potwierdzenia), choć oczywiście średniowieczne polskie apokryfy były punktem odniesienia dla prac artystów, o czym pisał m.in. Władysław Smoleń (1960).

Jednym z zadań narracji biblijno-apokryficznych było wypełnienie luk w przekazach kanonicznych. I tak np. z *Historii trzech kroi* dowiadujemy się o tym, co działo się przed przybyciem Mędrców ze Wschodu do Betlejem i po ich powrocie do ojczyrstych ziem. Z kolei w *Rozmyślanii przemyskim* możemy przeczytać o cudach, które wydarzyły się przy narodzinach Jezusa, ale również o wydarzeniach dziejących się podczas ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu. W relacji do tego wątku pozostaje postać Dobrego Łotra (por. Terka 2015: 29). Nie jest on jednak wytworem kultury ludowej, a bohaterem wydarzeń opisanych pierwotnie na kartach Pisma Świętego. Z czasem, jak inne wątki osobowe i fabularne, zaczął być przedstawiany w utworach niekanonicznych. Motyw Dobrego Łotra obecny jest także w staropolskich apokryfach Nowego Testamentu. Wykorzystany został w trzech z dziewięciu utworów opracowywanych w ramach naszego projektu badawczego²: *Rozmyślanii o żywocie Pana Jezusa*

2 W ramach projektu „Początki języka polskiego i kultury religijnej” analizowano następujące teksty: *Sprawa chędogo o męce Pana Chrystusowej*, *Ewangelia Nikodema*, *Historia trzech kroi*, *Rozmyślanii przemyskie*, *Rozmyślanii dominikańskie*, *Karta Rogawskiego*, *List Lentulusa*, *Żywot św. Anny* oraz *Żywot Pana Jezusa Krysta*.

(*Rozmyślaniu przemyskim*)³, *Ewangelii Nikodema*⁴ i *Sprawie chędogiej o męce Pana Chrystusowej*⁵.

Zdajemy sobie sprawę, że dla jak najlepszego zrozumienia zjawisk zachodzących w dawnej literaturze należałoby te teksty osadzić w szerszym kontekście kulturowym, a zwłaszcza artystyczno-religijnym. Czasy Korony Królestwa Polskiego, będącej państwem wielokulturowym, tzn. wieloetnicznym, wielojęzycznym, wieloreligijnym, były okresem wzmożonej wymiany dorobku cywilizacyjnego ludzkości różnych kultur, głównie na osi Wschód–Zachód. Jednakże podjęcie tematu wzajemnych wpływów literatur wykształconych na podstawie paradygmatu katolickiego lub prawosławnego w niniejszym tekście jest niemożliwe ze względu na to, że literatura kręgu *Slavia Orthodoxa* nie powinna być traktowana jedynie jako tło badań nad najdawniejszym piśmiennictwem polskim (powstałym na terenach ówczesnej Polski). Piśmiennictwo staro-cerkiewno-słowiańskie oraz cerkiewnosłowiańskie powinno stać się równoprawnym obiektem badań nad literaturą średniowiecznej Polski, rozszerzającym tym samym pojęcie literackiej staropolszczyzny o teksty z kręgu *Slavia Orthodoxa*. Chcielibyśmy, aby ten artykuł był zaproszeniem do podjęcia rozważań nad relacjami dawnej literatury z kręgów *Slavia Latina* i *Slavia Orthodoxa*⁶ w zakresie oddziaływania na siebie tekstów religijnych, jakimi były narracje biblijno-apokryficzne, przede wszystkim pod względem przepływu motywów literackich – tak kanonicznych, jak quasi-kanonicznych. Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe zastrzeżenia, pragniemy podkreślić, że niniejszy tekst ma charakter wstępny, będąc – mamy nadzieję – przyczynkiem do szerszych badań nad związkami między dawną polską literaturą apokryficzną a tradycją ludową.

Tropy biblijne i ich ślady w folklorze

Omawiany motyw ma – jak wspomniano wyżej – pochodzenie biblijne. O łotrach konających wraz z Jezusem pisali wszyscy czterej ewangeliści. Święty Jan wspomina jedynie, że Jezus wisiał między nimi. Według św. Marka i św. Mateusza obaj współukrzyżowani obrzucali Jezusa obelgami. Odmienienie, a przy tym najszerzej, epizod na Golgocie przedstawił św. Łukasz (Łk 23, 39–43):

A jeden z onych złoczyńców zawieszonych sromocił go, mówiąc: Jeśliś ty jest Christus, wybawże sam siebie i nas. A odpowiedziawszy, drugi

3 Rękopis przechowywany w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. 8024 III.

4 Tekst wchodzący w skład tzw. kodeksu Wawrzyńca z Łaska, przechowywanego w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. 3040 III.

5 Tekst wchodzący w skład wymienionego powyżej kodeksu Wawrzyńca z Łaska.

6 Na uwagę zasługują publikacje powstałe w ostatnich latach w ramach projektu „Recepcja piśmiennictwa oraz literatury ludowej kręgu *Slavia Orthodoxa* w Polsce – historia i bibliografia twórczości przekładowej”, realizowanego w Centrum Ceraneum Uniwersytetu Łódzkiego. Ich wykaz dostępny jest w repozytorium Uniwersytetu Łódzkiego na stronie: <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/4448/browse?type=title> (data dostępu: 20.12.2022 r.).

fukał go, mówiąc: I Bogą się ty nie boisz, gdyżeś teje skaźniej podległ? A myć wźdy sprawiedliwie: bo godną zapłatę zá uczynki nasze odnosimy: lecz ten nic złego nie uczynił. I mowił do Jesusa: Pánie, pomni ná mię, gdy przyjdiesz do krolestwá twego. A Jesus mu rzekł: Záprawdę mowie tobie: Dziś ze mną będziesz w raj⁷.

To dzięki opisowi zawartemu w Ewangelii wg św. Łukasza jeden z przestępców został nazwany Dobrym Łotrem. Andrzej Szczęsny wskazuje, że „charakterystyczną cechą Ewangelii św. Łukasza jest ciągle podkreślanie miłosierdzia Bożego w stosunku do grzeszników, ludzi słabych, cierpiących i upadłych moralnie” (Szczęsny 2011: 58). Słowa Jezusa wobec łotra są znaczące – historia wiszącego obok niego złoczyńcy stała się od pierwszych wieków chrześcijaństwa przykładem doskonałego żalu za grzechy, a także boskiego miłosierdzia⁸. Dobry Łotr jest jednym z bardziej tajemniczych bohaterów Nowego Testamentu, o czym świadczy jego obecność w różnych apokryfach, które nie tylko szerzej przedstawiają scenę ukrzyżowania, ale też opowiadają o przeszłości i przyszłości łotrów. Szczęsny odnajduje interesujące nas wątki w – cieszącej się wielką popularnością w średniowieczu – *Ewangelii Nikodema* (zob. Starowieyski 2003: 645–646, 663–664), a także w *Opowiadaniu Józefa z Arymatei, który wyprosił ciało Pana*, podaje się w nim powód winy dwu łotrów (zob. Starowieyski 2003: 741–747), które według Starowieyskiego jest usprawiedliwieniem rosnącej czci Dobrego Łotra, oraz *Ewangelii Dzieciństwa Arabskiej* uznanej za utwór ludowy (Starowieyski 2003: 406, 416–417).

Według Magdaleny Zowczak „apokryficzna popularność dobrego łotra wiąże się zapewne z [...] czytelnym przełożeniem symboliki [stojącego po prawej stronie od Jezusa – przyp. aut.] krzyża na osobę Dyzmasa jako reprezentanta zbawionej części ludzkości, która zmierza ku niebu” (Zowczak 2000: 379). Należy wyjaśnić, że w apokryfach Dobry Łotr otrzymał różne imiona: w prawosławiu nazywany jest św. Rachem, w katolicyzmie utożsamiany jest ze św. Dyzmą. Jego kult wzmogła zarówno legenda z IV w., głosząca, że znaleziono krzyż, na którym wisiał, jak i homilie ojców i pisarzy Kościoła (Bazielich, Paprocki, Wegner 1979: 1398–1400). Stał się patronem m.in. więźniów, skazańców, pokutujących, nawróconych grzeszników i skruszonych złodziei, a jego atrybutami są krzyż, miecz, łańcuch, maczuga i nóż. W kulturze ludowej Dobry Łotr był bohaterem nie tylko przekazywanych ustnie legend czy kolęd, ale pojawił się też w nabożeństwie wotywnym *Godzinki o cudownym penitencie, św. Łotrze Dyzmasie, pokutujących patronie*, należącym do sfery świeckich form pobożności (Zowczak 2000: 275). Wydanie Anny Gąsior i Janusza Królikowskiego (2017) zawiera dwa XVIII-wieczne warianty liturgii godzin poświęcone Dobremu Łotrowi. Starsze, z 1738 r., ukazało się nakładem kaliskiego Kolegium Jezuickiego w zbiorze

7 Tekst za wydaniem Nowego Testamentu Jakuba Wujka z 1593 r. według edycji dostępnej na stronie internetowej www.ewangelie.uw.edu.pl.

8 Więcej na ten temat zob. Daigneault 2015; Terka 2015: 29–65.

pt. *Oficjum codzienne z różnemi nabożeństwami ku większej czci Boga i Matki Jego niepokalanie poczętej, także inszych świętych patronow. Krotko zebrane, a dla wygody chrześcijańskiej z różnymi przydatkami odnowione*. Młodsze natomiast, z 1740 r., wydrukowano w oficynie klasztoru jasnogórskiego w modlitewniku zatytułowanym *Heroina chrześcijańska*.

W XIX i XX w. ulotne druki kramarskie rozpowszechniły w kulturze ludowej motyw Dobrego Łotra za sprawą pieśni, której jeden z wariantów zatytułowano *Pieśń nowa o Najświętszej Pannie Maryi*. Tekst ten nawiązuje do apokryficznej historii wędrowki Świętej Rodziny do Jerozolimy, podczas której podróżujący znajdują schronienie w domu zbójcy. W toku narracji mały Jezus przepowiada synowi gospodarza, że razem z nim zawiśnie kiedyś na krzyżu (Zowczak 2000: 273–275; Grochowski 2016: 43–44). Pieśń ta jest znakomitym przykładem na potwierdzenie tezy sformułowanej przez Magdalenę Zowczak, która stwierdziła, że „w ciągu wieków historia o »ucieczce Świętej Rodziny do Egiptu« stała się źródłem bujnej twórczości ludowej” (Zowczak 2000: 263). Mamy tu bowiem do czynienia z wariantem fabularnym historii opisaną w Piśmie Świętym, wykorzystanej również w *Rozmyśłaniu przemyskim*, do którego z kolei odsyła systematyka polskich bajek ludowych Juliana Krzyżanowskiego (1963: 171–172). Konstrukcja fabularna opisanego tam wątku T 2442 („Ucieczka Świętej Rodziny do Egiptu”) oparta jest na tych samych motywach wydarzeniowych, co historia biblijna. *Rozmyślanie przemyskie* zawiera obszerny, zajmujący około siedmiu kart, opisy cudów dziejących się podczas drogi do Egiptu. Niecodzienne wydarzenia związane były najczęściej z naturą: roślinność i zwierzęta pomagały w przetrwaniu Świętej Rodziny, a także oddawały jej cześć, jak w poniższym fragmencie:

O tem, jako drzewa schylały się, dając chwałę Jesukrystusowi, et cetera

Kiedy są szli do lasu, wszystkie rozgi wszelikiego drzewa nakłoniły się są jemu, obracając się ku dziecięciu, dawały jemu chwałę, bo są czuły swego stwórcy idąc. Kwiecie polne, trawa na łąkach, wszystko się Jesukrystusowi kłaniało, a tem się modlili swemu Panu idącemu imo je (RP85/6–13)⁹.

Zacytowany passus prawdopodobnie był także podstawą do wykształcenia wątku T 2652 („Topola i brzoza”), wyjaśniającego, skąd wzięły się różnice w budowie obu drzew. Następujące po przywołanym fragmencie rozdziały apokryfu świadczą o tym, że różne motywy obecne w kulturze religijnej średniowiecza stały się inspiracją dla twórców folkloru w późniejszych czasach. Znakomitym

9 We wszystkich cytatach z apokryfów staropolskich posłużono się transkrypcjami wykonanymi w ramach projektu „Początki języka polskiego i kultury religijnej” i opublikowanymi na stronie internetowej www.apocrypha.amu.edu.pl/texts. W nawiasach po skrócie oznaczającym tytuł apokryfu podano numer karty oraz zakres wersów na wskazanej karcie. Na temat przyjętych rozwiązań edytorskich zob. <https://apocrypha.amu.edu.pl/about?id=3>.

przykładem takiej zależności może być właśnie postać Dobrego Łotra. Trzeba jednak zauważyć, że w katalogu Krzyżanowskiego odnotowano jedynie trzy zapisy tekstów zawierających ten motyw, nazwanych „Przygodą ze zbójem” (zapisy pochodzą z XIX w., z okolic Krakowa, Nowego Sącza oraz Kielc). Można więc przypuszczać, że w polskim folklorze postać Dobrego Łotra, wykazująca pewne podobieństwa do postaci Zbója Madeja, została w jakiejś mierze przez nią wyparta, a narracje reprezentujące typ T 2442 zdominował bardzo popularny wątek T 756B („Madejowe łoże”). Jak bowiem zauważa Elwira Wilczyńska,

w Europie odnotowano niemal 250 wariantów tej historii, z czego najwięcej na obszarze Polski. [...] Bajka o madejowym łożu powstała na terenie Europy Zachodniej, najprawdopodobniej w celtyckim kręgu kulturowym, w wyniku połączenia legendy o dziecku zaprzędanym diabłu, *exemplum* o nawróconym łotrze, średniowiecznej *visio* o wędrowce do piekła oraz opowieści o pustelniku, który nie potrafił zaakceptować faktu zbawienia pokutującego zbrodniarza (ostatni komponent obcy jest polskiej wersji bajki). Z rodzimego środowiska rozprzestrzeniała się następnie na wschód, przez Niemcy dotarła do Polski. [...] Na ziemiach polskich, przypuszczalnie w Małopolsce, powstała środkowoeuropejska odmiana „Madejowego łoża”, którą od zachodniej wersji różni obecność [...] motywu[*u*] zbójckiej maczugi rozkwitającej w jabłoń. Ten ostatni komponent stanowi znany motyw w kulturze judeochrześcijańskiej. Pojawia się zarówno w Biblii, jak i w tekstach apokryficznych, skąd przeniknął do folkloru [...] (Wilczyńska 2018a: 323–325).

O popularności tej narracji w polskim folklorze świadczy również fakt, że w tabeli przedstawiającej konkordancję wątków skrzyżowanych (Krzyżanowski 1963: 267–278) wykazano, iż „Madejowe łoże” zawiera motywy zaczerpnięte z sześciu innych wątków, samo zaś pojawia się jako „obcy składnik” w 10 kolejnych. Szczegółowa analiza motywu Zbója Madeja/Dobrego Łotra wymagałaby więc uwzględnienia nie tylko odnotowanych przez Krzyżanowskiego 49 wariantów T 765B i trzech wariantów T 2442 T, ale też znacznie szerszego korpusu tekstów.

Jak wspomniano wcześniej, motyw Dobrego Łotra został wykorzystany w trzech staropolskich apokryfach. W *Rozmyślaniu przemyskim* znajduje się w rozdziale zatytułowanym *O zbojcach, którzy się byli jęli Jozefa i z Maryją, i z dziećciem*, wchodzącym w skład szerszej partii tekstu opowiadającej o dzieciństwie Jezusa (w tym o wydarzeniach podczas ucieczki do Egiptu). Wpisuje się on w grupę rozdziałów opisujących cuda, których sprawcą był Jezus lub których świadkami byli Józef, Maryja i Chrystus. Ponieważ tytuł analizowanego passusu nie informuje o cudownym wydarzeniu, jakie nastąpiło podczas pobytu Świętej Rodziny wśród zbójców, poniżej przytoczono cały fragment:

O zbójcach, którzy się byli jęli Jozefa i z Maryją, i z dziecięciem

A jako potem przyszli ku jednej jaskini, gdzie to zbojce uczynili sobie przybytek, tako oni zbojce jęli Jozefa i z Maryją, i też z dzieciątkiem, a zlutowawszy się nad nimi, przyjęli je w gospodę swoją. <...> I miał o nich wielką pieczę, aby im dał potrzeby, w picu i w jedzeniu jest je wielmi uczył, a ich teże dobytku szczodre potrzeby dał, a wielmi się kochał w krasie onego miłego dzieciątka, mniemając nieco albo niektóry dar od Boga. A wszakoż jemu Jozef nieco o świętości zjawił i o dostojęństwie powiedział. Żona onego zbojce uczyniła kąpiel dziecięciu, a Maryja zmyła ji, matka jego. Tako przygodziło się, iż zbojce tamo niektorzy przydą, a wielmi ranieni na zboju i uciekali przed swymi nieprzyjacielmi. Tedy jeden zbojca, który był barzo raniony, ten, nalewając wody, [v] rany sobie umywał, tąż Jesusa Maryja była skąpała. Tedy jako umył rany, natychmiast jemu zażyły. Użrąc drudzy zbojce umyli swoje rany i byli wszyscy uzdrowieni[e]. Gospodarz z gospodynią jęli się temu dziwować, a wzięwszy onę wodę, jęli pilno chować. Przez tę wodę on zbojca dostał wilikiego imienia, bo uzdrawiał wszelikiego niemocnego tą istną wodą. Potem Jozef wzięwszy dziecię i poszedł dalej w swoją drogę. Tako gospodarz z gospodynią jęli się smęcić, iż od nich tako rychło się pobrali, i szli są z nimi, pokazując im drogę a prosząc ich, gdyby zasie szli, aby k nim stąpili (RP85/13–RP87/5).

Choć *Rozmyślanie przemyskie* jest wieloźródłową kompilacją¹⁰, to przywołany rozdział (wraz z kontekstem) pod względem układu fabularnego przypomina łacińskie *Vita beatae virginis Mariae et Salvatoris rhythmica*. Ten wierszowany traktat opisuje wydarzenia z życia Chrystusa w układzie chronologicznym, treści zaczerpnięte z Pisma Świętego przeplatając sensacyjnymi opowieściami o cudach, komentarzami teologicznymi itp. Autor *Rozmyślenia przemyskiego* podążał więc za podstawą przekładu, choć np. odstąpił od zastanej w źródle formy tekstu – utwór zapisany mową wiążaną przełożył jako prozatorski. Pierwsza część ma charakter opowieści o młodości i życiu Maryi oraz o dzieciństwie jej syna. Źródła kanoniczne nie wspominają nic na ten temat (młodość i życie Maryi) lub pozostawiają wiele luk (dzieciństwo Jezusa), dlatego z punktu widzenia odbiorcy, ale też nadawcy – autora kompilacji – ważne było, aby otrzymać jak najbardziej kompletną historię.

Inaczej jest w *Sprawie chędogiej*, będącej staropolskim tekstem pasyjnym. W tym utworze scena pobytu Świętej Rodziny u zbójcy podczas ucieczki do Egiptu przywołana zostaje w kontekście śmierci Jezusa na krzyżu (w scenie rozmowy dwóch łotrów podczas ukrzyżowania):

10 Na ten temat zob. np. Rojszczak 2012.

Tedy jeden łotr, który wisiał na lewicy, naśmiewał się z niego rzekąc: „Acz ty jesteś krystus, zbaw sam siebie i nas”. Odpowiedział drugi, który na prawicy wisiał, złażał jemu rzekąc: „Ani ty się boisz Boga, aczkoli jesteś osądzony na śmierć krzyżową? A my zaprawdę z prawem za nasze złe uczynki cierzypim, ale ten nic złego nie uczynił”. Wielka miłość w tym łotrze ukazała się, nijednego członka wolnego od męki nie mając, jeno serce a język, a wszakoż, co wolno ma, miłościwie Bogu obiecuje, sercem pewnie wierzy weń, a usty w gorącości nabożeństwa jemu chwali. Ani to jest dziwno, bo na tego łotra wiszącego cień Pana Jesukrystowa, która od jego ciała pochodziła, dotykała się jego. A gdyż cień świętego Piotra uzdrawiał ludzi od każdej niemocy, którą udręczeni byli, i daleko mocniej cień Jesukrystowa tego łotra od dusznej niemocy i niewierności uzdrowiła. Też mistrzowie Świętego Pisma mówią, iż łotr ten był, który Jesukrysta z matką jego przyjął, gdy Josef uciekał do Egiptu. A gdy ojciec tego łotra powiedział Maryjej, iż syn jego, ten łotr istny, rychło miał k domu przyść a „was wszyscy nagle pobije”, dziewica Maryja rzekła: „Nie strachuj się, ale nas w dom twój przymi”. A gdyż ten człowiek przyłubił ich miejsce, dziewica Maryja położyła dzieciątko na łożo łotrowo. A gdyż z wieczora łotr przyszedł jest, ujrzał dzieciątko leżące, wszystką żądzą patrząc na nie, rzekł ojcu: „Zaprawdę, acz podobno jest, iż Bog ma przyjąć człowiectwo, rzekłbych, iż to dzieciątko jest Bog”. Bo promienie świetły od oblicza Pana Jezusa wychodziły, aby widzian wielebniejszy nad wszystkie syny człowiecze. A wtem okrutność serdeczna łotra tego w łaskę się przemieniła i podług mocy swej we czci matkę Maryję z synem jej we złym przyjął, jakoż wypisuje we księgach o młodości Jesukrystowej. A obejrzawszy ten łotr, na krzyżu pnając, tako śmiernie Pana Jezusa za swe nieprzyjaciele proszącego, obrocił się, jako nalepiej mógł, ku Panu Jesusewi, rzekł: „Boże, wspomnij na mnie, gdy wnidziesz w krolestwo twoje”. Tedy odpowiedział Jezus i rzekł wtore słowo, którez było dobrowolnej szczodroby, przed tym nigdy niesłychane: „Zaprawdę powiadam tobie, dzisiaj ze mną będziesz w raju” (SCH106v/4–107v/19).

Jak wskazano wyżej, kontekst dla fragmentu o gościnie w domu rozbójnika stanowi scena rozmowy skazańców na krzyżu oraz obietnicy życia wiecznego, złożonej Dobremu Łotrowi przez Chrystusa. Dlaczego autor wprowadził w tym miejscu historię o ucieczce do Egiptu? Jednym z powodów mógł być wydzźwięk tej opowieści w odniesieniu do ukrzyżowania – stanowi ona świadectwo miłosierdzia Bożego, podkreślając, że nawrócić się można nawet w godzinie śmierci (por. Daigneault 2015; Terka 2015). Ponadto autor apokryfu pokazuje, że Jezus i Dobry Łotr znali się wcześniej, a konający Syn Boży odwdzięcza się zbrojcy za okazaną niegdyś łaskę. Inną przyczyną może być korzystanie z popularnych źródeł – mistrzów Pisma Świętego i ksiąg o młodości Jezusa, co świadczy o tym, że były one znane autorowi. Mógł on zatem wykorzystać swoją wiedzę podczas budowania opisu, uzupełniając go o przytoczenie wydarzenia z młodości

Chrystusa, łączące się z jego śmiercią¹¹. Interesujące jest, że autor *Sprawy chędogiej* na źródła powołuje się osobno – na mistrzów Pisma Świętego przed opisem sceny, a na księgi o młodości po nim. Spina więc opowieść swoistą klamrą. Jedna jej część to mistrzowie Pisma – nie wiadomo, jacy konkretnie. Nie zmienia to jednak faktu, że zostali przywołani najprawdopodobniej w roli autorytetu potwierdzającego, iż w obu fragmentach jest mowa na pewno o tym samym bohaterze (łotrze). Druga część klamry to apokryficzne księgi o młodości Jezusa (prawdopodobnie *Ewangelia Dzieciństwa Arabska*), które również opowiadają o pobycie małego Chrystusa z rodziną u zbójcy. Autor zyskuje więc potwierdzenie prawdziwości przywołanej historii w kilku niezależnych źródłach (akceptowanych lub odrzucanych przez Kościół)¹².

Początkowy fragment tej sceny zawiera, prócz elementów wykorzystanych również (choć niezależnie) w *Rozmyślaniu przemyskim*, dialog Maryi z ojcem łotra oraz opisuje okoliczności, w jakich rozbójnik ujrzał Jezusa po raz pierwszy. Natomiast dalsza część opisu wydarzeń jest znacznie krótsza i nie tak bogata w szczegóły, jak w *Rozmyślaniu przemyskim*. Autor podkreśla nawrócenie się łotra pod wpływem obecności Jezusa w jego domu, pisząc o „przemianie okrutności serca” w łaskę wobec Maryi i Chrystusa. Dzięki temu zyskuje możliwość powrotu do opowieści z Golgoty, w której – ze względu na obecność Jezusa – Dobry Łotr nawraca się, odrzuca swoje wcześniejsze życie, wyznaje wiarę w Boga i zyskuje łaskę wejścia do nieba po śmierci. Scena spotkania małego Jezusa z łotrem stanowi pomost między przyznaniem się tego ostatniego do winy przed sobą, Jezusem i innymi ludźmi a uzyskaniem odpuszczenia grzechów.

Staropolski przekład *Ewangelii Nikodema* również wykorzystuje motyw Dobrego Łotra. Jego rekontekstualizacja daje inne możliwości interpretacyjne niż wyżej omówione fragmenty:

A gdyż to mowili święty Enoch z Helijaszem, owa przyszedł drugi człowiek nędzny, nosząc na swych ramionach znamię krzyżowe. Ujrawszy zaprawdę onego, oni wszyscy święci rzekli do niego: „I któryż ty jesteś, iżże twój obraz jakoby łotrowski jest, a co to jest, iżże nosisz znamię na plecu twoich?”. Którym on odpowiedziawszy rzekł: „Po prawdziwieście rzekli, iżżeciem łotrem był, wszystko złe działając na ziemi, a Żydowie mnie ukrzyżowali z Jezusem. I widziałem wszystko stworzenie, które stało się przez krzyż Jezusa umęczonego, i uwierzyłem onego być stworzycielem wszystkiego stworzenia i krolem wszechmogącym. I prosiłem jego rzekąc: »Pamiętaj na mnie, Panie, gdy wnidziesz w krolestwo twe«. Zategoż przyjął modlitwę moję i rzekł do mnie: »Zaprawdę mówię tobie, dzisiaj ze mną będziesz w raj«. I dał mi to znamię krzyża świętego, rzekąc: »To nosząc, idziż do raj. Aczciby cie nie chciał puścić wnić stroż, anjoł rajski, ukaży jemu znamię krzyża świętego a rzeczesz jemu, iżże

11 Takim łącznikiem dzieciństwa Jezusa z jego ostatnimi chwilami jest właśnie postać złoczyńcy.

12 O roli autorytetu w piśmiennictwie staropolskim zob. Adamczyk 1980: 74–105; Szulc 2007.

Jesus Chrystus, Syn Boży, który ninie umęczon jest, przysłał mie tuta«. A gdy to uczynił, rzekłem do anjoła stroża rajskiego te iste słowa. Zategoż otworzywszy, wiodł mię i postawił mie na prawicy rajskiej, <rzekąc>: »Trochę ścierpi a poczekaj, iżeć wnidzi <ociec> e wszystkiego rodzaju człowieczego Adam z syny swoimi wszystkimi świętymi i sprawiedliwymi Chrystusa Pana umęczonego«. Ty wszystki słowa łotrowy usłyszawszy, wszyscy patryjarchowie i prorocy jednym głosem rzekli: „Błogosławiony Pan wszechmogący, ociec wiekuistego miłosierdzia, który takową łaskę grzesznym dałeś a w rozkosz rajską wiodłeś w twej świętej a rozkosznej Wielkiej Nocy osobnym żywotem pewnym. Amen” (EN148v/4–149v/4).

W przytoczonym wyimku Dobry Łotr jest jednym z bohaterów sceny dziejącej się w raju. Oczekuje on tam przyjścia Chrystusa, który zmierza do nieba po uwolnieniu proroków i patriarchów z piekła. Uwagę będących już w niebie Enocha i Eliasza zwraca znamię, które człowiek nosi na ramionach. Zarówno ten znak, jak i wygląd postaci sugerują prorokom, że jest to łotr, który podobnie jak Chrystus, poniósł hańbiącą śmierć na krzyżu. Przez zestawienie Chrystusa i dwu łotrów podkreśla się zrównanie Syna Bożego ze złoczyńcami, zbrodniarzami, którzy „wszystko złe” czynili na ziemi. Służy to wzmocnieniu wrażenia niesprawiedliwej śmierci Zbawiciela¹³.

Niemniej przywołanej scenie kładzie się nacisk na znaczenie wyznania winy i uznania boskości Chrystusa. Dobry Łotr w rozmowie z Enochem i Eliaszem wspomina scenę ukrzyżowania, podczas której widząc cierpienie konającego Syna Bożego, uwierzył w to, że Jezus jest „stworzycielem wszystkiego stworzenia i krolem wszechmogącym”. Znamię krzyżowe, którym Chrystus nazaczył łotra, stało się czymś na wzór przepustki do raju – potwierdzeniem nawrócenia człowieka, który zginął wraz z synem Maryi. Możliwe wydaje się porównanie tego znamienia i jego nosiciela z Kainem i znakiem, którym został naznaczony przez Boga. Podczas gdy syn Adama i Ewy otrzymał piętno, aby każdy wiedział, że jest on zabójcą swego brata i aby nikt nie mógł (zgodnie z wolą Bożą) wymierzyć mu kary za zbrodnię, Dobry Łotr został naznaczony symbolem podkreślającym upodlający charakter wymierzonej mu kary, a przy tym pokazywał bliską relację Dyzmasa i Jezusa. Grzegorz Czyżewski (2015: 111) zwraca uwagę, że „widocznym znakiem kary wymierzonej Kainowi przez Boga było znamię, jakie otrzymał”. Podaje on przy tym interpretacje decyzji Stwórcy, zaproponowane przez ojców Kościoła. Najciekawsza z nich, w kontekście przedstawionej przez nas paraleli między Kainem a Dobrym Łotrem, jest ta autorstwa Bedy Czcigodnego. Przyjmując jednocześnie alegoryczne i typologiczne odczytanie fragmentu rozdziału czwartego Księgi Rodzaju, św. Beda niejako zrównuje śmierć Abela ze śmiercią Jezusa. Podczas gdy bratobójstwo Kaina porównane

13 André Daigneault pisze, że ukrzyżowanie Chrystusa między rozbójnikami i mordercami z jednej strony miało służyć upodleniu go, z drugiej natomiast podkreślić bezzasadność jego skazania (Daigneault 2015).

jest do występku Żydów przeciwko Chrystusowi, śmierć Abła może być utożsamiona z męką krzyżową Zbawiciela (Czyżewski 2015: 112). Mielibyśmy zatem do czynienia z międzytestamentalnym odczytaniem obu fragmentów Pisma Świętego. Badacz w kolejnym akapicie pisze, że krew Abła rozlana na ziemię ma symbolizować nie tylko krew Chrystusa obecną w Eucharystii, ale też krew przelaną na krzyżu, oczyszczającą Kościół z grzechu (Czyżewski 2015: 113). Na Golgocie doszło zatem do odwrócenia porządku na dwóch poziomach. Po pierwsze, dzięki śmierci Jezusa na krzyżu i naznaczeniu Dobrego Łotra symbol hańby stał się przepustką do życia wiecznego. Po drugie zaś, piętno odcisnięte na Kainie, starotestamentalnym bratobójcy i kłamcy, który nie doświadczył Bożego miłosierdzia, zostało zastąpione znamieniem nadanym Dyzmasowi, symbolizującym miłosierdzie Boga Nowego Przymierza.

Również słowa wypowiedziane przez proroków i patriarchów po relacji Dobrego Łotra wyrażają naukę Kościoła dotyczącą Nowego Przymierza: miłosierny Bóg obdarza łaską grzesznych i prowadzi ich do raj. Dotyczy to nie tylko Dyzmasa, ale też Adama, którego we wcześniejszej scenie Stwórcy oddał w ręce Michała Archanioła. Jest to nawiązanie do apokryfów przekazujących opowieść o Drzewie Krzyżowym, której jednym z motywów jest śmierć Adama i oddanie jego duszy pod opiekę Michała Archanioła¹⁴.

Jak pokazują przykłady, postać Dobrego Łotra w staropolskich apokryfach pojawiała się w różnych gatunkowo tekstach oraz rozmaitych kontekstach. Ważne jednak, że każdorazowo wchodził on w relacje z Chrystusem, dzięki czemu utwory apokryficzne korespondowały z przekazem Pisma Świętego. Przywołane w niniejszym artykule fragmenty fabuł pokazują, że Dyzmas był obecny w życiu Jezusa od jego dzieciństwa, przez śmierć, aż po powtórne przyjście i osiągnięcie chwały niebieskiej przez osoby obecne w otchłani. Apokryficzne wątki obecne w *Rozmyślanii przemyśskim* i *Ewangelii Nikodema* korespondują z ludową religijnością. Pierwszy znajduje swoje rozwinięcie w legendach ludowych, w których Jezus (czasem w towarzystwie św. Piotra) przemierza świat i wystawia na próbę miłosierdzie napotkanych na swojej drodze ludzi, prosząc ich m.in. o schronienie (Grochowski 2018: 99–100; por. Benedyktowicz 1987). Z kolei opisane w *Ewangelii Nikodema* pojawienie się Dobrego Łotra w niebie, w którym obecni byli wniebowzięci wcześniej, jeszcze przed uwolnieniem patriarchów i proroków z piekła, Enoch i Elias, świadczy o tym, że był on pierwszą osobą, która po śmierci Jezusa trafiła do nieba. Dla czytelników czy słuchaczy tego fragmentu była to jasna wskazówka, że szczerza skrucha i wyznanie grzechów przed Bogiem są gwarancją otrzymania życia wiecznego. W ten sposób utwór apokryficzny, zaspokajający ciekawość odbiorcy, spełniał funkcję katechetyczną czy wręcz dydaktyczną.

14 Tak np. w *Historii barzo cudnej o stworzeniu nieba i ziemi* oraz *Słowie o Adamie i Ewie* (zob. Celichowski 1890).

Podsumowanie

Wnioski dotyczące postaci Dobrego Łotra w tekstach apokryficznych odnoszą się do kilku płaszczyzn. Pierwszą jest kontekst, w jakim pojawia się ten bohater. W *Sprawie chędogiej* scena z gościna u łotra zostaje wprowadzona jako reminiscencja – przywołuje się wydarzenia z przeszłości, by wyjaśnić terażniejszość. Przeplatanie scen odzwierciedla przenikanie się losów Dobrego Łotra i Jezusa. W *Rozmyślaniu przemyskim* natomiast mamy do czynienia z pozorną chronologią. Co prawda scena gościny pojawia się w początkowej części utworu, w której mowa m.in. o dzieciństwie Jezusa, ale należy mieć na uwadze fakt, że nie zachowała się część pasyjna tego apokryfu (kończy się on opisem przesłuchania Chrystusa przed Piłatem). Nie wiemy, jaki był układ dzieła, dlatego nie sposób przesądzić o kolejności scen i ewentualnym przywołaniu opisu gościny u zbojcy w dalszej części utworu.

Drugą płaszczyzną jest relacja przekładów do źródeł. Twórca *Rozmyślania przemyskiego* zachowuje układ źródła dla pierwszej części przekładu, czyli *Vita rhythmica*, podczas gdy autor *Sprawy chędogiej* przeplata ze sobą źródła kanoniczne (Ewangelia wg św. Łukasza i traktaty mistrzów Pisma) i niekanoniczne (ewangelie dzieciństwa Jezusa). Powołanie się na ich autorytet na początku i na końcu tworzy klamrę, którą obudowano scenę rozbijającą ciągłość narracji.

W kontekście ukształtowania formalnego tekstów należy zauważyć, że o ile *Rozmyślanie przemyskie* zawiera jedną scenę, która jest wpisana w chronologię wydarzeń, o tyle w *Sprawie chędogiej* znajdujemy splot dwóch scen. Zachowana kopia pierwszego z wymienionych apokryfów kończy się rozmową Jezusa z Piłatem, czyli jeszcze przed drogą krzyżową. Nie znajdziemy zatem opisu rozmowy Chrystusa z Dobrym Łotrem podczas ukrzyżowania, jednak – ze względu na wiedzę dotyczącą wyborów tłumacza – możemy założyć, że scena gościny u zbojcy podczas ucieczki do Egiptu mogłaby powtórzyć się w dalszej części utworu. Z kolei wprowadzenie omawianej sceny do *Sprawy chędogiej* we wskazanym miejscu tekstu wynika prawdopodobnie z przeznaczenia tego apokryfu – uważa się go za kazanie pasyjne (Brückner 1904; Vrtel-Wierczyński 1933; Kopeć 1975). W związku z tym nawiązanie do wcześniejszych wydarzeń w celu wyjaśnienia relacji między postaciami, a także dla podkreślenia wpływu Chrystusa na postępowanie Dobrego Łotra nie powinno dziwić.

W interpretacji omawianego materiału należy uwzględnić również znaczenie poszczególnych scen w tekstach. W *Rozmyślaniu przemyskim* mamy do czynienia z dokładnym opisem wydarzeń z jaskini zbojców. Przywołuje się cuda, które wydarzyły się za sprawą obecności Jezusa. Podkreśla się przy tym (być może ze względu na wybrakowanie tekstu) nie wpływ Chrystusa bezpośrednio na nawrócenie łotra, ale na jego dalsze życie – uzyskanie dobrego imienia, sławy, uzdrawianie przez łotra chorych. Scena ta wpisuje się w ciąg wydarzeń dotyczących cudów, których sprawcą lub świadkiem był Jezus. W *Sprawie chędogiej* z kolei ta scena przedstawiona została inaczej. Autor kładzie nacisk na przemianę łotra – ze zbojcy o grzesznej duszy przeistacza się on w człowieka pełnego łaski. Pozwala to zwrócić uwagę na nawrócenie

Dyzmasa na krzyżu. Podkreśla się możliwość powtórnego odrzucenia drogi grzechu pod wpływem bliskości z Chrystusem. Sama scena zaś jest pomostem między aktem przyznania się do winy a uzyskaniem łaski zbawienia. W *Ewangelii Nikodema* postać Dobrego Łotra została umieszczona w zupełnie innym kontekście. Zadaniem sceny rozmowy Henocha i Eliasza z Dyzmasem w raju jest pokazanie, że grzeszny człowiek może zyskać życie wieczne, jeśli tylko uzna boskość Chrystusa i zbawczy charakter jego śmierci. Dodatkowo zamyka ona całą sekwencję wydarzeń związanych ze zstąpieniem Jezusa do piekła i wyprowadzeniem z niego sprawiedliwych (proroków i patriarchów, którzy nie poznali Zbawiciela wcześniej).

Obecność postaci Dobrego Łotra w staropolskich apokryfach Nowego Testamentu wynika z jednej strony z jego wartości fabularnej, z drugiej zaś, dzięki przywoływaniu go m.in. w pismach ojców Kościoła, zyskuje on status figury teologicznej przekazującej prawdę o Bożym Miłosierdziu. Potrzeba poznania wydarzeń przemilczanych w Biblii od najwcześniejszych wieków oddziaływała na wyobraźnię ludzi i warunkowała powstawanie narracji apokryficznych. Z tego też powodu motyw Dobrego Łotra pojawia się zarówno w omawianych tekstach staropolskich, jak i w późniejszych opowieściach ludowych, w tym niezwykle popularnej legendzie o madejowym łożu. Relacje między tymi dwoma nurtami twórczości literackiej wymagają dalszej pogłębionej analizy. Nieuprawnione jest bowiem, jak sądzimy, założenie, że apokryfy były utworami literackimi *in natu nascendi*, utwory ludowe zaś są w stosunku do nich wtórne. Narracje apokryficzne pierwotnie były przekazywane ustnie, mają więc źródło w oralnej tradycji ludowej, i dopiero wtórnie zostały spisane, zresztą nierzadko kilkakrotnie, w różnych miejscach, niezależnie od siebie (wskazują na to m.in. badania Marka Starowieyskiego). W tym przypadku precyzyjne ustalenie relacji między tradycją ustną i pisaną (a także między oboma typami literatury a tradycją ikonograficzną) jest bardzo trudne, a często wręcz niemożliwe¹⁵. Na tym obszarze badań pozostaje wciąż wiele „białych plam”, oczekujących na pogłębione analizy, zwłaszcza takie, które dotyczą kulturowych pograniczy oraz sytuują się na styku ustalonych paradygmatów badawczych.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk, M. (1990). Apokryf. W: T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej (średnio-wieczne, renesans, barok)* (s. 43–51). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Adamczyk, M. (1980). *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI w.* Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Bazielich, A., Paprocki, H., Wegner, H. (1979). Dobry łotr. W: F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski (red.), *Encyklopedia katolicka* (t. 3, s. 1398–1400). Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

15 Pisała o tym m.in. Zofia Bryłka w swojej analizie motywu tłoczni mistycznej w *Żywocie świętej Anny Jana z Koszyczek* (Bryłka 2021: 255–268).

- Benedyktowicz, Z. (1987). „Gość w dom – Bóg w dom” i obcy jako bogowie. *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, 41(1–4), 185–195.
- Brückner, A. (1904). *Apokryfy średniowieczne* (cz. 2). Akademia Umiejętności.
- Celichowski, Z. (red.) (1890). *Krzysztofa Pussmana Historyja barzo cudna o stworzeniu nieba i ziemie*. Wydawnictwo Polskiej Akademii Umiejętności.
- Brylka, Z. (2021). Wizualne źródła staropolskich apokryfów (na przykładzie motywu tłoczni mistycznej). W: D. Rojszczak-Robińska, A. Deskur, W. Stelmach (red.), *Źródła staropolskich apokryfów. Pytania, problemy, perspektywy* (s. 255–268). Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Czyzewski, G. (2015). Grzech Kaina w ocenie Ojców Kościoła. *Vox Patrum*, 35(64), 105–118.
- Daigneault, A. (2015). *Dobry Łotr. Tajemnica miłosierdzia*. Wydawnictwo Karmelitów Bosych.
- Gąsior, A., Królikowski, J. (red.) (2017). *Boże ku wspomżeniu memu wejżrzyj. Godzinki staropolskie*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II.
- Grochowski, P. (2016). *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*. Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Grochowski, P. (2018). Jezus. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 99–100). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kapełuś, H. (red.) (1968). *Bajka ludowa w dawnej Polsce*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kopeć, J. J. (1975). *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*. Akademia Teologii Katolickiej.
- Krzyżanowski, J. (1962). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 1). Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Krzyżanowski, J. (1963). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 2). Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Krzyżanowski, J. (1977). *Dookoła baśni o Madejowym łożu*. W: J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru* (s. 615–621). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2018). Bajka ludowa. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 59–70). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Przybyła-Dumin, A. (2005). *Podanie i legenda. Ludowy obraz świata i człowieka*. Wydawnictwo-Druk-Reklama Progres.
- Rojszczak, D. (2012). *Jak pisano „Rozmyślanie przemyskie”*. Wydawnictwo Rys.
- Ryś, G. (1996). Dwa oblicza polskiej religijności ludowej w średniowieczu. *Saeculum Christianum*, 1(3), 33–48.
- Smoleń, W. (1960). „Rozmyślanie przemyskie” jako źródło ikonograficzne kwatery Ofiarowania Maryi Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza w Krakowie. *Pamiętnik Literacki*, 51(3–4), 123–143.
- Starowieyski, M. (red.) (2003). *Apokryfy Nowego Testamentu* (t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1–2). Wydawnictwo WAM.
- Szczęsny, A. (2011). *Łotrzy – towarzysze kaźni krzyża Jezusa Chrystusa*. VIA STUDIO Radosław Karbowski.
- Szulc, A. (2007). *Homo religiosus późnego średniowiecza. Bernardyński model dewocji masowej*. Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Terka, M. (2015). Dobry Łotr, czyli miłosierdzie Boże wobec grzesznika w świetle komentarzy św. Augustyna do Łk 23, 39–43. *Veritati et Caritati*, 5, 29–65.
- Vrtel-Wierczyński, S. (red.) (1933). *Sprawa chędogo o męce Pana Chrystusowej i Ewangelia Nikodema*. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Wilczewska, K. (red.) (2000). *Dramaty biblijne XVI wieku*. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Wilczyńska, E. (2018a). Madejowe łoże. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 322–326). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wilczyńska, E. (2018b). Woda żywa. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 351). Wydawnictwo Naukowe UMK.

- Wróblewska, V. (2018). Bajka ludowa w literaturze staropolskiej i oświecenia. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 219–230). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Zowczak, M. (2000). *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*. Wydawnictwo Funna.

Alicja Baczyńska-Hryhorowicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

alicja.baczynska@poczta.umcs.lublin.pl

ORCID: 0000-0001-7000-7644

Jaki kolor ma wiedźma? Wizerunki kolorystyczne czarownic w filmach animowanych wytwórni Walta Disneya

What is the Colour of a Witch?

Colour Images of Witches in the Animated Films of the Walt Disney Company

DOI: 10.12775/LL.4.2022.004 | CC BY-ND 4.0

SUMMARY: The article discusses the characters of witches in Walt Disney's animated films (Snow White and the Seven Dwarfs, Sleeping Beauty, The Sword in the Stone, The Little Mermaid, The Little Mermaid 2: Return to the Sea). The author analyses the colours in the appearance, surroundings and actions of the characters, describing them with the term "colour image". Then, she discusses the meanings of the colours revealed in the images of witches (black, purple, green and red), taking into account their symbolic and emotional connotations. At the end of the article, the author considers how the colours present in the images of witches influence the perception and interpretation of their characters.

KEYWORDS: colour symbolism, witch, animated film, Walt Disney

Wstęp, czyli dlaczego kolory czarownic mają znaczenie

Postać czarownicy¹ to jeden z archetypów najtrwalej zakorzenionych w kulturowej świadomości. Zaczął kształtować się już w starożytności, rozwinął

1 Chociaż słowa „czarownica” i „wiedźma” miały w przeszłości odmienne konotacje (o czym świadczy ich etymologia: czarownica – „ta, która czaruje”, wiedźma – „ta, która wie”), w artykule będę używać ich synonimicznie, tak jak to jest we współczesnej polszczyźnie potocznej.

w okresie średniowiecza, a ostatecznie utrwalił na przełomie XVI i XVII w., czyli w okresie najdotkliwszych „polowań na czarownice”. Panujący wówczas stereotyp widział wiedźmę jako niezamężną, ubogą kobietę w podeszłym wieku, która posiada magiczne moce będące wynikiem paktu zawartego z diabłem i za ich pomocą uprawia szkodzące ludziom bądź zwierzętom czary. Czarownicom przypisywano uczestnictwo w sabatach, umiejętność lotu i zdolność do metamorfoz oraz określone cechy: złośliwość, kłótniowość, buntowniczość, nieprzestrzeganie obowiązujących w społeczeństwie zasad moralnych, nierzadko też fizyczną brzydotę (Kopaliński 2006a: 196–197; Levack 2009: 46–71, 187–214). Współczesny wizerunek czarownicy w dużej mierze powielił ukształtowane w nowożytności mity. Jest to kobieta zajmująca się czarami, najczęściej stara, samotna, zdziwaczała i brzydka, potrafiąca latać na miotle, mieszkająca na odludziu w towarzystwie czarnego kota (Niesporek-Szamburska 2013: 47–63). Stereotyp ten² zaadaptowała kultura popularna, przeobrażając czarownicę w postać fantastyczną, którą Grażyna Lasoń-Kochańska zalicza do grona organizujących zbiorową wyobraźnię kobiecych toposów, pojawiających się przede wszystkim w literaturze oraz filmie skierowanych do młodych odbiorców (Lasoń-Kochańska 2012: 171–172).

Za filmy szczególnie mocno utrwalające w społecznej świadomości stereotypowy wizerunek czarownicy uznać należy pełnometrażowe animacje rodzinne ze studia Walta Disneya (Ciciak 2003: 374; Niesporek-Szamburska 2013: 96). Produkcje tej wytwórni zyskały miano „baśniowej klasyki filmowej” (Kowalczyk 2016: 219) i od ponad 80 lat są nieodłącznym elementem zachodniej kultury popularnej³, kształtując wzorce, treści i schematy fabularne dla kolejnych pokoleń dzieci i młodzieży, a także będąc przedmiotem kulturowych i światopoglądowych debat (Bell 1995; Byrne, McQuillan 1999; Sitkiewicz 2011: 197). Czarownice zajmują ważne miejsce w gronie disneyowskich antagonistów od samego początku istnienia studia i nie zmieniło się to z upływem lat, choć – co zostanie omówione w dalszej części tekstu – interpretacja postaci wiedźmy uległa w tym czasie pewnym przeformułowaniu.

W niniejszym artykule zaprezentowanych zostanie pięć disneyowskich czarownic, z których każda jest główną postacią filmu i ma znaczący wpływ na przebieg fabuły (cechy te stanowiły dla mnie kryterium doboru analizowanego materiału). Będą to: Zła Królowa z filmu *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (Hand 1937), Diabolina z filmu *Śpiąca Królowna* (Geronimi 1959), wiedźma Mim z filmu *Miecz w kamieniu* (Reitherman 1963), Urszula z filmu *Mała syrenka*

2 Na temat stereotypu czarownicy zob. Wróblewska b.d.

3 Francusko-szwajcarska dziennikarka Mona Chollet swój feministyczny esej *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, poświęcony figurze czarownicy w kulturze współczesnej, rozpoczyna słowami: „Wszyscy znamy, rzecz jasna, czarownicę z kreskówki *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* Walta Disneya” (Chollet 2019: 7). Autorka przywołuje obraz disneyowskiej wiedźmy jako punkt odniesienia do dyskusji, wychodząc z założenia, że jest on powszechnie rozpoznawalny w tzw. kulturze zachodniej.

(Musker, Clements 1989) oraz Morgana z filmu *Mała syrenka 2: Powrót do morza* (Kammerud, Smith 2000)⁴.

W analizie posłużę się skonstruowaną przez siebie kategorią „wizerunku kolorystycznego”. Wizerunek rozumiem jako „sposób, w jaki dana osoba lub rzecz jest postrzegana i przedstawiana” (PWN b.d.), szczególnie zaś interesuje mnie element tego przedstawienia, jakim są kolory. W budowaniu wizerunku postaci filmowej wykorzystywany jest znakowy charakter barw: za ich pomocą następuje zobrazowanie, a w efekcie scharakteryzowanie bohatera. Głównym zadaniem wizerunku jest kategoryzowanie i porządkowanie zjawisk, z którymi człowiek styka się w codziennym życiu (Musiałowska 2005: 55–56). Podobne funkcję pełnią barwy w obrazie filmowym, pozwalając widzowi na identyfikację bohatera i przyjęcie wobec niego adekwatnej postawy. W literaturze kreowanie wizerunku czarownic odbywa się na trzy sposoby: poprzez ich wygląd, przestrzeń, w której się je umieszcza, oraz prezentację wykonywanych przez nie rytuałów magicznych (Rozmysł 2017: 105). Analogiczna sytuacja występuje w obrazie filmowym. Co więcej, wszystkie trzy metody kreacji (wygląd, przestrzeń, rytuały) realizowane są za pomocą barw. Celem artykułu jest więc odkrycie kolorów, dzięki którym zbudowane zostały wizerunki disneyowskich czarownic, oraz odpowiedź na pytanie, jak barwy te wpływają na odbiór i postrzeganie bohaterek.

Kolory to bez wątpienia jedno z najbardziej usymbolizowanych pojęć, od wieków niosących ze sobą liczne znaczenia i przesłania. Wiele historycznych konotacji jest już nieaktualnych bądź zapomnianych, inne trwają, dostosowując się do współczesnej kultury, jeszcze inne nabierają nowych sensów. Niezmienny jest jednak fakt, że kolor silnie oddziałuje na odbiorcę, zarówno na poziomie świadomym, jak i podświadomym, wywołując w jego umyśle szereg wrażeń i skojarzeń. O ile wrażenia mają swoje źródło w zmysłowej percepcji barwy (która z punktu widzenia fizyki jest falą światła widzialnego o określonej długości), o tyle skojarzenia są efektem wychowania w konkretnym środowisku kulturowym. Z historii i tradycji wyrastają symboliczne znaczenia barw, które sprawiają, że zaczynają one pełnić funkcje znakowe. W tym sensie barwy to rodzaj uniwersalnego, pozawerbalnego języka, za pomocą którego można komunikować się z otoczeniem (Popek 2012: 10, 69). Często dzieje się tak w działalności artystycznej, gdzie twórcy stosują barwy jako środek wypowiedzi: wyrażają nimi swój wewnętrzny świat i stosunek do świata zewnętrznego, starają się przekazać odbiorcy sensy i treści, ale też wpłynąć na jego emocje (Popek 2012: 10, 51). O ekspresyjnej roli barwy wiele pisze w swojej *Historii koloru* historyczka sztuki Maria Rzepińska, twierdząc, że kolory są „królestwem czy-

4 Niemal wszystkie filmy są adaptacjami baśni literackich silnie utrwalonych w europejskiej tradycji. Na podstawie opowieści Wilhelma i Jacoba Grimmów powstały: *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (baśń *Królowna Śnieżka*) oraz *Śpiąca Królowna* (baśń o tym samym tytule). *Miecz w kamieniu* nawiązuje do legendy arturiańskiej, a *Mała syrenka* do baśni Hansa Christiana Andersena pod tym samym tytułem. Jedynie *Mała syrenka 2: Powrót do morza* nie ma literackiego pierwowzoru.

stej emocji i wrażliwości zmysłowej”, intuicyjnym i instynktownym środkiem wyrazu artystycznego (Rzepińska 1973: 12). Kolory jako nośniki wartości emocjonalnych odgrywają istotną rolę w kinematografii. Patti Bellantoni, autorka *Teorii koloru w filmie*, stawia tezę, że barwy mają swoje „osobowości”, które wywołują w widzu reakcje emocjonalne i fizyczne, decydujące o tym, co myśli i czuje on w trakcie seansu (Bellantoni 2010: XXIV–XXV).

Powyżej zarysowane założenie o poznawczo-emocjonalnym oddziaływaniu barw będzie dla mnie podstawą do omówienia wizerunków kolorystycznych czarownic w wymienionych filmach. Myśl ta wpisuje się w zasady analizy dzieła filmowego, które zawsze ma wiele poziomów znaczeń i oprócz doznań artystycznych niesie ze sobą elementy informacyjne i symboliczne (Aumont, Marie 2013: 97–98). Techniczne składniki filmu – do których zaliczają się barwy – nie tylko mają obiektywny charakter estetyczny, ale również funkcjonują jako środki wyrazu i źródło ekspresji, a zatem mogą pełnić funkcję znakową i być „semantycznie umotywowane” (Helman 1981: 33, 162–163). Koncepcja ukrytego znaczenia barw użytych w omawianych filmach ząbca się także z psychoanalitycznym podejściem do badania baśni, wedle którego mogą być one odczytywane jako metafory psychicznego i płciowego rozwoju człowieka, pomagające mu w osiągnięciu wewnętrznej dojrzałości. Wedle tego rozumienia kreacje postaci nie służą jedynie rozrywce, lecz przekazują też ukryte znaczenia, które mają być dla odbiorcy rodzajem życiowego drogowskazu (zob. Bettelheim 2010). Co istotne, symboliczne znaczenia kolorów można odnotować również w baśniach literackich⁵, co zdaje się potwierdzać tezę, że barwa bywa istotnym elementem znaczącym w strukturze opowieści.

Reasumując, kolory pojawiające się w przypadku disneyowskich czarownic interpretować będę nie jako wyłącznie estetyczny walor, ale jako przesłanie dotyczące bohaterki: tego, kim są, jakie cechy charakteru mają oraz jakimi motywami się kierują. W pierwszym etapie analizy wyodrębnię kolory, które pojawiają się w wyglądzie i otoczeniu analizowanych bohaterki oraz towarzyszą im wykonywanym przez nie czynnościom. Następnie postaram się przybliżyć związki między znaczeniem wyróżnionych barw a cechami czarownicy. Pozwoli mi to stwierdzić, jakie znaczenie dla konstrukcji omawianych bohaterki mają ich wizerunki kolorystyczne, czy są one ze sobą zbieżne oraz czy powielają kulturowe stereotypy.

Kim są i jakie wizerunki kolorystyczne mają disneyowskie czarownice?

Zła Królowa jest pierwszą bohaterką *Królowej Śnieżki i siedmiu krasnoludków*, którą poznaje widz. W scenie otwierającej widać, jak podchodzi do magicznego lustra i zadaje mu słynne pytanie: kto jest najpiękniejszy na świe-

5 Przykładowo, Jolanta Ługowska zauważa, że Bolesław Leśmian w *Klechdach sezamowych* wykorzystuje barwy do wyeksponowania charakterystycznych cech bohatera (Ługowska 1988: 115–116), Elżbieta Skorupska-Raczyńska zaś, analizując funkcje, jakie pełnią barwy w językowej kreacji świata baśni, wskazuje, że niosą one „wartości naddane”, wzmacniając symbolikę opisywanych miejsc i postaci (Skorupska-Raczyńska 2003: 88, 94).

cie? W zwierciadle pojawia się twarz-maską skąpana w fioletowych smugach dymu. Podczas gdy lustro wyjawia, że najpiękniejsza jest pasierbica Królowej – Śnieżka, widz ma okazję dobrze przyjrzeć się czarownicy. Ma ona na sobie ciemnofioletową, sięgającą ziemi suknię spodnią, na którą zarzucony jest jasnofioletowy płaszcz z szerokimi rękawami, a na niego – czarna peleryna o czerwonym podbiciu, połączona z rodzajem czepka, który ściśle przylega do głowy Królowej. Nie ma wątpliwości, że Królowa jest piękną kobietą, choć jest to „uroda niepokojąca” (Ciciak 2003: 375) – regularne kształty twarzy podkreślone są mocnym makijażem (róż na policzkach, jasnoczerwona szminka, fioletowe cienie na powiekach), któremu towarzyszą cienkie linie brwi, długie rzęsy okalające zielone oczy i krwistoczerwone paznokcie.

Świadomość, że istnieje kobieta piękniejsza od niej, powoduje gniew i zadróżkę Królowej. Dlatego zleca słudze, by zabrał Śnieżkę do lasu i tam ją zabił. Gdy kilka scen później Królowa dowiaduje się, że sługa nie wykonał polecenia, postanawia sama pozbyć się dziewczyny. Już scena rozmowy z lustrem zdradzała, że Królowa nie jest zwykłą kobietą, w międzyczasie słyszymy, jak krasnoludki nazywają ją „okropną czarownicą”, jednak dopiero moment, w którym przygotowuje dla pasierbicy zatrute jabłko, ukazuje, że mamy do czynienia z prawdziwą wiedźmą. W podziemnym laboratorium Królowa przygotowuje miksturę, która zamienia ją w budzącą grozę staruchę o siwych włosach, pomarszczonej twarzy, wyłupiastych oczach, haczykowatym nosie i ustach wykrzywionych w bezzębny, złowrogim uśmiechu. Wizerunku dopełnia gruby, czarny płaszcz z kapturem. Wyobrażenie to pokrywa się ze stereotypem Baby Jagi, mającym źródło w wierzeniach słowiańskich (Niesporek-Szamburska 2013: 29, 52–53) – w filmie Disneya został on powielony i utrwalony. W scenie przemiany i przyrządzania trucizny istotną rolę odgrywają kolory. Napój zmieniający wygląd bohaterki ma kolor szmaragdowej zieleni, tak samo jak bulgocząca w kotle trucizna, w której zanurzone zostaje jabłko. Gdy czarownica wyciąga je z roztworu, przez chwilę widzimy, że spływające smugi układają się w sugestywny obraz trupiej czaszki. Zanim jabłko załśni apetyczną czerwienią, jest czarne.

Czarownicy udaje się otruć Śnieżkę, ale chwilę później musi uciekać przed goniącymi ją krasnoludkami. Dociera na skraj urwiska, gdzie próbuje stoczyć na karzełki olbrzymi głaz. Jednak nim zdąży to zrobić, w skałę, na której stoi, uderza piorun. Widać, jak kobieta spada z dużej wysokości. Chwilę później nad miejscem upadku zaczynają krążyć czarne sępy.

Diabolińę również widz poznaje już w pierwszych minutach *Śpiącej Królowej*. Gdy królewskiej parze rodzi się córka – Aurora, do pałacu przybywają liczni goście, by świętować pojawienie się następczyni tronu. Wśród nich są też wróżki, które przyniosły dla dziewczynki dary. Pierwsza ofiarowuje małej księżniczce urodę, druga piękny głos. Trzecia nie zdąży wypowiedzieć swojego błogosławieństwa – nagle w zamkowej sali grzmi, błyskają pioruny, a z zielonego ognia wyłania się postać czarownicy. Spowija ją długa, czarna peleryna z fioletową podszewką, widoczną przy szerokich rękawach i wysokim kołnierzu.

Pod obszerną szatą Diabolina nosi suknię w kolorze intensywnej czerwieni – widzimy jej skrawek, gdy kobieta unosi ręce. Kolor ten koresponduje z krwisto-czerwonymi ustami i paznokciami. Elementem makijażu są też bladofioletowe cienie na powiekach. Z tymi oznakami urody kontrastuje skóra w odcieniu sonej zieleni, żółte oczy i dwa masywne, czarne rogi na głowie. W rękę Diabolina trzyma rodzaj długiego berła, na którym przysiadła kruk. „To czarownica!” – woła jedna z wrózek, choć widz z pewnością samodzielnie rozpoznaje tożsamość bohaterki oraz emanujące z niej zło (Niesporek-Szamburska 2013: 97). Potwierdza to postępowanie kobiety – rzuca na Aurorę kłatwę, mówiącą, że gdy dziewczyna skończy 16 lat, ukłuje się wrzecionem i umrze.

Kolory, które wypełniają ekran w trakcie wypowiedzania zaklęcia, to fiolet i zieleń. Będą one towarzyszyć Diabolinie również w dalszych częściach filmu. Jej usytuowany na wysokich skałach zamek spowija jadowniczo zielona mgła, rozpraszana jedynie błyskami niebieskofioletowych piorunów. Wnętrze twierdzy ukryte jest w półmroku i wypełnione zimnym, zgniłozielonym światłem, a wszystkie elementy wyposażenia mają ciemne, przybrudzone kolory. Gdy Diabolina złości się na swoich nieporadnych pomocników, ciska w nich bladofioletowymi błyskawicami, sama zaś spowita jest mgłą w ciemnym odcieniu tego koloru. Natomiast gdy (16-letnia już) Aurora trafia do zamku, kula jaskrawozielonego światła hipnotyzuje ją, a następnie prowadzi do komnaty, w której znajduje się wrzeciono. Chwilę później księżniczka leży na ziemi zakłeta w wiecznym śnie, a czarownica triumfuje nad przerażonymi wrózkami, po czym znika w jaskrawozielonych płomieniach.

Istotne kolorystycznie są również końcowe sceny filmu. Fioletowo-czarna chmura dymu unosi się na zamkiem, w którym śpi Aurora, a spadające z niej błyskawice sprawiają, że wokół budowli wyrasta gęsty las pokrytych cierniami drzew. Książę Filip przebija się jednak przez ten morderczy żywopłot. Gdy znajduje się tuż przed wejściem do pałacu, drogę zagradza mu Diabolina, znów skąpana w zielonych płomieniach oraz czarnych i fioletowych smugach dymu. Za pomocą magii przemienia się w olbrzymiego smoka, który ma te same co ona kolory – czarny grzbiet i fioletowy brzuch oraz zionie zielonożółtymi płomieniami. To czytelny sygnał, że te trzy barwy nie są jedynie kolorami ubioru czarownicy, ale czymś więcej – barwami osobowości, ściśle splecionymi z jej istotą, niezależnie od tego, pod jaką postacią występuje. Gdy książę zadaje wiedźmie śmiertelny cios zaczarowanym mieczem, zmienia się ona w plamę leżącą na ziemi czarno-fioletowej mazi.

Wiedźma Mim pojawia się – inaczej niż w poprzednich produkcjach – dopiero w drugiej części filmu *Miecz w kamieniu*. Zamieniony w ptaka główny bohater Artur gubi się w lesie, uciekając przed sokołem. Niespodziewanie pojawia się przed nim ukryta między drzewami chatka – niska, kamienna, z olbrzymim dachem w kształcie spiczastego kapelusza. Sugestia co do mieszkancki owego domku jest więc czytelna – twórcy stworzyli typową dla stereotypu czarownicy przestrzeń mieszkalną (Niesporek-Szamburska 2013: 107) – ale podkreślili ją jeszcze czarno-zielono-fioletową kolorystyką, w której utrzymany jest

cały kadr. Gdy jednak Artur wpada przez komin do wnętrza chatki, okazuje się, że wiedźma nie budzi przerażenia. To niska, korpulentna kobieta, która uklada na stole pasjansa. Ma na sobie długą sukienkę o intensywnie różowej spódnicy, nieco ciemniejszych rękawach i fioletowym przodzie. Sięgające ramię, lekko rozczochrane włosy też mają kolor bladego fioletu. Twarz kobiety nie jest urodziwa – kartoflany nos, podwójny podbródek, lekko zezujące zielone oczy – ale nie budzi odrazy. Pierwsze sceny z wiedźmą Mim wydają się wręcz groteskowe – gdy przedstawia się Arturowi jako „najwspanialsza, cudowna zła wiedźma Mim”, podryguje w rodzaju nieporadnego tańca, tak że można zobaczyć jej blad różowe pantalone. Ów różowy kolor, połączony z piskliwo-skrzeczającym głosikiem i komicznymi przechwałkami na temat własnej potęgi, sugeruje widzowi, że wiedźmy nie należy traktować poważnie. Dlatego nie boimy się, gdy zmienia się w (różowego) kota i próbuje złapać Artura, wciąż będącego ptakiem.

Sytuacja nieco się zmienia, gdy do domku czarownicy dociera czarodziej Merlin i postanawia zmierzyć się z nią w pojedynku. Mim za wszelką cenę chce udowodnić, że jest lepsza w magicznym rzemiośle. Zawody, do których stają, polegają na przemianie w różne zwierzęta, które usiłują się nawzajem zniszczyć. Następuje dość długa sekwencja, w której bohaterowie pod postacią krokodyla, żółwia, kury, nosorożca i innych zwierząt ganiają się po lesie. Zwierzęta, w które zamienia się Mim, są różowe, te, w które przeistacza się Merlin – niebieskie. Scenki te mają w sobie więcej humoru niż grozy, ale sygnałem, że epizod nie ma wyłącznie charakteru komediowego, jest tło rywalizacji – gęsty, zamglony las, pełen ciemnozielonych cieni sugeruje, że nie wszystko skończy się dobrze. I rzeczywiście, w pewnym momencie Mim zmienia się w smoka. To pierwsze ze zwierząt, które nie jest różowe, a fioletowe. Dookoła przemienionej wiedźmy tańczą pomarańczowoczerwone płomienie, które po chwili zaczynają gonić uciekającego Merlina. Ognista pożoga na tle ponurej kolorystyki lasu budzi strach i teraz widzowi łatwiej uwierzyć, że Merlin przegra rywalizację z wiedźmą. Ostateczne jednak udaje mu się ją przechrzyć – zamienia się w wirusa i infekuje ciało kobiety.

W ostatnich scenach Mim leży w łóżku. Spod kołdry wystaje twarz o zzieleniałej skórze, pokryta bąblami czerwonej wysypki, a wiedźma wścieka się, że Merlin wpuścił do jej domu promienie słońca. Czarodziej razem z Arturem opuszczają jej chatę – idą przez las, który teraz pełen jest jasnej, soczystej zieleni.

Urszula z *Małej syrenki* to wiedźma nietypowa – bo morska. Pierwszy raz widzimy ją siedzącą wygodnie w wielkiej, bladofioletowej muszli. Skóra czarownicy ma sinofioletowy odcień, krótkie białe włosy rosną do góry, kołysząc się w wodzie jak blade płomienie. Kobiecość Urszuli podkreślona jest bardzo wyraźnie: krągłe kształty, obfity biust wręcz wylewający się zza obcisłego gorsetu, szerokie, mocno czerwone usta i długie paznokcie w tym samym kolorze, a także turkusowe cienie na powiekach i duże kolczyki. Macki Urszuli, od pasa w dół będące jej ciałem, z zewnątrz mają barwę aksamitnej czerni, a od spodu – ciemnego fioletu.

Poszarzałe fiolety budują kolorystykę podwodnej groty, w której mieszka Urszula. Gdy główna bohaterka, Ariel, płynie do czarownicy po pomoc, napotyka liliowe gejzery buchające z poczeriałych koralu, a następnie w ciasnym, czarno-fioletowym tunelu mija brunatne dusze, skazane przez wiedźmę na wieczne cierpienie. Fiolet w rozmaitych odcieniach pojawia się również w trakcie piosenki Urszuli, w czasie której przedstawia się syrence i przekonuje ją o swoich dobrych intencjach – kolor wydobywa się m.in. z kotła, w którym wiedźma przygotowuje magiczne mikstury. Natomiast gdy Ariel decyduje się oddać Urszuli głos w zamian za ludzkie nogi, wszystko spowija wir zielonego światła – w jego blasku zielona wydaje się nawet skóra bohaterek, a zielone, zakończone pazurami dłonie, wyrrywają z gardła Ariel jej piękny śpiew.

Ważnym dla filmu zwrotem akcji jest moment, gdy Urszula zamienia się w młodą dziewczynę, by uwieść księcia Eryka i nie dopuścić do jego związku z Ariel. Inaczej niż omówione do tej pory bohaterki, po zmianie postaci nie zachowuje swojego pierwotnego wizerunku kolorystycznego. Dziewczyna, w którą się przeistacza, ma bowiem ciemnobrązowe włosy oraz suknię w odcieniach zgaszonego granatu i błękitu. Ale czy powinno to dziwić? Ostatecznie Vanessa jest przebraniem Urszuli, które ma na celu ukryć jej prawdziwą tożsamość. Osobowość wiedźmy mogą zdradzać jednak intensywnie fioletowe tęczęwki oczu – w końcu oczy uznawane są za „zwierciadło duszy”. W przypadku Urszuli prawdę wyjawia jednak rzeczywiste zwierciadło – w odbiciu ukazuje się oblicze morskiej wiedźmy, dzięki czemu przyjaciele Ariel mogą w porę odkryć podstęp i uniemożliwić czarownicy ślub z Erykiem.

W finałowej scenie, gdy Urszula zostaje władczynią mórz i górując nad powierzchnią oceanu, wywołuje sztorm, cały kadram wypełniają odcienie ciemnej i mętnej purpury, momentami wpadającej niemal w czerń. Kolorem tym pokrywa się niebo i morska toń. Apokaliptyczną tonację rozświetla tylko skrzący się złociście trójząb. W chwili, gdy Urszula ma nim cisnąć w Ariel, w jej ciało wbija się kierowany przez Eryka statek, a tkwiące w Trójzębnie pioruny uderzają w ciało wiedźmy. Rażona gromem, opada wolno pod powierzchnię wody, nad którą przez chwilę utrzymują się jeszcze kłęby ciemnoszarego dymu.

Sequel *Małej syrenki*, czyli *Mała syrenka 2: Powrót do morza*, opiera się na zbliżonym schemacie fabularnym. Tym razem bohaterką jest córka Ariel – Melodia, która postanawia wyruszyć w podróż w głąb oceanu, by poznać tajemnicę swojego pochodzenia. Na jej drodze również pojawia się morska wiedźma – Morgana, młodsza siostra Urszuli. Chce pomścić śmierć siostry i dokonać tego, co nie udało się poprzedniczce – zdobyć trójząb króla mórz Neptuna, by przejąć władzę nad całym oceanem. Morgana rysowana jest podobnie jak Urszula (sterczące do góry białe włosy, duże oczy, szerokie usta, mocny makijaż), jednak w przeciwieństwie do niej jest chuda, a jej wizerunek kolorystyczny został zbudowany na bazie zieleni. Szarawy odcień zieleni ma skóra czarownicy, ciemnozielona jest spodnia strona macek. Gdy Morgana udaje przyjaciółkę Melodii i zamienia jej nogi w ogon, wykorzystuje do tego „miksturę Urszuli” – intensywnie fioletowy flakon ozdobiony podobizną starszej siostry. Jednak już

czar działający na dziewczynkę ma jaskrawozieloną barwę, a siedziba, w której przebywa wiedźma, utrzymana jest w turkusowo-seledynowej tonacji – twórcy wyraźnie dają więc do zrozumienia, że fiolet do kolor Urszuli, Morgana natomiast związana jest z zielenią.

Gdy po pewnym czasie czarownicy wreszcie udaje się przejąć trójząb, błyskają z niego wściekle zielone pioruny. Kiedy triumfuje nad taflą oceanu, otacza ją chmura wręcz neonowej zieleni. Kłęby gęstej mgły zasłaniające niebo także przybierają ciemnoszmaragdową barwę, którą odbija powierzchnia wody i leżące na niej tafle lodu. Pokonana w końcu przez Trytona, Morgana zostaje zamrożona w bryle lodu. W następnej scenie widzimy, jak powoli opada na dno oceanu. Zielenie nieba i wody momentalnie ustępują miejsca błękitom.

Dlaczego czerni, fiolet, zieleń i czerwień?

Przedstawione powyżej opisy dowodzą, że wizerunki kolorystyczne disneyowskich czarownic budowane są przede wszystkim z użyciem czerni, fioletu, zieleni i czerwieni. Biorąc pod uwagę, że analizowane filmy powstawały w sporych odstępach czasu i odpowiadały za nie odmienne ekipy realizatorskie, trudno uznać, by zbieżność kolorystyczna mogła być dziełem przypadku. Zdecydowanie bardziej prawdopodobne jest, że mamy do czynienia ze świadomym wykorzystaniem istniejących w kulturze zachodniej asocjacji w celu uwydatnienia konkretnych cech postaci i wzbudzenia w widzu określonych postaw i emocji. Niewykluczone, że konsekwentne kształtowanie zbliżonych kolorystycznie wizerunków jest formą świadomie przyjętego przez twórców „barwnego kodu”. Gdyby tak było, bez wątpienia miałby on swoje źródło w konotacjach uniwersalnych dla zachodniego kręgu kulturowego, czego dowodzą obecne w nim symboliczne i emocjonalne znaczenia wymienionych kolorów.

Czerń to – w najbardziej intuicyjnym odczuciu – brak światła, a więc ciemność, która oznacza powolne obumieranie żyjących organizmów, czyli nieuchronną śmierć. Dlatego kolor czarny konotuje zło, zagrożenie, zniszczenie oraz smutek i związaną z nim żałobę. Dodatkowo silnie kojarzy się z istotami ze świata podziemnego: diabłami, a co za tym idzie, również czarownicami⁶ (Gross 1990: 110–111; Kopaliński 2006b: 48–49).

W omawianych filmach wytwórni Walta Disneya czerń jest istotnym elementem kolorystycznego wizerunku czarownic⁷. Bardzo często stosowana jest w obrazowaniu przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia – przyciemniając i przygaszając inne kolory, wywołuje efekt niepokoju i przygnębienia.

6 W języku polskim ten związek skojarzeniowy silnie utrwalił się w słownictwie: czarną (a więc złą) magię uprawiają czarnoksiężnicy. Wyznawcy szatana, zwanego Księciem Ciemności, dopuszczają się świętokradczych czynów na czarnych mszach, dając dowód na posiadanie czarnej duszy. Natomiast czarownicy niemal zawsze towarzyszy czarny kot, który w popularnym do dziś przesądzie przynosi nieszczęście.

7 Warto zaznaczyć, że w filmowych obrazach produkcji Disneya negatywnie wartościowana czerń bardzo często przeciwstawiana jest pozytywnie nacechowanej bieli. Pomijając aspekt symbolicznych konotacji w ramach przedstawianej fabuły, warto wskazać, że dualizm ten może rodzić podejrzenia o rasistowski wydźwięk produkcji (zob. Byrne, McQuillan 1999: 95).

Czarne są peleryny czarownic – okrywają je eleganckie szaty, jakby ukazując, że ludzkie cechy, które kryją się pod spodem, są zdominowane przez zło. Gdy Zła Królowa knuje przeciw Śnieżce w pałacu, ma tylko czarny płaszcz zarzucony na ramiona. Gdy jednak pod postacią staruszki wyrusza, by zabić dziewczynę, płaszcz okrywa szczelnie całe jej ciało. Czarne sępy krążące nad miejscem upadku Złej Królowej, czarna maź, w którą zamienia się Diabolina po zranieniu mieczem, oraz czarna woda, w której tonie Urszula, to z kolei symbole śmierci i unicestwienia.

Fiolet w aspekcie symbolicznym jest barwą pochodną czerni, ale o łagodniejszym i subtelniejszym wydźwięku – konotuje melancholię, smutek, żalobę (Rzepińska 1973: 122; Gross 1990: 160). Ponieważ barwa fioletowa w mieszanii subtraktywnym składa się z czerwonej i niebieskiej, często uważa się, że jest ona połączeniem dwóch przeciwstawnych sił – energii i spokoju, ducha i ciała, miłości i mądrości (Oesterreicher-Mollwo 1992: 42). Zapewne z tego powodu kojarzy się ją również ze „światem pozazmysłowym, mistycznym, a nawet paranormalnym” (Bellantoni 2010: 200–201).

Wizerunki disneyowskich czarownic odwołują się do obydwu kierunków konotacyjnych. Fiolet pojawia się podczas wykonywania magicznych czynności, będąc symbolem tajemnych, nadprzyrodzonych mocy i sygnalizując, że oglądane sceny są zwiastunem nadchodzącego nieszczęścia, ale kolor ten nie oznacza czystego zła, jak w przypadku czerni. Spowita we fioletową suknię Zła Królowa jest ponura i tajemnicza. Gdy dopuszcza do siebie nadprzyrodzone moce w postaci magicznego (fioletowego) zwierciadła, nie jest jeszcze do szczętu nikczemna, ale powoli wkracza na drogę mroku. Ukazywana zawsze w towarzystwie fioletu, Urszula nie ma na celu zabicia Ariel – chce tylko zemścić się na jej ojcu za dawne upokorzenia. Fioletowe są opary dymu, które towarzyszą Diabolinie, podkreślając nienaturalne źródła jej mocy. Wreszcie Mim, gdy zamienia się w smoka, jest fioletowa, czym pokazuje podstępą (ale nie morderczą) stronę swojej natury.

Zieleń w pierwszej kolejności kojarzy się z roślinnością i wegetacją – budzenie się natury do życia konotuje zaś odrodzenie, wiosnę i nadzieję (Oesterreicher-Mollwo 1992: 183). Dotyczy to jednak wyłącznie czystych i ciepłych tonów tej barwy. Zupełnie inaczej odbierane są zimne, zgaszone, przybrudzone odcienie zieleni – działają przygnębiająco, budują obraz niepokoju, zagrożenia, a przez skojarzenie z gnijącymi roślinami – zepsucia (Bellantoni 2010: 166). Te nawiązania wykorzystane zostały przy kreowaniu wnętrza zamku Diaboli, podwodnej siedziby Morgany oraz lasu otaczającego chatkę Mim. Wybór zieleni dla czarownic⁸ nie dziwi, gdy wziąć pod uwagę, że w średniowieczu ten kolor związany był z diabłami i demonami; tak zaczęto przedstawiać je w sztuce na skutek działalności krzyżowców – zielony był wówczas kolorem

8 Najpopularniejszą chyba wiedźmą związaną z kolorem zielonym jest Zła Czarownica z Zachodu – zielonoskóra antagonistka z filmu *Czarnoksiężnik z krainy Oz* (1939 r.), będącego adaptacją powieści L. Franka Bauma (w którym jednak nie pojawia się żadna informacja na temat koloru tej bohaterki).

islamu, a więc zła, z którym należało walczyć (Evans 2019: 102). Jeszcze inaczej – choć równie negatywnie – oddziałuje zieleń zimna, nasycona, jaskrawa. Jako że wzbudza skojarzenia z czymś nienaturalnym i sztucznym, obiekty w tym kolorze mogą być odbierane jako potencjalnie niebezpieczne (Bellantoni 2010: 166). Te konotacje wykorzystane zostały w obrazowaniu Diabliny – zielone płomienie, będące oznaką nienaturalnego porządku świata, przenoszą czarownicę z jednego miejsca w inne, a wyczarowane przez nią zielone światło prowadzi Aurorę ku niebezpieczeństwu. Jasnej zieleni filmowcy często używają jako koloru trucizny – tak właśnie dzieje się w *Królewnie Śnieżce*, gdzie barwa przygotowywanej przez wiedźmę mikstury nie pozostawia złudzeń co do jej przeznaczenia. W tej scenie kolor płynu nawiązuje również do symboliki zieleni, która jest łączona z zazdrością (Kopaliński 2006b: 499) – bezsprzecznie to właśnie zawiść jest siłą napędową działań Złej Królowej.

Czerwień to barwa mająca wiele kierunków konotacyjnych – jest znakiem miłości i namietności, tak samo jak siły i odwagi, władzy, ognia, krwi oraz wojny (Kopaliński 2006b: 51). W kontekście omawianego tematu istotna jest jednak jeszcze inna asocjacja: kobieta w czerwieni to we współczesnej kulturze zachodniej symbol erotyzmu i seksualności (Evans 2019: 28–29). Klasyczna czerwień pojawia się w makijażu niemal każdej (z wyjątkiem Mim) z omawianych czarownic, na ich wargach i paznokciach; pod ciemną peleryną Złej Królowej i Diabliny dostrzec można skrawki czerwonej sukni. Skojarzenie czarownicy z erotyzmem ma swoje korzenie w wierzeniach dotyczących fizycznej relacji między wiedźmą i diabłem (Chollet 2019: 18), jest więc utrwaloną kulturowo asocjacją. Dodatkowo wpisuje się w tendencję do eksponowania seksualności bohaterki, której ślady odnaleźć można już w oryginalnych wersjach baśni, a z której współcześnie chętnie korzystają popkulturowe adaptacje (Kowalczyk 2016: 159, 181–182). Elizabeth Bell interpretuje postaci czarownic jako disneyowskie *femme fatale*, zwracając uwagę na niezwykłą staranność w ich rysunku i kunsztowną animację jednocześnie miękkich i drapieżnych ruchów (Bell 1995: 115–118). Wyraźnie zaznacza się tu również intrygujący i niepokojący kontrast między złem (kojarzonym tradycyjnie z brzydotą) a pięknem (intuicyjnie związanym z dobrem), często występujący w ekranizacjach klasycznych baśni oraz w tzw. baśni nowoczesnej (Niesporek-Szamburska 2013: 96–98).

Wiedźma Mim nie ma na sobie czerwieni, ale sporą ilość różu w odcieniu fuksji. To również symbol kobiety, ale młodszej, bardziej infantylnej, niedojrzałej (Evans 2019: 163–164). W przypadku Mim ważny jest ten drugi komponent – ubrana w różową sukienkę wydaje się niepoważna i śmieszna. Dopóki zwierzęta, w które zamienia się podczas rywalizacji z Merlinem, są różowe, nie trzeba się jej obawiać; zagrożenie zaczyna stanowić dopiero wówczas, gdy przywdziewa fiolet. Symbolika różu daje o sobie znać także w ostatnich scenach z udziałem bohaterki: aby ją pokonać, nie trzeba jej zabijać (jak jest to w przypadku pozostałych czarownic) – chora i leżąca w łóżku z brzydką wysypką na twarzy jest już zupełnie nieszkodliwa.

Powyższa analiza dowodzi, że wygląd, otoczenie i czynności czarownic są spójne z zakorzenionym w kulturze symbolicznym przesłaniem towarzyszących im barw. Warto dodać, że zachodzi tu pewnego rodzaju sprzężenie zwrotne: kolory użyte do budowania wizerunków bohaterek wynikają z uniwersalnych skojarzeń, ale ich powszechna i długoletnia obecność w przestrzeni kultury popularnej wpływa na utrwalenie asocjacji między omawianymi barwami a wyglądem stereotypowej czarownicy. Czerń, fiolet, zieleń i czerwień pojawiają się w obrazowaniu wiedźmy zarówno w innych dziełach filmowych, jak i na ilustracjach dziecięcych książek, a nawet w karnawałowych i halloweenowych przebraniach. Silne zakorzenienie tych powiązań ukazują badania Bernadety Niesporek-Szamburskiej dotyczące stereotypu czarownicy wśród dzieci. W odpowiedzi na pytanie, jak wygląda czarownica, mali respondenci wymieniali czarne, fioletowe i zielone kolory ubrania (Niesporek-Szamburska 2013: 128–129, 158–159). Tendencja do przedstawiania antagonistów (w tym czarownic) w określonych kolorach została zauważona również przez internautów, którzy tworzą na ten temat memy, a przymiotnik *evil* żartobliwie interpretują jako akronim zwrotu *Every Villian Is Lime*⁹.

Podsumowanie, czyli jak filmy Disneya obrazują czarownice za pomocą kolorów

Występujące w filmach Walta Disneya czarownice nie tylko ukazane są za pomocą tych samych barw, ale też mają zbliżone cechy osobowości. Wszystkie są kobietami w średnim wieku, zdecydowanymi i ambitnymi. Mają jasno określone cele i wytrwale dążą do ich realizacji, nawet jeśli wymaga to poświęcenia i użycia niebezpiecznej magii. Ich wewnętrzne „zepsucie” oraz złowieszcze „trujące” czary symbolizuje zieleń. Wszystkie też otacza aura ponurej przebiegłości, która ujawnia się, gdy planują, a następnie skrupulatnie realizują złowrogie intrygi, korzystając z zaklęć i magicznych zdolności. Do zobrazowania tych cech wykorzystano fiolet, sygnalizujący łączność ze światem zjawisk nadprzyrodzonych oraz zwiastujący nadciągające zagrożenie. Zło, które wyrządzają bohaterki i które przepelnia ich czyny, przedstawiane jest przy użyciu czerni. Ten kolor towarzyszy też scenom ostatecznego zwycięstwa nad wiedźmami: ponieważ czarownice postępują wbrew przyjętym w baśniowym świecie zasadom moralnym, muszą ponieść karę, którą jest śmierć (tu wyjątek stanowi Mim, dla niej bowiem karą jest ciężka choroba). Niemal wszystkie bohaterki (z wyłączeniem Mim) mają cechy utożsamiane z atrakcyjnością fizyczną, a w ich wyglądzie pojawiają się wyraźne akcenty konwencjonalnie pojmowanej kobiecości, co sygnalizuje występująca w ich wizerunkach czerwień. Stereotyp czarownicy starej i brzydkiej realizuje jedynie Zła Królowa po przemianie oraz częściowo wiedźma Mim. Pozostałym bohaterkom bliżej do stereotypu czarownicy pięknej, lecz złej, który w ostatnich kilkadziesiąt latach coraz częściej pojawia się w popkulturze (Niesporek-Szambulska 2013: 68, 117).

9 Np. # 23, *If there's one thing Disney taught me, it's that lime is the colour of evil* (Jaruševičiūtė n.d.).

Analiza wizerunków disneyowskich czarownic stworzonych na przestrzeni ponad 60 lat wskazuje więc na zaskakującą spójność ich ogólnego rysu charakterologicznego oraz wyglądu – przede wszystkim towarzyszących im kolorów. Wydaje się jednak, że w ciągu tego czasu nastąpiła zmiana w ocenie moralnej bohaterek – prosty podział na dobro i zło, widoczny w *Królewnie Śnieżce*, *Śpiącej Królewni* i *Mieczu w kamieniu*, w obu częściach *Małej syrenki* wzbogacony został bowiem o refleksję nad motywami postępowania antagonistek.

Zmiana ta wydaje mi się zapowiedzią modyfikacji postaci czarownicy, jaka następuje w kolejnej erze disneyowskich produkcji, a więc w filmach tworzonych w XXI w. W 2010 r. ukazują się *Zaplątani* (*Tangled*) – adaptacja baśni *Rozpunka* autorstwa braci Grimmów. Główna bohaterka jako niemowlę zostaje porwana z zamku, zamknięta w wieży i wychowywana przez Gertrudę – kobietę pragnącą korzystać z mocy jej długich, złotych włosów, których dotyk przywraca młodość. Czy Gertruda jest czarownicą? Nigdy nie jest nazywana tak przez innych bohaterów, nie ma też stereotypowych cech wiedźmy: nie jest stara ani brzydka, nie zajmuje się czarami, nie ma zwierzęcych towarzyszy. Mimo to widzowi towarzyszy przekonanie, że ma do czynienia z czarownicą. Być może ze względu na znajomość będącej pierwowzorem filmu opowieści, a być może dlatego, że w Gertrudzie widać inne cechy stereotypu, koncentrujące się na osobowości, a nie zewnętrznych atrybutach: fałsz, złą wolę, niegodziwość. Sądzę więc, że *Zaplątani* są punktem zwrotnym w przeformułowaniu tradycyjnego obrazu disneyowskiej czarownicy: kobieta staje się wiedźmą wyłącznie ze względu na swoje szkodliwe czyny, nie potrzebuje do tego sztafażu magicznych akcesoriów, jej zło zaś jest wynikiem egoistycznych wyborów (w tym wypadku obsesji młodości), a nie przyrodzoną cechą. Przykład Gertrudy dowodzi też prawdziwości postawionej przeze mnie tezy o związku między wizerunkiem kolorystycznym a typem i charakterem postaci. W kolorach, które składają się na jej obraz, brakuje zieleni oraz fioletu, ponieważ kobieta nie posiada nadprzyrodzonych zdolności i nie posługuje się magią. Mocno obecna jest natomiast czerń i czerwień: bohaterka nosi burgundową suknię – symbolizującą pragnienie atrakcyjności seksualnej, na którą zarzucony jest długi, czarny płaszcz – znak obłudy, nikczemności i niesionego niebezpieczeństwa.

Zupełnie nową perspektywę w postrzeganiu postaci baśniowej wiedźmy wytyczyła *Czarownica* (*Maleficent*) – film z 2014 r., w którym fabuła znana ze *Śpiącej Królewny* przedstawiona została w duchu retellingu czy też renarracji¹⁰. Główną bohaterką jest właśnie Diabolina, która jednak nie odgrywa już roli czarnego charakteru, lecz jest bohaterką pozytywną walczącą z przeciwnościami losu. Baśń opowiedziana z perspektywy czarownicy sprawia, że widz

10 Pojęcie to rozumiem za Kamilą Kowalczyk jako „teksty kultury, które bazują przede wszystkim na zakorzenionej w zbiorowej wyobraźni (treściowym i gatunkowym) wzorcu baśniowym, przekształcając wszystkie cechy formy tradycyjnej, proponując finalnie odbiorcy nową, w sposób twórczy przekształconą jej wersję” (Kowalczyk 2016: 6). Badaczka zwraca uwagę, że popkulturowe wizje baśni często skupiają uwagę na historii antagonistów (a więc w znacznej mierze czarownic) w celu wyjaśnienia motywów ich postępowania (Kowalczyk 2016: 126–127).

może zrozumieć motywy jej postępowania z oryginalnej historii, a nawet je pochwalić, samą zaś bohaterkę polubić. Tym samym studio otworzyło kolejny rozdział swojej twórczości, przeformułując dotychczasowy stereotyp i kreując odmienny niż do tej pory typ bohaterki¹¹. W podobnej konwencji utrzymana została *Czarownica 2 (Maleficent: Mistress of Evil)* z 2019 r. oraz trzyczęściowa opowieść o dzieciach disneyowskich antagonistów *Następcy (Descendants)*, z lat 2015, 2017, 2019. Warto podjąć więc w przyszłości rozważania, które odpowiedzą na pytanie, jak kształtują się wizerunki kolorystyczne „nowych” disneyowskich czarownic: czy czerń, zieleń, fiolet oraz czerwień ustępują w nich miejsca innym barwom, czy też ich związek z postacią wiedźmy pozostał niezmienny?

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, J., Marie, M. (2013). *Analiza filmu* (przeł. M. Zawadzka). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bell, E. (1995). Somatexts at the Disney Shop. Constructing the Pentimentos of Women's Animated Bodies. In E. Bell, L. Haas, L. Sells (eds.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture* (p. 107–124). Indiana University Press.
- Bellantoni, P. (2010). *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie* (przeł. M. Dańczyszyn). Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Bettelheim, B. (1996). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (przeł. D. Danek). Agencja Wydawnicza Jacek Santorski, W.A.B.
- Byrne, E., McQuillan, M. (1999). *Deconstructing Disney*. Pluto Press.
- Chollet, M. (2019). *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet* (przeł. S. Królak). Wydawnictwo Karakter.
- Ciciak, A. (2003). Od „Królowy Śnieżki” do „Shreka”. Ewolucja filmowej baśni. W: U. Chęcińska (red.), *Barwy świata baśni* (s. 373–382). Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Evans, G. (2019). *Historia kolorów. Tajemniczy świat barw* (przeł. W. Jeżewski). Wydawnictwo Bellona.
- Gross, R. (1990). *Dlaczego czerwień jest barwą miłości* (przeł. A. Porębska). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Helman, A. (1981). *O dziele filmowym*. Wydawnictwo Literackie.
- Jaruševićiūtė, G. (n.d.). *50 Of The Funniest Disney Jokes Ever*. Boredpanda. Retrieved December 1, 2022, from <https://www.boredpanda.com/funny-disney-memes/>
- Kopaliński, W. (2006a). *Słownik mitów i tradycji kultury*. Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Kopaliński, W. (2006b). *Słownik symboli*. Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Kowalczyk, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej Trickster, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Lasoń-Kochańska, G. (2012). *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar topiczny*. Akademia Pomorska w Słupsku.
- Levack, B. (2009). *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowożytnej* (przeł. E. Rutkowski). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ługowska, J. (1988). *Bajka w literaturze dziecięcej*. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.

11 Obraz czarownicy jako postaci pozytywnej, reprezentującej siłę dobra i pierwotną, płynącą z natury mądrość, obecny jest w kulturze popularnej dla dzieci i młodzieży od kilkudziesięciu lat, równoległe do obrazu negatywnego, przy czym jego popularność wciąż rośnie (Lasoń-Kochańska 2012: 234–248; Niesporek-Szamburska 2013: 116–117).

- Musiałowska, E. (2005). Budowanie wizerunku przez symbole. W: B. Ociepka (red.), *Kształtowanie wizerunku* (s. 55–73). Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Niesporek-Szamburska, B. (2013). *Stereotyp czarownicy i jego modyfikowanie. Na przykładzie tekstów dla dzieci i wypowiedzi dziecięcych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Oesterreicher-Mollwo, M. (1992). *Leksykon symboli* (przeł. J. Prokopiuk). ROK Corporation SA.
- Popek, S. (2012). *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- PWN. (b.d.). Wizerunek. W: *Słownik języka polskiego PWN* [wersja internetowa]. Pobrano 01.12.2022 z: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/wizerunek.html>
- Rozmyśl, M. (2017). Ballady, romantyzm i czarownice. W: A. Anczyk, J. Doroszevska, K. Hess (red.), *Czarownice. Studia z kulturowej historii fenomenu* (s. 105–111). Wydawnictwo Sacrum.
- Rzepińska, M. (1973). *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Wydawnictwo Literackie.
- Sitkiewicz, P. (2011). Między tradycją a nowym Hollywood. Ewolucja pełnometrażowej animacji dla dzieci. W: G. Leszczyński (red.), *Sztuka dla dziecka. Tradycja we współczesności* (s. 197–211). Centrum Sztuki Dziecka.
- Skorupska-Raczyńska, E. (2003). Barwy w językowej kreacji świata baśni. W: U. Chęcińska (red.), *Barwy świata baśni* (s. 83–96). Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Wróblewska, V. (b.d.). Czarownica. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* [wersja internetowa]. Pobrano 01.12.2022 z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=43>

FILMOGRAFIA

- Geronimi, C. (Director) (1959). *Sleeping Beauty* [Śpiąca Królewna] [Film]. Walt Disney Productions.
- Greno, N., Howard, B. (Directors) (2010). *Tangled* [Zaplątani] [Film]. Walt Disney Animation Studios.
- Hand, D. (Director) (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków] [Film]. Walt Disney Productions.
- Musker, J., Clements, R. (Directors) (1989). *The Little Mermaid* [Mała syrenka] [Film]. Walt Disney Pictures.
- Kammerud, J., Smith, B. (Directors) (2000). *The Little Mermaid II: Return to the Sea* [Mała syrenka 2: Powrót do morza] [Film]. Disney Television Animation.
- Reitherman, W. (Director) (1963). *The Sword in the Stone* [Miecz w kamieniu] [Film]. Walt Disney Productions.
- Stromberg, R. (Director) (2014). *Maleficent* [Czarownica] [Film]. Walt Disney Pictures.

Aleksandra Krzyżaniak

Adam Mickiewicz University, Poznań

alekskrzyzaniak@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3414-637X

Dialectic of Fear: Centre-Liberal Media Discourse on Gender, LGBTQIA+ and Abortion in Contemporary Poland

DOI: 10.12775/LL.4.2022.005 | CC BY-ND 4.0

SUMMARY: References to fear are often associated with narratives created by right-wing parties and media, especially while talking about issues such as gender, LGBTQIA+ or abortion. However, similar practices can be found in centre-liberal discourse, proving that the creation and reproduction of the dialectic of fear can apply to all agents, no matter their political affiliation. The article aims to challenge popular academic perceptions of the sources of fear by proposing a counter-perspective that means to shift perception on agents of polarisation. Used examples focus on contemporary Polish mainstream centre-liberal newspapers which reproduce fear in their narrative, adding to both local and worldwide phenomena of political polarisation and radicalisation.

KEYWORDS: abortion, Poland, fear, gender, LGBTQIA+, centre-liberal, media discourse, right-wing

Introduction

The fear theme seems to be a frequent reference point in current social studies. While it is not an inherent element of language, it commonly reappears in talks about certain issues (e.g., climate catastrophe, migrant crisis, struggle for equality, hate speech, culture war, clash of civilizations), permeating various topics from the discussion of the Anthropocene (e.g., Hartman, Degeores 2019), to multiculturalism (e.g., Vorbrich 1998), capitalism (e.g., Žižek 2013: 83–86), pandemic (e.g., Penkala-Gawęcka 2020) or gender (e.g., Bimbi 2014)¹. How-

1 Fear is often connected with issues regarding anger or hate but it is important to note that various agents perceive and define fear differently. Therefore, what scares left-wing agents might be neutral or ridiculous for right-wing ones and vice versa, as seen in examples cited in this article.

ever, the dialectic of fear² is not limited to the scientific sphere, as it is also part of mainstream discourse, and often the factor that shapes public opinion since, as the hypothesis of linguistic relativism states, “the language habits of our community predispose certain choices of interpretation” (Sapir 1929: 207). Discourse, especially the mainstream one, creates these interpretations, and we, as Foucauldian subjects, tend to internalise them. Furthermore, discourse links interpretations to emotions: “Emotions are socially embedded and constituted – at least in part – through discourse. Discourses are the frames through which we all come to comprehend and make sense of the world around us” (Hutchison, Bleiker 2017: 21). The impact of discourse can be observed in the context of public manifestations and movements such as the Black Lives Matter protests in 2020, the global unrest against the COVID-19 pandemic, especially between 2019–2021, or the Pride parades and marches since 1970 – in those cases discourses were forming parallelly to the manifestations, significantly affecting movements’ characters and their reception. Moreover, discourse can be used deliberately, effectively shaping the world around us, as was seen in the 2016 U.S. presidential election won by Donald Trump – it is often argued that the main factor behind his success was the tactical application of the fear factor and moral outrage spread with the use of social media like Facebook and 4Chan and major traditional media like Fox News (Roller 2016; McGranahan 2017; Saramo 2017). The case of Trump’s elections shows not only that the way discourse is shaped and reproduced affects our thinking, but also how discourse can be used (both deliberately and involuntarily) to deepen polarisation and radicalization within society. As many scholars have pointed out, we live in the age of major polarisation, especially in the wide sphere of politics (see Şen 2019; Koch et al. 2020). Polarisation is rightfully pictured as something we should be afraid of as it divides people, bringing us back to the dialectic of fear.

Mainstream academic discussion on fear often touches the subject of its cause, frequently linking fear with certain values or worldviews, often labelled as (far)right, conservative, populist or other, depending on the specific

2 The term “dialectic of fear” was inspired by the article of the same name by Franko Moretti (1982), in which the author refers to Frankenstein and Dracula as monsters who embody the fears of the bourgeoisie of the early 20th century. The way he describes Victorian monsters reminded me of the popular Polish theme of “gender monstrosity” (Pl. *potwór gender*), which is often used in memes to represent conservative and right-wing fears of gender and LGBTQIA+ (see Środa 2014; Pankowska 2018: 137–138; Brzoza 2019: 33–34). Apart from the reference to pop culture, the term “dialectic of fear” can also be understood literally as a discursive practice of justifying and directing fear. I distinguish it from the similar term “policing fear” – “policing” suggests a conscious action and control of fear, while “dialectic” offers a broader perspective, and serves to describe and deconstruct all kinds of discourses about fear. In the context of this article, “dialectic” can describe a relation between left-wing and right-wing, for example where left-wing negates right-wing discourse while simultaneously (and often inadvertently) using their wording and phrasing (see paragraph regarding the case of abortion in Poland).

socio-historical context of the chosen case³. This tendency, while not universal, creates an impression that the right-wing related agents have a monopoly to spread fear, ignoring similar practices observed on the centre and the left of the political spectrum (Herzfeld 2007; Bangstad 2017; Stasik 2017)⁴. This bias is especially visible in social studies (particularly anthropology) which have often associated itself with marginalized groups, picturing right-wing agents as privileged and oppressive, consequently eradicating them from the subaltern group and justifying criticism toward them (Teitelbaum 2019: 414–415; Bangstad 2017; Filip 2019: 187). This practice not only ignores political and historical nuances, but also creates a flawed and simplistic picture of social life that fosters the process of polarisation. The primary purpose of this article is to challenge popular perceptions of the sources of fear by proposing a counter-perspective that improves our understanding of polarisation and its agents. To illustrate my point, I will focus on the case of contemporary Poland, briefly introducing the country's political situation after the fall of communism in 1989 to provide the background for further analysis and then moving on to chosen publications by the country's major centre-liberal newspapers to deconstruct their discourse. I will specifically address publications regarding gender, LG-BTQIA+ and abortion as they are some of the main interests of scholars (e.g., Olufemi 2020; Graff, Korolczuk 2022; Mackay 2021) and could serve as a great tool for advanced comparison. This article, however, is not a comparative study, only aiming to create ground for further discussion.

Politics in Contemporary Poland

The year 1989 was the turning point in Poland's modern history – after the mass protest influenced by the Solidarity movement (Pl. *Solidarność*) and the Round Table Talks, Poland became a democratic state, truly independent from the Soviet Union, as stated in the constitution amended in 1997: “The Republic of Poland is a democratic legal state that implements the principles of social justice”⁵ (Konstytucja RP 1997; Dudek 2016: 86). However, the re-established country was not consistent with its attitude toward the new government; as both Don Kalb (2009) and Juraj Buzalka (2008) noted, growing dissatisfaction

-
- 3 For example, in the U.S. the label “Republican” is used while in Italy one may encounter the term “fascist” due to the history of the country – while they are names of political parties, they also are used widely to label all right-wing agents and their supporters in general (see Hochschild 2018; Cammelli 2017). Labels also intersect, often being assigned based on the common knowledge (for example sourced in the mass media), in effect blurring and confusing each term. As Agnieszka Pasięka (2017: 4, 2019: 24–27) suggests, labelling is a locative practice that is often linked to the historical context of the label – thus each label requires an appropriate explanation to remain true and accurate to the case described.
 - 4 Counter perspectives focused on analysing and/or criticizing centre and left-wing or criticizing both sides of the spectrum can be found in the works of Agata Stasik (2017), Mikko Salmela and Christian von Scheve (2018) or Agata Sikora (2019). However, they remain on the margin of the academic discourse, not making it to the mainstream.
 - 5 Polish: “Rzeczpospolita Polska jest demokratycznym państwem prawnym, urzeczywistniającym zasady sprawiedliwości społecznej”.

with the new ruling parties was common, especially among working-class people, who were most directly affected by the transformation process. Zofia Kinowska-Mazaraki notes that “The economic transformation in the 1990s was rapid, radical and brutal. It left parts of society disadvantaged and marginalised. The transformation process, itself, dictated centrally, reinforced an attitude of passivity and apathy” (2021: 4), which created a wide ground for social disruption as seen in works by Elizabeth Dunn (2015) or Michał Buchowski (2017). The problem continued to get worse, as those frustrations were mostly ignored or ridiculed by the ruling class, first by new left parties: Democratic Left Alliance (Polish: SLD) and the Polish People’s Party (PSL), then (after the 2007 elections) by centre-conservative-liberal Civic Platform party (PO)⁶. Although ignored, dissatisfaction did not vanish, and some modern-day issues such as hostile attitudes toward the Pride parades and the LGBTQIA+ community in general can be linked to it (Kubica 2009; Kalb 2009: 216–217). Moreover, when one of the most important players in the Polish right-wing political scene – the Law and Justice party (PiS)⁷ picked up on those frustrations, they became one of the major factors ensuring PiS’s win in the 2015 parliamentary elections and 2020 presidential elections (Kinowska-Mazaraki 2021). The dialectic of fear enforced by PiS to convince the electorate initially focused on the issue of Muslim refugees, then, near 2019, shifted towards other “fears” such as LGBTQIA+ or gender, as Kinowska-Mazaraki explains in-depth in *The Polish Paradox* (2021: 8–11). Meanwhile, the biggest opponent of PiS – PO – refuses to acknowledge issues raised by the ruling party, often relying on voting against them as praxis or simply ridiculing whatever PiS or their voters care and worry about. The rest of the opposition: SLD, PSL and the other right-wing, mostly far-liberal-conservative party the Confederation (Pl. *Konfederacja*)⁸ fail to influ-

-
- 6 While attributing each party to a specific area of the political spectrum, I mainly refer to the designations of Juraj Buzalka (2008) and Antoni Dudek (2016). It is important to note that all of these affiliations have changed, particularly in recent years, so the labels used only tally with the specific context of the 1990s and early 2000s, with the exception of PO, which has remained centre-conservative-liberal. The SLD, for example, changed its profile around the 2015 elections and became more social democratic than before, forming a coalition with the social democratic party United (Pl. *Razem*) and the social liberal Robert Biedroń’s Spring (Pl. *Wiosna Roberta Biedronia*).
- 7 By calling PiS only a right-wing party against the common practice of labelling them as far-right I am following Jacek Bartyzel (2010), according to whom members of the parliament cannot be described as “far” (either right or left) because they represent the country in parliament, and thus are part of the mainstream. “Far,” in this understanding, would refer to the agents staying on the margin of the political discourse like the Polish Neopagan group “The Order of Zadruga ‘Northern Wolf’” as described by Mariusz Filip (2015). The presence of groups regarded so often as far-right in the mainstream shows how far the polarisation and radicalisation of society have come.
- 8 I label Confederation “right-winged mostly far-liberal-conservative” because the party is actually a coalition between a few minor parties represented by people such as Janusz Korwin-Mikke, Krzysztof Bosak and Grzegorz Braun. Each of those men represents different approaches, from monarchism to conservative liberalism and neofascism; however, their electoral programme is mostly focused on liberal rights and freedom understood in conservative terms (see their page Konfederacja.pl for more details).

ence the discourse and often fall into the same predilections as PO. Even the Confederation, which shares a somewhat similar worldview with PiS, mostly focuses on criticising the ruling party without offering an actual alternative at hand. Therefore, the political scene of contemporary Poland is vastly polarized and radicalized. In a sense, there is no middle ground to be achieved; conflicts between parties arise on a regular basis and any sort of cooperation is rare.

Mainstream Newspapers in Poland

The political discourse is represented, reproduced and created in both new and traditional mass media, which, in the Polish case, are predominantly occupied by liberal and elitist outlets (Buchowski 2006). In comparison, right-wing-oriented media remain on the margin with the instance of the newspaper “Rzeczpospolita” and TVP, the national TV station which is dependent on the government. According to PBC (b.d.) research on the Polish press market, right-wing newspapers like “Do Rzeczy” or “W Sieci” fail to reach wide publicity in contrast to liberal “Gazeta Wyborcza”, “Newsweek” and “Angora” which are some of the most popular magazines in Poland and also the ones I will focus on later in the article⁹. It is worth noting that none of the mentioned liberal newspapers identified themselves as left-wing or even centre-left-wing¹⁰, which may be related to the Poles’ hostile attitude towards issues generally associated with communism (CBOS 2000, 2017). Instead, they use labels like “centre” or “liberal”: therefore, while referring to them, I will use the term centre-liberal as it seems to best describe their declared affiliation, simultaneously stressing how important it is to distinguish them from Polish left-wing newspapers and media in general.

As I noted in the introduction, the following analysis will focus on articles relating to three issues: abortion, gender and LGBTQIA+, published in “Gazeta Wyborcza”, “Newsweek” and “Angora” around the time of three major events: Black Protest (2016), Women’s Strike (2020–2021) and the “Stop LGBT” and “gender ideology” initiative (2021). Those articles come both from the paper version of the magazines and their Internet pages and were selected from among others due to their significance, relevance to the subject and accessibility.

9 The most popular newspapers in Poland are actually tabloids: “FAKT” and “Superexpress”. While they remain mostly liberal in their affiliation, they often embrace populism tactics, as described by Rafał Pankowski (2010: 169). Due to their “cheap sensation” renown I refrained from quoting them, but some references to their publishing can be found in *Dobra Zmiana* by Katarzyna Kłosińska and Michał Rusinek (2019). One of the most popular liberal newspapers in Poland is also “Polityka” which I will not be covering in this paper.

10 It does not mean that there is no leftist press in Poland, “Krytyka Polityczna”, “OKO.press” or Catholic-leftist “Kontakt” being prime examples – however, they do not usually reach beyond their small public, remaining unnoticed by the majority of the population.

Abortion Law: Black Protest and Women's Strike

As stated by the Centre of Reproductive Rights (2022), second to Malta, Poland has the strictest abortion law in European Union¹¹. The current status is said to be caused by two major documents: the 1993 concordat agreed on by the Polish government and the Catholic Church¹², and the 2020 (issued in January 2021) ruling of the Polish Constitutional Tribunal, preceded by the parliamentary draft bill from the 2016 (Amnesty International 2022). Because of them, the only cases in which abortion is permitted are if pregnancy is caused by a prohibited act (incest or rape) or if the pregnancy poses a threat to the life or health of a pregnant woman. While signing the concordat caused wide political discussion on its legitimacy (Zakroczyński 2019), it did not cause any social movements in contrast to the ruling from the 2020 and the 2016 draft bill, which caused major protests. As Wojciech Dohnal noted:

On Monday, October 3, 2016, over 100,000 people took to the streets of 143 Polish cities to express their opposition to a draft bill being considered by the Polish parliament (Sejm) which called for an unconditional ban on abortion and punishment for women who violated the ban. These demonstrations, known as the “National Women’s Strike”, or “Black Monday”, were the culmination of a protest, ongoing since September 23rd, organised by feminist activists on the Internet, mainly on Facebook, under the hashtag “#Czarny protest” (Black Protest). [...] Many women did not go to work or their university classes that day, and those who could not afford to do so, dressed in black. Men did the same, thus expressing their support for the idea of the strike (Dohnal 2021: 45–46).

A similar situation followed the 2020 ruling, only on a much larger scale – this time around 430 000 people took to the streets in hundreds of cities across the country and even beyond its border under the name of Women’s Strike (Pl. *Strajk Kobiet*). The biggest protest in the capital city of Warsaw was said to gather over 100 000 participants, as much as the whole Black Protest did, and it all happened in the middle of COVID-19 outbreak (Tilles 2020). The protests were followed by the media, both right-wing and centre-liberal, richly contributing to the discourse of this time. What I find particularly interesting is the language they used; as Agnieszka Graff (2021: 108–122) points out, rightist discourse overtook the language used to talk about abortion – “foetuses” were replaced by “children” and the discussion revolves around the protection of life rather than right to choose. Left-wing agents in Poland try to reclaim language regarding abortion, but their efforts stay mostly within their bub-

11 In Malta’s case, abortion is completely prohibited, making it one of the strictest abortion laws in the world.

12 There is no entry in the concordat directly forbidding abortion, but the representatives of the Catholic Church in Poland refer to it nonetheless (Zakroczyński 2019).

ble, barely if at all affecting the mainstream discussion. This particular use of language is apparent in the articles published around this time, for example in the “Newsweek” interview by Małgorzata Śmiechowicz (2020) with Bogdan de Barbaro who said: “Forcing women to carry the pregnancy if it is known the child is without a brain or will die from different causes right after birth is contrary to the constitution”¹³. This shows how prone centre-liberal media are to reproduce rightist rhetoric, even when they try to speak against right-wing agenda. It also aptly illustrates the ambivalent character of the dialectic of fear – while centre-liberal agents try to negate right-wing discourse, they inadvertently reproduce right-wing wording and phrasing, involuntarily adding to their agenda.

Moreover, the protest also played a more direct role in establishing and reproducing the dialectic of fear. The entire conversation around abortion law protests, especially the one focused on the Women’s Strike was expressed in language referring to war. Headlines like “Signal of total anger” (Pl. *Sygnal totalnego gniewu*; Wiśniowska 2020) or “Government of walking dead” (Pl. *Rząd żywych trupów*; Wroński 2020) were published in “Wyborcza”, while the “Angora” cover from issue no. 06/2021 presented a walled outline of Poland filled with protesters under the slogan “Women’s Ghetto” (Pl. *Getto kobiet*). Similar phrases can be found inside the articles – Natalia Waloch (2020) for “Wyborcza” writes about “furious women” who were the driving force of the protest, while Ewa Wesołowska (2020) in “Angora” talks about “Warsaw Conquered” (Pl. *Warszawa zdobyta*). Although the context of protest calls for highly emotional language to motivate its participants, references to war and violence are a specific (and common) choice that feeds feelings of anger, distrust, and finally fear.

Those slogans were met by right-wing stances which resolved around family and protection of life, portraying protestors as a threat to those values. As Kłosińska and Rusinek (2019: 370–371) point out, Polish right-wing agents see abortion as a part of the “civilization of death” – a term proposed by pope John Paul II referring to indifferent human attitude towards life manifested by in vitro, abortion, contraception or euthanasia. From a right-wing perspective, centre-liberal references to war and a general attitude toward abortion were seen as a threat to their morality, ethics and lifestyle. Reactions to this threat varied. Some newspapers decided to ridicule its opponents, like “W Sieci” on its cover from November 2020, which showed the photoshopped leader of Women’s Strike – Marta Lempart, attacking a policeman in a satirical manner. Another magazine – “Do Rzeczy” – in an article from June 2021 warned its readers that leaders of the Women’s Strike supposedly feed narcotics and alcohol to the children, stressing the need to protect Polish families (Do Rzeczy

13 Polish „Zmuszanie kobiety do donoszenia ciąży, gdy wiadomo, że dziecko będzie bez mózgu albo z innych powodów umrze zaraz po urodzeniu, jest sprzeczne z art. 30 konstytucji”.

2021)¹⁴. I would argue that while right-wing agents see a threat in the centre-liberal stance on abortion, they are not necessarily afraid of it, but, rather, they portray themselves as protectors of Polish values: family, Catholicism and tradition. Centre-liberals, in this context, may be described as desperate, since to achieve their means they need to, even if metaphorically, call to arms. The fear depends on discourse and perspective – following only one narrative (either right-wing or centre-liberal) invalidates other standings and creates an incomplete and often beguiled portrayal of society.

“Stop LGBT” and “Gender Ideology”

As I previously mentioned, the Poles’ views on LGBTQIA+ (and gender, which is usually associated with it), while growing more tolerant, are still negative or indifferent. According to 2019 research by CBOS, 24% of respondents saw homosexuality as abnormal and intolerable, 54% as abnormal but tolerable and only 14% as normal (8% declared that it is “hard to say”). At the same time, 66% of respondents are against gay marriage, 84% against gay adoptions and 67% against the right for gay people to publicly show their lifestyle. Laws ensuring gender equality or the right to marriage for same-sex couples are regularly proposed by the left-wing party the United (Pl. *Razem*) and are as often disregarded and critiqued by right-wing ruling party PiS, associated with the Catholic Church in Poland, and fundamentalist organizations like the *Ordo Iuris* or the Life and Family Foundation (Pl. *Fundacja Życie i Rodzina*) founded by Kaja Godek, famous Polish anti-choice activist (Graff, Korolczuk 2022). Recently, the opposition PO party leader Donald Tusk claimed that after his party wins elections in 2023, they will vote for same-sex marriage (Bromber 2022), but for now it remains in the sphere of political promises. Other political parties in parliament do not express any support toward LGBTQIA+ and the Confederation party is openly hostile – one of its leaders, Janusz Korwin-Mikke (2021) stated on his Twitter account that he believes LGBT ideology to be “more dangerous than climate crisis” adding that “gays are paid by the West to demoralise society”.

The right-wing media along with PiS, Catholic Church and mentioned fundamentalist organisations criticize the so-called “gender ideology” and “LGBT agenda” as described by Agnieszka Graff and Elżbieta Korolczuk:

In the eyes of the Polish Catholic clergy and ultraconservative activists, gender studies are equivalent to totalitarian ideologies such as Stalinism and Nazism, atheists become mass murderers and sex education can be equated with “organized gang rape on the child’s soul”. [...] The sense of the region’s uniqueness and Poland’s special importance as a Catholic

¹⁴ Picturing opposition as a threat to family and family values is a strong tendency in right-wing discourse; Kłosińska and Rusinek (2019: 235–242) argue that “family” is a key-word for Poland’s governing party PiS, describing the most important value of Polish society and its existence.

country permeates the local version of anti-gender rhetoric, endowing it with a peculiar tone of urgency and drama (Graff, Korolczuk 2022: 91).

Liberal publishers are not passive and speak up more often than liberal politicians, especially in recent years, since the topics of LGBTQIA+ rights seem to be raised frequently. One of the issues that produced the most reaction was the “Stop LGBT” project proposed by the Life and Family Foundation. In short, the project seeks to ban Pride marches and forbid any popularisation of the so-called “LGBT agenda” in order to protect Polish families, especially children; furthermore, the project would serve as a gateway to ban transitioning in the future, while ensuring the continued legality of conversion therapy in Poland. Similarly to abortion, LGBTQIA+ is seen by the right-wing as part of the “civilization of death”.

The reaction from the centre-liberal media was instant: “Angora” in a headline from no. 45/2021 called the day of reading the project in parliament “A Black Day in Polish History” (Pl. *Czarny dzień w historii Polski*) while Agnieszka Żądło (2021) in the article for “Newsweek” called it “A Hate Project”. One of the journalists for “Wyborcza” called out rightist politicians for supporting the project, saying that they “put loyalty to the party before decency”¹⁵ (Bielecka-Hołda 2021). Similarly to the case of abortion, gender and LGBTQIA+ issues call for strong emotional language. The reference to “black day” shows the severity of the situation, “hate project” brings to mind hate speech and calling out someone’s decency is a direct comment on the general collapse of morals, so often brought up by right-wing agents. It is typical for headlines to be dramatic, but those mentioned show the strong, negative feelings associated with LGBTQIA+. The dialectic of fear here is more subtle and less straightforward, but it is still there, showing that fear can be transmitted in an indirect, but still effective manner. It does not mean that it is equivalent to the fears spread by the right-wing: by naming LGBTQIA+ as a threat they directly labelled queer community members as targets of violence and discrimination, as a result of which 69,4% of Polish LGBT+ teenagers have suicidal thoughts (KPH 2016).

Conclusions

The examples chosen for this article aimed to showcase the rarely analysed part of the discourse, adding to the efforts to wholly understand the issue of polarisation and the role of the dialectic of fear. Further work is needed to properly grasp the subject, but to approach it reasonably we, as researchers, should shift our perspective. In the examples presented, both the right-wing and the mainstream centre-liberal media stand up for their declared belief, rights and morals. Simplifying, they see their beliefs as the only truth, making

15 Polish: “Posłowie prawicy lojalność wobec partii postawili ponad przyzwoitością”.

no attempt to explain their stance¹⁶. Moreover, the fear experienced by both sides is not equal – the right-wing is not as afraid of the centre-liberals as the centre-liberals are afraid of the right-wing. This disproportion is visible in the right-wing tendency to portray themselves as protectors while centre-liberals more often seek to protect themselves (for example, through metaphorical calls to arms). In a way, the right-wing media either cause fear or protect others from it, while the centre-liberals are notoriously in a defensive position. Both of their attitudes prevent them from seeing or acknowledging an alternative worldview, consequently making compromises and discussions unachievable. The issue here is not which side is right and which is wrong, but that neither side is willing to listen and actively seek to understand. The centre-liberal and the right-wing media contribute to growing social unrest through their constant mutual attacks, resulting in a more polarized and deeply divided society. It is by no means solely the mass media's fault, as the same practices are repeated by politicians and reflected in everyday interactions between individuals.

Dialectic of fear in this perspective is unavoidable – we live in fear-driven discourse that affects all spheres of social life, including academia. “The world that science made is very much alive, the world that made science is now shaky” (Trouillot 2021: 56) – meaning that academia is prone to reflect the moods of the society around it, as well as simultaneously affect it. In the context of this article, I would suggest that Polish mainstream academia works for polarisation – mostly biased by the country's liberal mass media, it focuses mainly on criticizing right-wing agents, usually ignoring the rest of the political spectrum. It does not mean that from now on we, as researchers, should only analyse liberal and left-wing discourse, but that we should properly deconstruct the discourse as a whole. This means altering our approach similar to the shifts proposed by anthropologists like Sherry Ortner (2016), Joel Robbins (2013) and, in Poland, Natalia Bloch (2021). Their works postulate or show approaches that are mainly focused on the agency of their research partners. In this perspective, the previously mentioned disruption between right-wing and centre-liberal agents in Poland is no longer solely a conflict between ideologies but, rather, a matter of individuals with different backgrounds and different interests, whose agency intersects with others. Current mainstream academic interpretations seem to focus on the point of the intersections and their consequences, but only rarely ask about circumstances that led to them in the first place¹⁷.

16 Reasons for this attitude vary – while media are almost always capital-oriented (usually economic but also social and cultural), in some instances actual measures to protect their declared identity may come into play.

17 Those uncommon examples can be found in previously mentioned works by Kalb (2009), Buzalka (2008), Pasięka (2017, 2019) and Filip (2015, 2019) or, in the U.S. context, in the work of Hochschild (2018). A similar approach can be also seen in works regarding post-Soviet transformation, e.g. Buchowski (2006, 2017), Dunn (2015) and Ost (2005).

REFERENCES

- Amnesty International. (2022, January 26). *Poland: Regression on abortion access harms women*. Amnesty International. <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2022/01/poland-regression-on-abortion-access-harms-women/>
- Bangstad, S. (2017). Doing Fieldwork among People We Don't (Necessarily) Like. *Anthropology News*, 58(4), e238–e243. <https://doi.org/10.1111/AN.584>
- Bartyzel J. (2010). *Próba teoretyzacji pojęcia „prawica”*. W: R. Lętocha (red.), *Religia – polityka – naród. Studia nad współczesną myślą polityczną* (s. 47–69). Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Bielecka-Holda, M. (2021, 30 października). Ustawa Stop LGBT. Posłowie prawicy lojalność wobec partii postawili ponad przyzwyczajenia. *Wyborcza.pl. Lublin*. <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,27750697,ustawa-stop-lgbt-poslowie-prawicy-lojalnosc-wobec-partii-postawili.html>
- Bimbi, F. (2014). Symbolic violence: Reshaping post-patriarchal discourses on gender. In *Gendered Perspectives on Conflict and Violence: Part B* (p. 275–301). Emerald Group Publishing Limited. <https://doi.org/10.1108/S1529-21262014000018B015>
- Bloch, N. (2021). *Encounters across differences. Tourism and overcoming subalternity in India*. Lexington Books.
- Bromber, E. (2022, 11 października). Śluby osób LGBT+ „za rok i parę miesięcy”? Donald Tusk składa obietnicę aktywistce. *Wyborcza.pl*. <https://wyborcza.pl/7,75398,29009169,sluby-osob-lgbt-za-rok-donald-tusk-sklada-obietnice-aktywistce.html?disableRedirects=true>
- Brzoza, K. (2019). Gender w internetowych memach obrazkowych na wybranych polskich przykładach. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 1(12), 25–45. <https://doi.org/10.31648/mkks.3030>
- Buchowski, M. (2006). The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother. *Anthropological Quarterly*, 79(3), 463–482. <https://doi.org/10.1353/anq.2006.0032>
- Buchowski, M. (2017). *Czyścić. Antropologia neoliberalnego postsocjalizmu*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Buzalka, J. (2008). Europeanisation and post-peasant populism in Eastern Europe. *Europe-Asia Studies*, 60(5), 757–771. <https://doi.org/10.1080/09668130802085141>
- Cammelli, M. G. (2017). Fascism as a Style of Life: Community Life and Violence in a Neofascist Movement in Italy. *Focaal: Journal of Global and Historical Anthropology*, 79, 89–101.
- CBOS. (2000). *Społeczne postrzeganie lewicy i prawicy. Komunikat z badań* [plik PDF ze strony Centrum Badań Opinii Społecznej]. https://cbos.pl/SPISKOM.POL/2000/K_178_00.PDF
- CBOS. (2017). *Antypatie partyjne. Komunikat z badań* [plik PDF ze strony Centrum Badań Opinii Społecznej]. https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2017/K_081_17.PDF
- CBOS. (2019). *Stosunek Polaków do związków homoseksualnych. Komunikat z badań* [plik PDF ze strony Centrum Badań Opinii Społecznej]. https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_090_19.PDF
- Centre of Reproductive Rights. (2022). *The World's Abortion Laws*. Centre of Reproductive Rights. <https://reproductiverights.org/maps/worlds-abortion-laws/>
- Do Rzeczy. (2021, 29 czerwca). Szokujące doniesienia nt. „Strajku Kobiet”. Dzieci były częstowane alkoholem i narkotykami. *Do Rzeczy*. <https://dorzeczy.pl/kraj/189764/dzieci-alkohol-narkotyki-szokujace-doniesienia-nt-strajku-kobiet.html>
- Dohnal, W. (2021). 'Black Monday' and the 'Chain of light': The infrapolitics of civic resistance in Poland. *Lud*, 105, 44–57. <https://doi.org/10.12775/lud105.2021.02>
- Dudek, A. (2016). *Historia polityczna polski 1989-2015*. Wydawnictwo Znak Horyzont.
- Dunn, E. (2015). *Privatizing Poland. Baby Food, Big Business, and the Remaking of Labour*. Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501702204>
- Filip, M. (2015). Native Faith (Not) Only for Men: Gendering Extreme Right-Wing Slavic Neopaganism in Poland. *Pantheon: Journal for the Study of Religions*, 10(1), 56–78.
- Filip, M. (2019). Sami swoi? Refleksje metodologiczne o antropologii u siebie. *Etnografia. Praktyki, teorie, doświadczenia*, (5), 173–193. <https://doi.org/10.26881/etno.2019.5.08>

- Graff, A. (2021). *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*. Wydawnictwo Marginesy.
- Graff, A., Korolczuk, E. (2022). *Anti-Gender Politics in the Populist Moment*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003133520>
- Hartman, S., Degeorges, P. (2019). "DON'T PANIC": Fear and Acceptance in the Anthropocene. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 26(2), 456–472. <https://doi.org/10.1093/isle/iszo51>
- Herzfeld, M. (2007). *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym* (przeł. M. Buchowski). Wydawnictwo Naukowe UJ.
- Hochschild, A. R. (2018). *Strangers in their own land: Anger and mourning on the American right*. The New Press.
- Hutchison, E., Bleiker, R. (2017). Emotions, Discourse and Power in World Politics. *International Studies Review*, 19, 501–508.
- Kalb, D. (2009). Conversations with a Polish populist: Tracing hidden histories of globalization, class, and dispossession in postsocialism (and beyond). *American Ethnologist*, 36(2): 207–223. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1425.2009.01131.x>
- Kinowska-Mazarki, Z. (2021). The Polish Paradox: From a Fight for Democracy to the Political Radicalization and Social Exclusion. *Social Sciences*, 10, Article 112. <https://doi.org/10.3390/socsci10030112>
- Kłosińska, K., Rusinek, M. (2019). *Dobra zmiana, czyli jak się rządzi światem za pomocą słów*. Wydawnictwo Znak.
- Koch, I., Fransham, M., Cant, S., Ebrey, J., Glucksberg, L., Savage, M. (2020). Social Polarisation at the Local Level: A Four-Town Comparative Study on the Challenges of Politicising Inequality in Britain. *Sociology*, 55(1), 3–29. <https://doi.org/10.1177/0038038520975593>
- Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. 1997, nr 78, poz. 483 ze zm.
- Korwin-Mikke, J. [@JkmMikke]. (2021, 17 maja). *Tak! Uważam, że ideologia #LGBT jest znacznie groźniejsza niż zagrożenie klimatyczne* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/jkmmikke/status/1394306382124494848>.
- KPH. (2016). *The situation of LGBT+ Persons in Poland. 2015–2016 Report*. Kampania Przeciwko Homofobii. <https://kph.org.pl/wp-content/uploads/2019/07/Situation-of-LGBT+Persons-in-Poland-10.07.pdf>
- Kubica, G. (2009). A Rainbow Flag against the Krakow Dragon: Polish Responses to the Gay and Lesbian Movement. In L. Kürti, P. Skalnik (eds.), *Postsocialist Europe: Anthropological Perspectives from Home* (p. 118–150). Berghahn Books.
- Mackay, F. (2021). *Female Masculinities and the Gender Wars. The politics of sex*. I.B. Tauris.
- McGranahan, C. (2017). An anthropology of lying: Trump and the political sociality of moral outrage. *American Ethnologist. Journal of the American Ethnology Society*, 44(2), 243–248. <https://doi.org/10.1111/amet.12475>
- Moretti, F. (1982). Dialectic of fear. *New Left Review*, (136), 67–85.
- Olufemi, L. (2020). *Feminism, Interrupted: Disrupting Power*. Pluto Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvrxp2vz5>
- Ortner, S. B. (2016). Dark anthropology and its others. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 6(1), 47–73. <https://doi.org/10.14318/hau6.1.004>
- Ost, D. (2005). *Defeat of Solidarity: Anger and Politics in Postcommunist Europe*. Cornell University Press.
- Pankowska, D. (2018). What Does Internet Tell Us About Gender? Discourse Analysis of Web Texts. *Przegląd Badań Edukacyjnych (Educational Studies Review)*, 2(25), 137–161. <https://doi.org/10.12775/PBE.2017.024>
- Pankowski, R. (2010). *The Populist Radical Right in Poland*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203856567>
- Pasieka, A. (2017). Taking far-right claims seriously and literally: Anthropology and the study of right-wing radicalism. *Slavic Review*, 76(1), 519–529.

- Pasieka, A. (2019). Anthropology of the far right: What if we like the unlikeable others? *Anthropology Today*, 35(1), 3–6.
- PBC. (b.d.). *Ogólnopolskie badania czytelnictwa prasy. Prezentacja danych za okres listopad 2021 – kwiecień 2022*. Polskie Badania Czytelnictwa. Pobrano 05.05.2022. z <https://www.pbc.pl/rynek-prasowy/>
- Penkala-Gawęcka, D. M. (2020). COVID-19, niepewność, lęk i nadzieja. W poszukiwaniu skutecznego leku. *Lud*, 104, 185–212. <https://doi.org/10.12775/lud104.2020.08>
- Robbins, J. (2013). Beyond the suffering subject: Toward an anthropology of the good. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 19(3), 447–462. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12044>
- Roller, E. (2016, June 14). Donald Trump's Fear Factor. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2016/06/14/opinion/campaign-stops/donald-trumps-fear-factor.html>
- Salmela, M., von Scheve, C. (2018). Emotional Dynamics of Right- and Left-wing Political Populism. *Humanity & Society*, 42(4), 434–454. <https://doi.org/10.1177/0160597618802521>
- Sapir, E. (1929). The Status of Linguistics as a science. *Language*, 5, 207–214.
- Saramo, S. (2017). The Meta-violence of Trumpism. *European Journal of American Studies*, 12(2), Article 3. <https://doi.org/10.4000/ejas.12129>
- Şen A. F. (2019). The Mediatization of Politics: The Construction of Populist Discourses in Turkish News Media. In B. B. Hawks, S. Uzunoglu (eds.), *Polarisation, Populism, and the New Politics: Media and Communication in a Changing World*. Cambridge Scholars Publishing.
- Sikora, A. (2019). *Wolność, równość, przemoc. Czego nie chcemy sobie powiedzieć*. Wydawnictwo Karakter.
- Stasik, A. (2017). Monopol na dyskryminację. *Lud*, 101, 69–74.
- Stolcke, V. (1995). Talking Culture: New Boundaries, New Rhetoric's of Exclusion in Europe. *Current Anthropology*, 36(1), 1–24.
- Śmiechowicz, M. (2020, 29 października). Prof. Bogdan de Barbaro: „Ludzie są wściekli, mają dość. Nie dziwię się”. *Newsweek*. <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/ludzie-sa-wsciekli-maja-dosc-nie-dziwie-sie-prof-bogdan-de-barbaro-dla-newsweeka/679rlyo>
- Środa, M. (2014). *O gender i innych potworach*. Wydawnictwo Czarna Owieczka.
- Teitelbaum, B. R. (2019). Collaborating with the Radical Right: Scholar-Informant Solidarity and the Case for an Immoral Anthropology. *Current Anthropology*, 60(3), 414–435. <https://doi.org/10.1086/703199>
- Tilles, D. (2020, October 29). *Polish prosecutors seek charges against organisers of abortion protests for endangering public*. Notes from Poland. <https://notesfrompoland.com/2020/10/29/polish-prosecutors-seeks-charges-against-organisers-of-abortion-protests-for-endangering-public/>
- Trouillot, M.-R. (2021). *Trouillot remixed* (Y. Bonilla, G. Beckett, M. L. Fernando, eds.). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478021537>
- Vorbrich, R. (1998). L'Europeen – le musulman: Entre le conflit de cultures et l'acculturation Les tartares polono-lituanienis à la recherche de l'identité. In A. Posern-Zieliński (ed.), *The task of ethnology cultural anthropology in unifying Europe* (p. 7–26). Wydawnictwo Drawa.
- Waloch, N. (2020, 7 listopada). Polki wstają z kolan. *Wyborcza.pl*. <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/9126735/POLKI-WSTAJA-Z-KOLAN>
- Wesołowska, E. (2020, 31 października). Warszawa zdobyta. *Angora*, 45(11586), 48–49.
- Wiśniowska, J. (2020, 6 listopada). Sygnał totalnego gniewu. *Wyborcza.pl*. <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/9126876/Sygnał-totalnego-gniewu>
- Wroński, P. (2020, 6 listopada). Rząd żywych trupów. *Wyborcza.pl*. <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/9126766/Rząd-zywych-trupow>
- Zakroczyński, S. (2019, 21 września). Konkordat niezgody. *Kontakt*. <https://magazynkontakt.pl/konkordat-niezgody/>
- Żądło, A. (2021, 29 października). Kim jest Krzysztof Kasprzak? To on przedstawił nienawistny projekt anty-LGBT w Sejmie. *Newsweek*. <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/kim-jest-krzysztof-kasprzak-ktory-przedstawial-w-sejmie-projekt-anty-lgbt/jtooqin>
- Žižek, S. (2013). *Demanding the Impossible* (Y. Park, ed.). Polity Press.

Marta Lewandowska

lewandowska.marta096@gmail.com

Od fana do stalkera. Spektrum postaw fanowskich w koreańskim przemyśle kulturowym

From a Fan to a Stalker: The Spectrum of Fan Attitudes in Korean Culture Industry

DOI: 10.12775/LL.4.2022.006 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article characterizes three fannish attitudes among South Korean audience of popular culture – the True Fan, the Ani-Fan and the Saseang (Obsessive Fan) by discussing fan activities and practices. The author puts particular emphasis on the Korean music industry, and its top-down way of structuring and manipulating the fan-object of affection as well as intra-fandom relationships through enforcing models of behavior and interaction with idols among fans. The category of parasocial relationship is key to this analysis as central to Korean pop culture industry; other concepts discussed include bottom-up and top-down practices and Deleuze's rhizomatic concept of culture, especially fitting for a discussion concerning the fan niche system found in South Korea as well as the interactions between the fandom and the pop culture industry.

KEYWORDS: fan, fandom, idol, Korea, grassroots practices, parasocial relationship

Myślisz, że zachodni fani są źli?
Spróbuj fanklubów w Korei, są praktycznie jak sekty
(Hi thirty 2012).

Postępująca komercjalizacja praktyk fanowskich

Kulturę fanowską można zdefiniować jako poczucie wspólnoty i kolektywnego przeżywania afektywnej więzi z popkulturowym tytułem. Fandom wspólnie odbiera i konsumuje wytwory kultury popularnej – muzykę, filmy, książki, komiksy, seriale itd. – a świadomość zbiorowego doświadczania tworzy poczucie społeczności (Siuda 2008: 240). Rozwój technologii Web 2.0 oraz modelu partycypacji cyfrowej miał największy wpływ na ukształtowanie współczesnych praktyk fanowskich. Obecnie przynależność do społeczności fanowskiej – tworzonej za pośrednictwem mediów internetowych – gwarantuje pełnoprawne życie towarzyskie, wsparcie emocjonalne, dostęp do najświeższych informacji na temat obiektu uwielbienia oraz poczucie tożsamości wraz z gotowymi wzorcami zachowań i postaw. Fora, czaty internetowe i całe strony poświęcone fanowskim praktykom umożliwiają niekończące się dyskusje oraz wymianę opinii z innymi członkami społeczności, a także udostępnienie szerszej grupie odbiorców własnej fanowskiej twórczości artystycznej, multimedialnej itp.

Fan studies, jako interdyscyplinarna dziedzina badawcza, skupia się w równej mierze na analizie zjawisk i procesów wspólnotowych zachodzących w ramach fandomu oraz na opisie zależności pomiędzy indywidualnymi fanami a obiektami ich afektywnego przywiązania (w postaci tekstu popkulturowego lub wizerunku osoby publicznej). Niniejszy artykuł ma na celu przeanalizowanie relacji fan–obiekt oraz relacji wewnątrzfandomowych wśród wielbicieli koreańskiej muzyki popularnej (k-pop), w tym różnych modeli „bycia fanem”, obowiązujących w koreańskim społeczeństwie, w oparciu o doświadczenia autoetnograficzne, to znaczy wieloletnią partycypację w międzynarodowym fandomie k-popu w przestrzeni cyfrowej i kontakty z koreańskimi fanami, oraz poprzez analizę tekstów medialnych (artykuły, wywiady) dotyczących zachowań koreańskich fanów. Analizy te będą prowadzone w kontekście ustaleń *fan studies* na temat fandomu celebryckiego w kulturze zachodniej. Kluczowe będzie tu pojęcie przemysłu kulturowego opisane przez Theodora Adorno i Maxa Horkheimera w *Dialektyce oświecenia* (1947). Czołowi przedstawiciele szkoły frankfurckiej rozumieli pod tym terminem zestaw procesów standaryzacji i homogenizacji charakterystycznych dla powstawania wytworów kultury popularnej i skupili się na krytyce samych produktów jako nośników ideologii. Użycie tego pojęcia podkreśla komercyjny wymiar południowokoreańskiego rynku muzycznego ze szczególnym uwzględnieniem odgórnego stymulacji postaw odbiorców przez wytwórnię i rynek muzyczny, które to instytucje stają się kluczowe dla ustalenia ram relacji fan–obiekt uwielbienia oraz postaw fanowskich i stosunków pomiędzy typami fanów. Aby przedstawić stopień komercjalizacji fanowskiego afektu na azjatyckim rynku, skupiam się na dychoto-

mii pomiędzy działaniami oddolnymi (fanowskimi) a odgórnymi (sterowanymi przez producentów). Drugim ważnym pojęciem analitycznym będzie relacja paraspołeczna. Określenie to po raz pierwszy zostało użyte przez Donalda Hortona i Richarda Wohla (1956) do opisanie związku widzów telewizyjnych z fikcyjnymi postaciami.

Relacja paraspołeczna jest pojęciem kluczowym dla zrozumienia zależności fan–obiekt w fandomie celebryckim, stanowiącym osobny segment kultury fanowskiej. Fandom celebrycki można zdefiniować jako grupę wyjątkowo zaangażowaną w proces odbioru tekstów danego artysty lub zespołu, aktora/aktorki lub osoby publicznej (także sportowca, a nawet polityka). Termin „fan” powstał w XIX w. w odniesieniu do specyficznej grupy odbiorców teatru, których wyborami konsumenckimi kierowało uwielbienie dla określonego aktora/aktorki, a nie jakość czy temat przedstawienia (Jenkins 1992: 12), co odróżniało ich od wielbicieli sztuki teatralnej jako takiej. Fandom celebrycki kształtował się więc równocześnie z fandomem medialnym (uwielbieniem dla tekstów kultury), *fan studies* wskazywało jednak na znaczący dystans pomiędzy tymi formami zaangażowanego odbioru, związany przede wszystkim z jawną komercjalizacją fandomu celebryckiego (Coppa 2006: 56) oraz z odrębnymi tradycjami twórczości fanowskiej (twórcy *fanfiction* w fandomie celebryckim zwykle nie znali terminologii i norm obowiązujących w fandomie medialnym).

Wiesław Godzic (2001: 183–185) w *Rozumieć telewizję* wyróżnia trzy cechy fanów:

1. Fani mają ogromną wiedzę o ulubionym produkcie, praktykują odbiór wielokrotny, repetytywny.
2. Fani są grupą konsumentów idealnych, starają się bowiem kupić wszystko, co jest związane z artystą.
3. Fani przez produkcję wtórną dążą do intensyfikacji swojej przyjemności wynikającej z kontaktu z danym tekstem; fan jest nie tylko konsumentem, ale i twórcą tekstów opartych na oryginale (własne wersje teledysków muzycznych, covery piosenek, zdjęcia modyfikowane w programach graficznych itp.).

Wskazane przez Godzica cechy fanów mogą zostać odniesione zarówno do fandomu tekstów medialnych, jak i do fandomu celebryckiego, wskazując na komercyjne zaplecze obu społeczności fanowskich oraz znacznie bliższe związki między nimi, niż to zazwyczaj zakładało się w ramach fantropologii. Także *multifandoming*, powstały wraz z rozwojem Web 2.0 i przeniesieniem komunikacji oraz twórczości fanowskiej do przestrzeni cyfrowej, stworzył pole, na którym fandom medialny i celebrycki łączą się w zaskakujący sposób: zaczynając jako fanka franczyzy medialnej, np. Marvel Cinematic Universe (MCU), z łatwością można przejść do bycia wielbicieleką któregoś z aktorów grających w tych filmach i w efekcie obejrzeć również pozostałe produkcje z udziałem celebryty (co zaszło w przypadku Toma Hiddlestona czy Chrisa Evensa, których fandomy zostały stworzone na bazie popularności MCU). Współczesne badania z zakresu *fan studies* zwracają przede wszystkim uwagę na pozycję fana jako idealnego

konsumenta i lansowanie odbioru fanowskiego jako obowiązującego, powszechnego modelu odbioru kultury popularnej (Scott 2011; Stanfill 2019). Niektóre praktyki fanowskie zyskały rangę modelowego odbioru, przede wszystkim te związane z kultywującą (zwykle męską) postawą fanowską: zbieractwo i kolekcjonerstwo oraz uznanie dla autorskiego autorytetu (Scott 2011: 81). Praktyki fandomu transformującego (żeńskiego), takie jak reinterpretacja popkulturowych obiektów uwielbienia w ramach twórczości fanowskiej i odrzucenie autorskiego autorytetu, nie zostały ujęte w mechanizmy rynkowe. Modelowym odbiorcą jest fan, a nie fanka (Kobus 2018: 12). Praktyki fandomu kultywującego to te, które z łatwością podlegają komercjalizacji, nie ma to jednak związku z podziałem na fandom celebrycki i medialny, jak wcześniej zakładano, ale odnosi się do podziału płciowego czy też różnicy postaw odbiorczych oraz tego, jak teksty kultury popularnej projektują swoich modelowych odbiorców. Jak pisze Susan Scott, traktowanie fana jako idealnego konsumenta „wzmacnia wieloletni sojusz Hollywood z białymi, heteroseksualnymi, cispłciowymi, między 16 a 34 rokiem życia, którzy stanowią ich domyślną grupę odbiorców” (Scott 2019: 51)¹, co dzieje się kosztem pomijania lub wykluczenia fanek, osób niebiałych i nieheteroseksualnych. Tymczasem w odniesieniu do południowokoreańskiego przemysłu kulturowego nie zachodzi tego typu dyskryminacja i wszyscy odbiorcy są równi wobec rynkowej eksploatacji, która odbywa się za pomocą szeregu odgórnie narzucanych praktyk regulujących zachowania i aktywności fanowskie (w tym relacje wewnątrzfandomowe).

Bycie fanem w Korei Południowej

Wszystkie czynności stanowiące inicjatywę fanów, niekontrolowane przez wytwórnie i koncerty medialne, pod których opieką znajdują się zakontraktowani celebryci, na potrzeby niniejszego artykułu określam jako działania oddolne i spontaniczne; z kolei wszystkie przedmioty i aktywności projektowane przez wytwórnie i firmy marketingowe nazywane działaniami odgórnymi – narzucanymi. Do działań odgórnych należy m.in. wydawanie kolekcji limitowanej płyt, ubrań, dodatków, pamiątek koncertowych, filmów DVD, ekskluzywnych materiałów wideo, którymi mogą być np. serie dokumentalne o życiu danego artysty. W fantropologii odnoszącej się do zachodniej kultury popularnej zwyczajowo przyjmuje się, że działania odgórne mają jawnie komercyjny charakter i nastawione są na praktyki kolekcjonerskie, podczas gdy działania oddolne dotyczą twórczości fanowskiej i nie znajdują się w obiegu rynkowym ze względu na prawo autorskie. Nawet w przypadku zachodnich fandomów widać jednak, że granica komercjalizacji jest cienka: liczne portale oferują sprzedaż fandomowych gadżetów tworzonych przez wielbicieli danego tytułu (przytłaczki, naklejki, biżuteria itp.), bez oficjalnej licencji. W przypadku fanowskiej kultury w Azji granica pomiędzy działalnością oddolną a odgórną jest jeszcze bardziej zatarta i niejasna, także dlatego, że komercjalizacja działalności fanowskiej jest tam

1 O ile w bibliografii nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu własnym.

wszechobecna, a relacja fan–obiekt znacznie bardziej złożona i ustrukturowana, kontrolowana odgórnie, zwłaszcza w przypadku fandomu celebryckiego.

Kultura azjatycka dysponuje specyficznymi mechanizmami pobudzania i podtrzymywania fanowskiego afektu, a tamtejsi fani, w porównaniu z amerykańskimi i europejskimi, są bardzo rozpieszczani przez wytwórnie muzyczne, które oferują szereg aktywności i produktów związanych z idolami, co stymuluje poczucie lojalności (emocjonalnej i konsumenckiej) ze strony odbiorców. W Korei Południowej wytwórnie często organizują *fansign*, czyli specjalne wydarzenie towarzyskie, ekskluzywne ze względu na ograniczoną liczbę miejsc. Zaproszenia można znaleźć w albumach artystów, rozdawanych w systemie loteryjnym. Zwykle na takim spotkaniu zespół bądź solista siedzi przy specjalnie przygotowanym stole, zwrócony przodem do publiczności. Organizowane są segmenty Q & A, po których następuje podpisywanie autografów, można uścisnąć dłoń idola i zamienić z nim kilka słów oraz ewentualnie podarować mu prezent. Koreańscy fani są bardzo hojni w kwestii podarków i lubią, kiedy ich idol/idolka chociaż na krótki moment zakłada ich prezent (zwykle są to śmieszne opaski na głowę lub czapki). Podarunkiem może być jednak wszystko, od małej maskotki do bardzo drogich ubrań bądź akcesoriów, w tym biżuterii. Robienie zdjęć z idolami jest zakazane i nie chodzi tu tylko o poszanowanie przestrzeni osobistej. Wytwórnie muzyczne starają się wykreować środowisko, w którym stwarzanych jest jak najmniej sytuacji generujących plotki, mogących wpłynąć negatywnie na wizerunek celebrytów i opinie o nich – te muszą pozostać nieskazitelne, przede wszystkim w aspekcie seksualnym. Wspólne zdjęcie artysty i fana (zwłaszcza przedstawicieli odmiennych płci) nie tylko zdradziłoby miejsce przebywania idola (nie tyle podczas *fansign*, ile w czasie wolnym), ale także wywołałoby tzw. skandal randkowy. Bycie k-popowym idolem wiąże się z przestrzeganiem odgórnych reguł, które narzucają wytwórnie, mających na celu kreowanie i kontrolowanie wizerunku publicznego, a jedną z tych zasad jest zakaz bycia w oficjalnym związku². Wynika to z przekonania, że idole i idolki są „dla fanów”, istnieją, by ich uszczęśliwiać, a także z założenia, że fani wystarczą idolom do szczęścia. Skoro fani i idole uszczęśliwiają siebie nawzajem, osoba trzecia w tej specjalnej relacji jest niepotrzebna, zanegowałaby bowiem potencjalną dostępność idola jako romantycznego/platonicznego partnera. Widać tutaj silny nacisk na nawiązywanie i podtrzymywanie relacji paraspołecznej, a także niemal symbiotyczny (i pasożytniczy) charakter relacji fan–idol³.

Koreańscy idole od czasu do czasu robią *video live*, w którym rozmawiają ze swoimi fanami o sprawach dnia codziennego, a także udzielają się na portalach społecznościowych, takich jak Fancafe, Weverse czy Twitter. Wszystkie wymienione działają na tej samej zasadzie, a idole wykorzystują je, by zacieśnić więzi

2 Obecnie, pod wpływem narastającej krytyki, także ze strony fanów spoza Korei Południowej, odchodzi się od tego wymogu.

3 Poza „skandalami randkowymi” pod uwagę brana jest również praca, którą idole mogą wykonywać w terenie, np. nagrywanie programów telewizyjnych. Z szacunku do ich pracy zabrania się robienia zdjęć, by uniknąć potencjalnych przecieków i spojlerów.

ze swoimi fanami, stwarzając i podtrzymując wrażenie bezpośredniego kontaktu z odbiorcami. Utrzymywanie wrażenia bliskich, a nawet przyjacielskich zażyłości wpisuje się w pojęcie relacji paraspołecznej, stworzone przez Donalda Hortona i Richarda Whola, czyli „intymnej relacji pomiędzy odbiorcami a celebrytami” (Cho, Chung 2017: 484), która powstaje na skutek długotrwałego wystawienia na kontakt z publicznym wizerunkiem danego celebryty, co prowadzi do utożsamienia się odbiorcy z idolem, fałszywego poczucia więzi przyjacielskiej lub intymnego porozumienia, ukrywającego zasadniczą asymetrię relacji odbiorca–celebryta (ja wiem o nim/niej wszystko, on/ona nie wie, że istnieję). Jest to fantazmatyczna praca nieświadomości, która w przypadku fandomu celebryckiego odgrywa kluczową rolę w reinterpretowaniu wizerunku idola/idolki na użytek własnych potrzeb emocjonalnych. W ramach relacji paraspołecznej postrzega się swój „związek” z idolem jako ekskluzywny i wyjątkowy, dlatego m.in. tworzone są *fanfiction*, które zaspokajają potrzebę ciągłego przebywania z kimś, wizji romansu, kontaktu fizycznego lub realnego związku partnerskiego z tą osobą. Podobną funkcję pełni repetytywny odbiór treści medialnych z idolem (teledysków, wywiadów itd.). Idole i celebryci, ale nie tylko oni, bo dotyczy to też wszystkich mediów masowych, wykorzystują relacje paraspołeczne, by „zatrzymać” swoich odbiorców przy sobie, często zwracając się do nich jak do kogoś, kogo znają, lub ustawiają kadr tak, by wydawało się, że patrzą w oczy fana. Koreański przemysł kulturowy polega w znacznym stopniu na budowaniu i podtrzymywaniu relacji paraspołecznej, co widać w nakazie zachowania nieskazitelnego wizerunku przez idola, opartego na czystości seksualnej i romantycznej „dostępności”: zakaz oficjalnego randkowania i zawierania związków wspiera fantazmat o wyjątkowości relacji odbiorcy z idolem, stwarza złudzenie odwzajemnionego (przynajmniej potencjalnie) uczucia, maskując rzeczywistą asymetryczną strukturę relacji paraspołecznej.

Koreańscy fani przede wszystkim wspierają idoli finansowo, głównie poprzez zakup merchu, albumów lub całych setów⁴, biletów koncertowych, a także dodatkowych materiałów, takich jak filmy DVD czy *memberships*⁵. Tworzą również *fansites* (tematyczne strony internetowe), zazwyczaj dedykowane ulubionemu członkowi zespołu, najczęściej na platformie Twitter ze względu na większe zasięgi. Publikują tam treści czysto informacyjne lub zdjęcia, np. z wydarzeń, na których obecny jest zespół lub solista. *Master* – osoba, która prowadzi *fansite* – często jest wspierany finansowo przez innych fanów, a otrzymane pieniądze przeznacza na zakup sprzętu fotograficznego wysokiej jakości. Głównym zadaniem osób prowadzących *fansites* jest robienie zdjęć

4 Set albumu to album studyjny z określoną liczbą utworów multimedialnych, wydawany w różnych wersjach kolorystycznych lub z fotografiami. Często set albumów składa się w jedną całość graficzną, z różną zawartością w środku, ale tymi samymi utworami.

5 Rodzaj oficjalnej karty członkowskiej, potwierdzającej przynależność do fandomu. Wykupienie karty członkowskiej nie jest konieczne, ale wiąże się z benefitami, takimi jak: szybszy dostęp do zakupu biletów koncertowych, merchu, materiałów wideo oraz zdjęć dla fanów z członkostwem.

z koncertów, wydarzeń typu *festa*⁶, a także wyjścia na lotnisko, kiedy fani witają lub żegnają swoich idoli podczas trasy koncertowej czy promocyjnej.

Koreańscy fani są znani z hucznego obchodzenia urodzin swoich ulubionych muzyków. Niektóre kawiarnie organizują nawet małe imprezy, na których fani mogą w swoim gronie celebrować urodziny idola. W Seulu można spotkać specjalnie projektowane plakaty z życzeniami urodzinowymi, zdjęciami idoli, zdarzają się także wykupione przez fanów reklamy na bilbordach w centrum miasta czy przyozdobione wnętrza komunikacji miejskiej. Już to obrazuje, jak dalece działania oddolne (fanowskie) i odgórne (komercyjne) przeplatają się ze sobą, przenikając wzajemnie. W paradygmacie popkultury azjatyckiej idealny odbiorca to fan: osoba wpierająca swojego idola finansowo i wypowiadająca się pozytywnie na jego temat, typ lojalnego konsumenta, który wyraża swoje przywiązanie do marki (idola) nie tylko przez działania ekonomiczne (zakup oficjalnego merchu), ale też semantycznie – przez udział w dyskusjach i aktywnościach fanowskich. To osoba, która aktywnie udziela się w życiu fanowskim, inwestując znaczne środki finansowe i osobiste. Fan tworzy i udostępnia treści dotyczące swojego idola w internecie. Przestrzega zasad określonych przez wytwórnę, a także szanuje prywatność swojego idola i nie naraża go na niebezpieczeństwo. W przypadku koreańskiego przemysłu kulturowego bycie odbiorcą oznacza automatycznie bycie fanem, a sama struktura przemysłu stymuluje afektywne przywiązanie i konsumencką lojalność oraz podtrzymuje fantazmatyczny wymiar fanowskiego przywiązania (Kobus 2018: 87-88).

Typologia fanów w koreańskim fandomie. Antyfan i *sasaeng*

W koreańskiej kulturze fanowskiej istnieje również określenie opisujące zachowania fanowskie, które nie wpisują się w ten model, szczególnie w odniesieniu do braku poszanowania zasad wytwórni i ochrony prywatności idoli. *Sasaeng fan* (사생팬) to typ obsesyjnej fanki-stalkerki, która zrobi wszystko, aby zostać zapamiętaną przez idola, często marząc, by stworzyć z nim prawdziwy związek lub bliską relację, wychodzącą poza fantazmatyczny wymiar relacji paraspołecznej. W koreańskiej opinii publicznej *saseang* nie są traktowane jak prawdziwe fanki, ale jak osoby łamiące prawo i zagrażające bezpieczeństwu idola. Próbuje wejść z idolami w kontakt fizyczny, zerwać z nich kawałek ubrania czy ukraść im rzeczy prywatne. Śledzą idoli przez wiele godzin, jeżdżąc za nimi taksówkami czy przesiadując pod budynkami, w których znajdują się muzycy. By być jak najbliżej swojego idola, niektóre z nich wykupują loty samolotem w tym samym czasie i klasie, co zaplanowana trasa koncertowa. Fanki, które wyjeżdżają poza granice swojego państwa, wynajmują pokoje hotelowe możliwie jak najbliżej tego, w którym będzie nocował idol. Swoje działania

6 *Festa* to powtarzający się co rok festiwal muzyczny lub koncert, podczas którego idole i ich fani świętują kolejną rocznicę kariery muzycznej danego wykonawcy. W miesiącu festy fani otrzymują specjalnie przygotowany materiał w formie wideo, zdjęć, limitowanego merchu i gadżetów, a także materiałów zakulisowych czy „zdjęcia rodzinne”, pokazującego, jak zespół zmienił się w ciągu roku.

tłumaczą m.in. wspieraniem zespołu poza granicami państwa, tęsknotą, pragnieniem bliskości lub gromadzeniem materiału dla innych fanów. W historii działań *sasaengs* zdarzały się także sytuacje, w których fanki montowały ukryte kamery do podglądania idoli w czasie prywatnym wewnątrz pluszowych misiów, które wcześniej im podarowały, lub w siłowniach, do których uczęszczali muzycy, a nawet w pokojach hotelowych. Próbowaly także „porwać” grupy idoli, podstawiając samochód podobny do tego, którym zwykle się poruszają. Najbardziej wstrząsającym przykładem działań było wysłanie listu napisanego krwią fanki (Koreaboo 2018).

W ostatnim czasie coraz więcej *sasaengs* zaczyna dzwonić na prywatne numery idoli podczas *live’ów*⁷ na Vlive⁸ lub Instagramie⁹, jednakże to tylko część problemów, z jakimi mierzą się koreańscy celebryci. *Sasaengs* swoje „usługi” (czyli sprzedaż prywatnych informacji o idolach zdobytych na drodze stalkingu) reklamują w Internecie na prywatnych profilach, np. na Instagramie, Twitterze czy Fancafe. Działają bardzo ostrożnie i często sprawdzają swoich potencjalnych klientów w celu upewnienia się, że są oni prawdziwymi fanami i zasługują na tak „ekskluzywne” materiały. Zapłata za informacje jest ważna, ale przede wszystkim liczy się dla nich ich własne bezpieczeństwo i zachowanie jak największej poufności. Oferowane przez nie usługi to głównie dostęp do szerokiej gamy danych osobowych, które mogą obejmować adresy domowe, numery telefonów komórkowych, szczegóły lotu, nieoficjalne konta w mediach społecznościowych, numery kont i kart kredytowych, nagrania audio i filmy lub zdjęcia zrobione w hotelach i w prywatnych domach, najczęściej w łazienkach. Niektóre z nich sprzedają prywatne informacje nawet o członkach rodzin idoli. Można spotkać się także z tym, że *saesengs* oferują podzielenie się metodami, których używają do uzyskania informacji. Jednakże jedynym sposobem na zdobycie tak poufnych danych jest stalking i hakowanie kont – przez nie same bądź przez specjalnie wynajętego do tego hakera. Rynek zbytu takich informacji jest spory, ale niektóre *saesengs* zachowują je dla siebie, wykorzystując je, by śledzić idola lub z nim podróżować, a następnie udostępnić zdjęcia dla swoich wyselekcjonowanych odbiorców lub zachować je dla siebie. Zdarza się, że antyfanów, udając *saseangs* lub prawdziwych fanów, starają się manipulować treściami udostępnionymi w internecie, by sprowokować kłótnie w społeczności fanowskiej i dyskredytować idoli. Celem antyfanów jest nie tyle wprowadzanie zamieszania i chaosu, ile zniszczenie pozytywnego wizerunku danego fandomu oraz dobrej reputacji samego idola. W historii k-popu zdarzały się również sytuacje niebezpieczne, dochodziło do bezpośrednich ataków fizycznych na idoli, dokonywanych głównie przez antyfanów, np. z użyciem światła laserowego kierowanego bezpośrednio w oczy. Obecnie szacuje się, że

7 Idol z zespołu BTS na swoim *live’ie* odrzucił i zablokował nieznaną numer, mówiąc otwarcie o problemie z nękającymi go nieznanymi numerami telefonów.

8 Vlive.com to koreańska platforma streamingowa, przypominająca YouTube.

9 Koreański idol z zespołu EXO postanowił pokazać na żywo sytuację, w której czekające na niego niedaleko samochodu *sasaengs* uciekły z miejsca wydarzenia, gdy ten wyciągnął telefon komórkowy i zaczął je nagrywać (Koreaboo 2019).

każdy zespół k-popowy ma od 500 do nawet 1000 *sasaengs* (Soh 2012). Cyfryzacja i nieograniczony dostęp do informacji w globalnym rynku popkultury przyczyniły się do rozprzestrzenienia się zjawiska stalkingu w fandomie, także dlatego, że demograficzny rozrost samych fandomów koreańskich idoli oznacza, iż pojawia się więcej przypadków zaburzonych osób wśród fanów. Nie należy jednak umniejszać roli samego przemysłu kulturowego w Korei, który wystawia prywatne życie idoli pod pręgierz opinii publicznej w związku z ostracyzmem, jaki spotyka wykonawców, którzy nie przestrzegają zasad wytwórni i dopuszczają się skandali (stając się tym sposobem przestrożą dla pozostałych muzyków). W ramach koreańskiego przemysłu kulturowego idol jest dochodowym produktem, który podlega nieustannej eksploatacji. Także stymulowanie relacji paraspołecznej poprzez fantazmatyczną „dostępność” idola wpływa na rozwój kultury *sasaengs*. Z łatwością można zauważyć, że tego typu odbiorcy traktują dosłownie iluzoryczne obietnice relacji paraspołecznej.

Na potrzeby artykułu wyróżniono trzy grupy odbiorców w fandomie koreańskim; typy te można zauważyć w niemalże każdej grupie fanowskiej, nie ograniczając się tylko do koreańskiej popkultury muzycznej, aczkolwiek w tym przypadku definiowane są w odniesieniu do wytycznych i zasad koreańskich wytwórni muzycznych oraz specyfiki tego rynku muzycznego, tj. przez dostosowanie swojego zachowania do wymogów wytwórni pod względem postępowania i nawyków konsumpcyjnych (odgórnego sterowania stosunkami wewnątrzfandomowymi i relacją fan–obiekt afektywnego przywiązania). Warto zauważyć, że antyfanów można postrzegać jako specyficzną grupę odbiorców, która jednak nie znajduje się poza fandomem; zaangażowanie emocjonalne i nakład środków osobistych są w ich przypadku równie wielkie, jak u fanów, nakład finansowy jednak nie idzie w parze z inwestycjami personalnymi: antyfan nie jest przykładowym konsumentem danej franczyzy czy marki. Zwyczajowo postrzega się go jako przeciwieństwo fana – jego afekt ma jednoznacznie negatywny charakter, a obiekt przywiązania wzbudza odrazę czy niepokój (Gray 2003: 70). Warto jednak zauważyć, że – podobnie jak w przypadku bliskiego powiązania działań odgórnych i oddolnych – granica między fanem a antyfanem jest równie cienka, jak między miłością a nienawiścią. Każdy fan nosi w sobie załączek antyfana, a prawdziwym przeciwieństwem fana jest odbiorca obojętny.

FAN	ANTY-FAN	SASEANG
CHARAKTERYSTYKA		
<ol style="list-style-type: none"> 1. jest modelowym odbiorcą działającym zgodnie z założeniami wytwórni 2. ma na uwadze dobro swojego idola 3. jest lojalnym konsumentem, często zaangażowanym w twórczość fanowską, która nie ma wyraźnego subwersywnego wymiaru 4. jest zaangażowany zarówno w budowanie wspólnoty fanowskiej, jak i w afektywną więź z idolem 	<ol style="list-style-type: none"> 1. podszywa się pod fana 2. ma negatywną relację z idolem 3. nie konsumuje produktów związanych z idolem 4. skupia się na sabotowaniu działań i niszczeniu wspólnoty fanowskiej, wywołując lub podsycając wewnętrzne konflikty 	<ol style="list-style-type: none"> 1. jest fanem zobsesjonowanym, przekraczającym normy prawne i społeczne 2. jego relacja z idolem jest formą uzależnienia i wymaga ciągłej stymulacji poprzez zdobywanie nowych informacji bez względu na koszty społeczne i osobiste 3. jest lojalnym konsumentem, ale zarazem tworzy alternatywny rynek zbytu dla zdobytych informacji 4. spotyka się z ostracyzmem ze strony wspólnoty fanowskiej, chociaż ta żeruje na jego działaniach
DZIAŁANIA		
<ol style="list-style-type: none"> 1. wspiera idola poprzez głosowania w rankingach i listach przebojów 2. broni dobrego imienia idola w dyskusjach internetowych 3. chętnie konsumuje towary wytwarzane przez wytwórnię 4. aktywnie wspiera idola finansowo 5. w swoje działania angażuje znaczne środki finansowe i osobiste 6. przestrzega zasad ustalonych przez wytwórnię 	<ol style="list-style-type: none"> 1. negatywnie komentuje wygląd i zachowania idola oraz jego utwory i teledyski, powołując się na zasadę konstruktywnej krytyki 2. podczas transmisji w formie live wideo kieruje do artysty wypowiedzi o charakterze hejterskim 3. nakłania do publicznego linczu idola 4. publikuje komentarze nakłaniające fanów oraz idola do samobójstwa 	<ol style="list-style-type: none"> 1. wykrada informacje prywatne dotyczące życia idola i śledzi go 2. w celu osiągnięcia korzyści majątkowych udostępnia w internecie wykradzione dane 3. kradnie rzeczy osobiste idola 4. dąży do monopolu w zakresie afektywnego przywiązania do idola 5. jest agresywny wobec innych członków fandomu 6. łamie zasady ustalone przez wytwórnię

Tab. 1. Typologia postaw fanowskich w koreańskim fandomie. Opracowanie własne

Większość wytwórni muzycznych nie komentuje działań *sasaengs*, nawet w przypadku łamania prawa i braku poszanowania prywatności, ponieważ to one dają wytwórniom największy dochód ze sprzedaży materiałów promocyjnych: zobsesjonowany fan jest najlepszym konsumentem. Ochrona podopiecznych kończy się zazwyczaj na podwojeniu liczby ochroniarzy zespołu lub – jeśli pozwalają na to fundusze – wynajem prywatnego transportu do podróży za granicę. Z kolei wytwórnie JYP Entertainment i Big Hit Label coraz sprawniej działają na rzecz bezpieczeństwa swoich artystów, rozwiązując takie sytuacje na drodze prawnej. Odnosi się to zwłaszcza do drugiej z wymienionych

wytwórni, ponieważ wykorzystuje ona internet i portale społecznościowe do zwiększenia ochrony nad swoimi podopiecznymi¹⁰.

Przemysł kulturowy w Korei Południowej

Nawet próba schematycznego przedstawienia typów koreańskich fanów pokazuje, do jakiego stopnia ich zachowania (choć nie motywacje) przenikają się: antyfani podszywają się pod fanów, a zobsesjonowani fani stanowią pod wieloma względami najbardziej dosadną realizację modelowego odbiorcy w rozumieniu interesów ekonomicznych wytwórni. Podobny brak wyraźnego rozgraniczenia uwidoczni się podczas określania oddolnych i odgórnych działań odbiorców koreańskiej muzyki popularnej. Kultura fanowska w Korei Południowej jest sterowana i monitorowana odgórnie przez wytwórnie i koncerty medialne. Większość wytwórni muzycznych nie tylko ma władzę nad swoimi artystami, poprzez uczenie ich zasad bytowania w przestrzeni publicznej jako idola (i kreowanie ich publicznego wizerunku jako towaru na sprzedaż), ale także stara się z dużym sukcesem sterować fanami, ich zachowaniem i postawami. Wytwórnie określają przydomki fandomu danego artysty, np. fani zespołu TXT noszą nazwę MOA (*Moments Of Alwaysness*), fani Twice to ONCE (*If You Love Us Even Once, We Will Repay Your Love With Twice Of Our Love*), a fani BTS to A.R.M.Y. (*Adorable Representative M.C. for Youth*), podczas gdy na Zachodzie nazwy fandomów zwykle tworzone są spontanicznie, chociaż w sposób jawnie nawiązujący do obiektu afektu (*Whovians, Hiddlestoners* itp.). Jednak istniejące zasady narzucane przez wytwórnie nie są tylko działaniami odgórnymi, ale także pełnią funkcję pewnego *savoir vivre*'u w towarzystwie podczas spotkań z danym zespołem lub solistą. Mowa o spotkaniach typu *meet & greet*, które polegają na powitaniu określonej liczby fanów w sekretnej lokalizacji, następnie „prywatnym momencie”, gdy fani ustawieni w kolejce mogą podejść do zespołu, przywitać się, potrzymać się za ręce, porozmawiać, otrzymać autograf lub wręczyć drobny upominek, by potem przejść do sesji Q & A na żywo – co ciekawe, pytania nie podlegają ścisłemu nadzorowi, ponieważ przez ekskluzywność spotkania rzadko dochodzi do niekomfortowych sytuacji ze względu na wzajemny szacunek fanów i artystów. Wytwórnia określa także modelowe zachowania fanów w przestrzeni publicznej z poszanowaniem praw autorskich. Mowa tutaj np. o zakazie sprzedaży produktów bez licencji,

10 Firma stworzyła specjalny adres email, na który fani mogą pisać i dołączać screenshooty niepokojących zachowań innych członków fandomu, którzy m.in. obrażają k-idoli, oczerniają ich wizerunek lub planują zorganizowane napady, zagrażające bezpieczeństwu fanów i artystów. Przedstawiciele Big Hit Label wydali i upublicznili również tzw. czarną listę, na której widnieją dane osobowe *sasaengs*, które notorycznie łamały prawo i nie szanowały prywatności idoli czy też narażały ich na niebezpieczeństwo. Osoby na tej liście nie mają wstępu na żadne wydarzenia czy koncerty, a także otrzymały sądowe zakazy zbliżania się. Za swoje wykroczenia zostały ukarane prawomocnym wyrokiem, a oficjalne oświadczenie wytwórni głosi, że nie toleruje ona żadnego przejawu łamania prawa względem swoich podopiecznych i każdy taki przypadek rozwiązywany będzie na drodze prawnej.

udostępnianiu materiałów VIP, czyli płatnych dodatkowo, a także działaniach kierowanych odgórnie, np. tworzeniu *fancharts*, czyli haseł, które są wykrzykiwane na koncertach przez publiczność do określonych utworów w konkretnych momentach, co synchronizowane jest także przez przedstawicieli wytwórni. *Fancharts* mają na celu motywowanie idoli na scenie. W praktyce fani często wychodzą naprzeciw z własnymi propozycjami *fancharts*, chcąc w ten sposób pokazać swoje oddanie. Zazwyczaj ich zachowania oddolne są monitorowane przez wytwórnię i gdy przekroczą określoną granicę, są blokowane. Takimi inicjatywami są: fanowskie *fancharts* wykrzykiwane na koncertach, organizowanie akcji charytatywnych i spotkań fandomowych w przestrzeni publicznej, gdy idol obchodzi swoje urodziny, wykupywanie billboardów, by wyświetlić tam grafikę lub życzenia celebrujące urodziny idola, tworzenie rozdań, w których do wygrania jest oficjalny merch zespołu, wytwarzanie różnego rodzaju fanartów, wideo, obrazów, grafik, wyrobów typu *handmade*, *fanfiction*, faneditów, które stanowią wyraz fanowskiego uwielbienia, ale też promują zespół w mediach społecznościowych, poprawiając ich wizerunek publiczny, grafik zachęcających do streamowania materiałów wideo i audio, wspólnego pobijania rekordów w wyświetleniach lub głosowaniach na ulubione piosenki, zespoły itd. Wszystkie te poczynania mogą wywodzić się z oddolnej inicjatywy fanów lub być stymulowane bezpośrednio przez wytwórnię; działania oddolne mogą być blokowane przez koncerty medialne, które z kolei narzucają własne formy ekspresji fanowskiego przywiązania. Analizując model przemysłu rozrywkowego i muzyki popularnej w Korei Południowej, z łatwością można zauważyć, jak wielkie znaczenie ma odbiór fanowski, na którym opiera się cały marketing k-popu, oraz jak bardzo różni się bycie fanem w Korei od modeli tego typu na Zachodzie. Komercjalizacja fanowskich postaw w Korei Południowej sprawia, że fandom transformujący zasadniczo tam nie funkcjonuje, przynajmniej nie w kontekście fandomu celebryckiego – samo to nie jest aż tak różne od sytuacji na Zachodzie, gdzie również fandom celebrycki opiera się na kolekcjonerstwie i kulcie obiektu fanowskiego przywiązania, a *fanfiction* bazuje na fantazmatycznym charakterze relacji paraspołecznej. Co jest charakterystyczne dla kultury fanowskiej w Korei Południowej, to wszechobecna komercjalizacja i odgórne sterowanie przez wytwórnię typowymi fanowskimi aktywnościami i postawami; ustawia to fanów w pozycji przedłużenia działu marketingu danej wytwórni.

Koreańska badaczka Jiyoung Lee w monografii *BTS art revolution. BTS meets Deleuze* (2019), powołując się na koncepcję kłącza Gilles'a Deleuze'a, wyjaśnia, że działania fanów oraz rolę wytwórni muzycznych można interpretować jako system naczyń połączonych czy też właśnie kłącze. Dla Lee kluczową rolę odgrywa internet, cyfrowa przestrzeń, w której rozrasta się sieć wzajemnych powiązań. BTS i A.R.M.Y. reprezentują układ kłaczowy wyśrodkowany, horyzontalny, pozbawiony podziału na centra i peryferie, gdzie zespół i fandom są tak samo ważne (Lee 2019: 88-89). Zadaniem badaczki układ ten nie ma ośrodka władzy, którym mógłby być kapitał lub moc powiązanych mediów. Autorka prezentuje wzór: $A + B = C$. A to zespół BTS; B to fandom, a ich wspólne dzia-

łania tworzą C, czyli marketing, media społecznościowe i działania promocyjne, przy czym ani A, ani B nie są dominujące w tej relacji, a C ich nie konsumuje. Połączenie A i B może rozciągać się zatem nieskończenie (Lee 2019: 89-90).

Diagnoza Lee brzmi bardzo pozytywnie. Jej zdaniem praca działu marketingowego jest w pewnym sensie osobnym klęczem, które powstało z fandomu i zespołu, każde z nich bowiem ma swój udział w działaniach marketingowych. Lee nie wspomina jednak o tym, że udział ten drastycznie się różni pod względem ekonomicznym; fani i zespół zaangażowani są w działania marketingowe i promocyjne, ale zespół (oraz wytwórnia) czerpie z tego wymiennie korzyści finansowe, a fani nie. Klęczowate spojrzenie na kulturę popularną i fandomową w Korei dobrze oddaje ich symbiotyczny stosunek, jednak brakuje w tym stwierdzeniu dostrzeżenia roli kapitału (finansowego i kulturowego). Z łatwością można wykorzystać równanie Lee i stwierdzić, że $B = C$, fandom = marketing, ponieważ działania i postawy fanowskie są bezpośrednio stymulowane i kontrolowane przez przemysł kulturowy. Jakkolwiek dobre i czyste intencje ma fandom, dział marketingu wykorzystuje jego działania w celu uzyskania darmowej promocji (nieodpłatna praca fandomu zdefiniowana przez Mel Stanfill), a wytwórnia i zespół czerpią zyski z aktywności fanów. Członkowie A.R.M.Y. odkrywają przez działalność fanowską talenty graficzne, montażowe i inne, ale te działania mają także swoją drugą stronę, opartą na wyzysku, gdzie twórcze działania fanowskie wykorzystywane są przez zespół specjalistów marketingowych pod przywództwem wytwórni do podtrzymywania wysokich pozycji zespołu na listach przebojów, podbijania notowań, promocji i bicia rekordów. Dopóki działania fandomu są akceptowalne przez zarządy, możemy stwierdzić, że $B = C$. Jednak w praktyce układ wygląda bardziej jak $C > B$, ponieważ to dział marketingu i promocji ma ostatecznie władzę nad fandomem, co wynika ze struktury koreańskiego przemysłu kulturowego. Gdy działania fandomu są w jakiś sposób niepożądane, zostają natychmiast zablokowane przez wytwórnię. Przykładem takich działań jest np. blokada i natychmiastowe usuwanie stron internetowych, na których publikowane były treści premium, takie jak programy odcinkowe lub filmy długometrażowe. Fandom A.R.M.Y udostępniał je mniej zamożnym fanom za darmo, co spotkało się z szybką reakcją wytwórni. Odgórna kontrola ma na celu maksymalizację zysków.

Podsumowanie

Metafora klęcza dobrze oddaje strukturę kultury popularnej w Korei Południowej, gdzie przemysł i fandom funkcjonują w wzajemnej zależności poszczególnych podsystemów, w których nie brakuje miejsca także dla oficjalnie potępianych *sasaengs*. Rozciągając dalej tę organiczną metaforę, można wręcz zauważyć, że *sasaengs* znalazły własną niszę ekologiczną w koreańskim przemyśle kulturowym, którego struktura, wraz z rozwojem mediów cyfrowych, pobudza i stymuluje ich obsesyjne podejście w imię zwiększania zainteresowania produktem, jakim jest starannie wypracowany wizerunek idola. Ich usługi mają swój rynek zbytu wśród fanów. Zgodnie z postulatem Deluze'a koreański

przemysł kulturowy stanowi system o maksymalnej liczbie połączeń pomiędzy poszczególnymi ogniwami, gdzie jednoznaczne oddzielnie elementów oficjalnych i odgórných oraz oddolnych i spontanicznych, a także typów fanowskich postaw i zachowań staje się w zasadzie niemożliwe. Dogłębna analiza sytuacji fana na koreańskim rynku muzycznym stawia też w nowym świetle założenia fantropologii, odsłaniając zakres komercyjnego uwikłania – jawnego i niejawnego – postaw i zachowań fanowskich, co znacząco podkopuje stary paradygmat subwersywności fandomu. W przypadku koreańskiego rynku muzycznego produkt stanowi nie tylko muzyka, ale również sam idol oraz jego fani; rynek oferuje gotowe modele tożsamościowe, zasady postępowania, budowania poczucia wspólnotowości i fanowskiej autoidentyfikacji w sposób, który służy maksymalizacji zysków wytwórni, skutecznie komercjalizując fanowski afekt na własny użytek.

BIBLIOGRAFIA

- Cho, H., Chung, S. (2017). Parasocial relationship via reality TV and socialmedia: Tts implications for celebrity endorsement. *Psychology and Marketing*, 4(34), 481–495. <https://doi.org/10.1002/mar.21001>
- Coppa, F. (2006). A brief history of media fandom. In K. Busse, K. Hellekson (eds.), *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet* (p. 41–59). McFarland.
- Godzic, W. (2001). *Rozumieć telewizję*. Rabit.
- Gray, J. (2003). New audiences, new textualities: Antifans and non-fans. *International Journal of Cultural Studies*, 1(6), 64–81.
- Horton, D., Whol, R. R. (1956). Mass communication and para-social interaction. Observation on intimacy at a distance. *Psychiatry*, 3(19), 15–229. <https://doi.org/10.1080/00332747.1956.11023049>
- Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge.
- Kobus, A. (2018). *Fandom. Fanowskie modele odbioru*. Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Koreaboo (2018, October 11). 13 extremely disturbing stories of sasaengs that went too far. Koreaboo. <https://www.koreaboo.com/lists/13-disturbing-stories-sasaeng-fans-went-far-1/>
- Koreaboo (2019, May 19). EXO's Kai exposed two sasaengs following him on Instagram live. Koreaboo. <https://www.koreaboo.com/stories/exos-kai-exposes-two-sasaengs-following-instagram-live/>
- Korea Scouter TV (2019). *Ex sasaeng fan tells you why she started and how it ended* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DdErFN_rplU
- Lee, J. (2019). *BTS art revolution. BTS meets Deleuze* (transl. S. Kim, M. Chae, C. Jiye Won, S. Lee). Parrhesia.
- Hi thirty (2012, August 27). *Comments about reply 1997 and sasaeng fans*. Hi thirty. <https://no-ih92.wordpress.com/2012/08/27/quote-reply-1997-and-sasaeng-fans/>
- Scott, S. (2011). *Revenge of the fanboy: Convergence culture and the politics of incorporation*. University of Southern California Press.
- Scott, S. (2019). *Fake geek girls: Fandom, gender and the convergence culture industry*. New York University Press.
- Siuda, P. (2008). Wpływ Internetu na rozwój fandomów, czyli o tym, jak elektroniczna sieć rozwija i popularyzuje społeczności fanów. W: M. Sokołowski (red.), *Media i społeczeństwo. Nowe strategie komunikacyjne* (s. 239–256). Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Soh, E. (2012, August 2). 'Sasaeng stalkers' (Part 1): K-pop fans turn to blood, poison for attention. Yahoo! <https://sg.style.yahoo.com/blogs/singapore-showbiz/sasaeng-groupies-gone-wild-part-1-k-fans/>
- Stanfill, M. (2019). *Exploiting fandom: How the media industry seeks to manipulate fans*. University of Iowa Press.

RECENZJE I OMÓWIENIA
REVIEWS AND DISCUSSIONS

Katarzyna Smyk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

k.smyk@poczta.umcs.lublin.pl

ORCID: 0000-0002-0435-8873

Bajka ludowa na Kujawach. Od bazarza przez archiwum do antologii

Folk Tale in the Kuyavia Region:
From a Storyteller to an Archive to Anthology

***Bajka ludowa na Kujawach (Antologia tekstów z lat 1955–1966),
wybór, wstęp i opracowanie Violetta Wróblewska,
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika,
Toruń 2022.***

DOI: 10.12775/LL.4.2022.007 | CC BY-ND 4.0

Jeśli badać bajki, to najlepiej z folklorystami z ośrodka toruńskiego, skupionego dziś wokół Violetty Wróblewskiej, redaktorki naukowej *Słownika polskiej bajki ludowej* (Wróblewska 2018). Ostatnio podjęła się ona również opracowania antologii tekstów kujawskich bajek ludowych z lat 1955–1966. Publikacja ta została przygotowana do druku w 2020 r. w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (stypendium twórcze w dziedzinie kultury ludowej), a wydana przez Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika dwa lata później. Otrzymujemy publikację wyjątkową z kilku powodów, nie tylko utrwalającą dobre praktyki folklorystycznej pracy edytorskiej, ale też wytyczającą nowe trendy dla środowiska badaczy zbiorów prozy tradycyjnej.

Wróblewska w przemyślany sposób wybrała do antologii niezwykle ciekawy – z perspektywy folklorystycznej, kulturoznawczej, regionalistycznej, muzeolo-

gicznej – materiał, czyli 34 niepublikowane dotąd bajki ze zbiorów archiwum folklorystycznego Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Dokonała ich krytycznej pogłębionej, wieloaspektowej analizy, zarówno każdej z osobna, jak i w całości na tle folkloru i kultury Kujaw oraz regionów ościennych (dawne województwo bydgoskie; ziemia chełmińska, dobrzyńska, Pałuki, Krajna, Bory Tucholskie, Kociewie oraz Kaszuby). Czytelnik zyskuje więc publikację z dopracowanym wprowadzeniem, w którym wyczerpująco i ze znanstwem został szczegółowo i rzetelnie omówiony stan badań nad bajką na Kujawach. Autorka opracowania przypomina ponadto zinstytucjonalizowane konkursy na opisy tradycji, skierowane do mieszkańców wsi, i ich znaczenie dla utrwalania wielorakich śladów kultury: obrzędów, zwyczajów, obyczajowości, kultury materialnej, języka, pieśni i tekstów prozy ludowej. Antologia przybliży wreszcie postaci i charyzmę bazarzy z Kujaw, świetnie uzupełniając stan badań, wyznaczając nowe ścieżki poznawcze zarówno dla samej autorki antologii, jak i dla folklorystów w ogóle. Przeciera też szlak publikacyjny dla opiekunów archiwum Muzeum oraz dla Wydawnictwa Naukowego UMK – wszak bajki (i opisy konkursowe) z sąsiednich krain etnograficznych oczekują na podobne opracowania.

Zwróciłabym szczególną uwagę na kilka cennych wymiarów publikacji. Jeden z nich stanowi część poświęcona konkursom, jakie w latach 1955–1966 sześciokrotnie organizowały trzy podmioty – Toruński Oddział Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Muzeum Etnograficzne w Toruniu (do 1959 r. – Dział Etnograficzny Muzeum Miejskiego w Toruniu) oraz Polskie Radio w Bydgoszczy. Widać, że na potrzeby wprowadzenia autorka pieczołowicie zrekonstruowała obraz tych edycji na podstawie muzealnej dokumentacji i noty pracownika Muzeum z 2020 r. Musiała polegać wyłącznie na swoich pracach w archiwum i ekscerpcji tamtejszych źródeł, dzięki czemu także ten zakres tematyczny doczekał się uwagi, co jest bardzo cenne.

Za równie istotne uznać należy ulokowanie rozważań bajkowych w kontekście takich kategorii, jak tożsamość/specyfika/wyjątkowość bajki kujawskiej. Autorka przychyła się do tezy, że z dzisiejszej perspektywy potwierdza się występowanie w bajkach z tego terenu cech typowych niemal dla wszystkich ludowych przekazów niezależnie od ich pochodzenia (odwoływanie się do mitów założycielskich; związek z osobliwościami występującymi w regionie, z religią katolicką; pamięć o przeszłości; świadomość bogactwa miejscowego folkloru oraz obecność elementów gwarowych). To dla folklorysty ustalenie bardzo pozytywne – Kujawy funkcjonowały w wielkim obiegu tekstów prozy ludowej, będąc jego częścią i zarazem podtrzymując żywotność tego obiegu. Wróblewska pokazuje ten przepływ w kontekście historyczno-kulturowo-gospodarczym, jaki oddziaływał na prozę ludową Kujaw, odwołując się np. do czasów zaborów oraz do wewnętrznego zróżnicowania i wydzielenia się subregionów (m.in. Kujawy Borowe/Leśne, Kujawy Właściwe – Białe/Polne i tzw. Bachorze). Na tej podstawie autorka celnie i niemal poetycko określa to zjawisko mianem „różnorodności i polifoniczności bajek na Kujawach”. Dopełnia

te analizy odniesieniami do współczesności, wskazując na ideologizację bajek (*casus* socrealizmu) oraz na treści genderowe, przez co uwidoczniła zostaje zmiana kulturowa, jaka zachodzi w polskim społeczeństwie od lat 50. XX w.

Barczo pozytywnie trzeba odnieść się do układu bajek zastosowanego w tomie. Wykorzystano tu kryterium genologiczne i podzielono całość materiału na pięć części: *Bajki magiczne* (18 tekstów); *Bajki nowelistyczne* (sześć tekstów); *Bajki komiczne – kawały i humoreski* (pięć tekstów), *Podania – bajki wierzeniowe* (trzy teksty). Może zastanawiać wydzielenie ostatniej części, zatytułowanej *Bajki zwierzęce i religijne (legendy)*, skoro znalazły się tam tylko dwa teksty – jedna bajka zwierzęca i jedna legenda. Może rzeczywiście żal nie opublikować tych tekstów, a przy tym chyba nie da się znaleźć lepszego tytułu działu, który zarazem systemowo pasowałby do pozostałych części.

Na wysoką ocenę zasługuje wybór tekstów – są to „okazy” prozy ludowej, tradycyjne, żywe, bliskie sercu współczesnych folklorystów, którzy rzadko mogą dziś natrafić na tak cenne niepublikowane teksty. Są to też arcydzieła gatunku, zarówno miniaturki – absolutne perełki – jak *Kot i pies*, jak i rozbudowane fabuły, niektóre pretendujące do miana mikropowieści (np. teksty nr I.4, I.10, II.3).

Zauważmy, że Wróblewska każdorazowo zaznacza stopień tradycyjności oraz oryginalności tych tekstów, odnotowując te kwestie w pierwszym przypisie do tekstu, czego przykładem może być choćby następująca adnotacja: „»O szczęśliwej godzinie«, Feliks Paczkowski, sygn. XIV-0018, Włocławek, 1958, III konkurs, s. 13; oryginalny wariant bajki nowelistycznej T 930 »Markowe szczęście«. Często – także we wstępie – jesteśmy naprowadzani na ślady stylizacji i indywidualnego stylu (np. „Przywołane przykłady, choć oparte na rozpoznawalnych schematach fabularnych, zawierają elementy oryginalne, poświadczające z jednej strony niekwestionowany dar fantazjowania autora, a z drugiej typową dla bajek ludowych zasadę wariantowości, wedle której każdy z bazarzy może swobodnie modyfikować tworzoną przez siebie wersję bez uszczerbku dla całości”; s. 31); na modyfikacje i kontaminacje wątków oraz wprowadzanie elementów nieludowych (s. 32) czy nowatorskich (s. 38–41). Zatem już na początku otrzymujemy przykłady świetnych pogłębionych analiz filologicznych i folklorystycznych wybranych tekstów pod względem nawiązania do wątków i procesów modyfikacji. Ich efektem jest konkluzja o wysokiej wartości kulturoznawczej, odwołująca się do pojęcia dystansowania się autora wobec treści przedstawionej opowieści. Autorka opracowania pokazuje je w kontekście urealnienia, moralizowania, przemiany kultury pod wpływem oświaty. Dzięki temu tom przestaje być naukową prezentacją bajek kujawskich, a staje się wzorcową analizą ich przemian oraz przeobrażeń folkloru i kultury wsi, sytuujących się w tamtych czasach na pograniczu ustnej kultury ludowej i współczesnych nam swoistych form kultury postludowej. Owe strategie dystansowania się zasługują na osobną uwagę i na dalsze pogłębione studia.

Warto wyróżnić pomysł wprowadzenia pojęcia gatunku bajki konkursowej i jego opis – genologiczną, typologiczną analizę cech specyficznych dla takich

tekstów pod kątem formy, treści, rekonstruowanych intencji autora (autozapis, autocenzura, autokreacja, „autoawans społeczny” dokonywany przez opracowanie swoich bajek) i pod względem przemian, wartości oraz świata realnego zapośredniczonego przez filtr bajki. To również zakres wart pogłębiania w kolejnych studiach Wróblewskiej czy toruńskiego środowiska folklorystów.

Uczętą dla badacza (a można sądzić, że dla niefolklorysty również) pozostają dopiski autorów, które Wróblewska pozostawiła pod tekstami, np. „Tę bajkę opowiedział mi wujo Z. J.” lub „Bajkę tę opowiedziała mi moja mama, która ją słyszała, jak była małą dziewczynką, to do jej ojca schodzili się wieczorami i legendy opowiadali sąsiedzi”; „Tę bajkę też słyszałam od babci, która miała 79 lat J. M., zam. Koneck pow. Włocławek. Jak służyła u dziedzica, to ten starzec co paśł krowy opowiadał. Brak danych”; „Tą bajkę słyszałam od swojej babci. Nazywała się J. M. już nie żyje. Pochodziła ona z Konecka – wieś, gmina Aleksandrów Kujawski. Nie piśmienna była, służyła u dziedzica, jako 14-letnia dziewczynka paśła gęsi i słyszała ją od starca, co paśł krowy, z nazwiska nieznanem, brak danych”; „Tę bajkę czyli zabobon też słyszałam od mego ojca I. D.” itd. Jest to świetnie zachowana metaopowieść, pokazująca korzenie bajki kujawskiej i pochodzenie zebranych tekstów z bezpośredniego ustnego przekazu rodzinnego i sąsiedzkiego – czyli z epoki żywego folkloru tradycyjnego, istniejącego w naturalnym obiegu kulturowym.

Autorce antologii należą się szczególne podziękowania za pozostawienie w druku znaczników delimitacji, wprowadzonych do bajek przez autorów, jak np. „koniec” lub „Koniec bajki”, czy zachowanie segmentacji tekstów. Ważne jest też, że Wróblewska, dodając sobie pracy, wyjaśniła słowa, które mogą być niezrozumiałe dla przeciętnego czytelnika, nieobeznanego z językiem i kulturą Kujaw, np. z gwary (*mgleć, molesty, kiej, opyłgnać, bęckać, posjasny*), dotyczące obrzędów i zwyczajów (*wianować, krzesny*), kultury materialnej (*dzieża, wyrko, poręb, przyizba*), wierzeń (*zaczyniać, uczyniać, rzucić urok, kołtun*), jak też zapisanych niepoprawnie (*hytrus*). Pozwala to ujednoznacznic przekazy, a zarazem pokazuje wyczulenie redaktorki na zmienność języka na przestrzeni ostatniego półwiecza. Uwidacznia to też jej wewnątrz imperatyw, by zebrane i opublikowane bajki były przystępne, zrozumiałe, a więc atrakcyjne dla maksymalnie szerokiego grona odbiorców.

Przy każdym tytule bajki podano imię i nazwisko autora opowiadki, miejsce jego zamieszkania oraz rok edycji konkursu, na który złożył daną bajkę. Autorzy przekazów pozostają głównymi bohaterami recenzowanej antologii: bajki są oczywiście ważne, ale bez bazarzy nie byłoby ich w zbiorach Muzeum, a więc i w tym tomie. Bez bazarzy ta publikacja po prostu by nie powstała.

Wróblewska założyła, że dobiera bajki do publikacji niezależnie od poprawności językowej oraz że nie ingeruje w zapis i nie dokonuje korekty stylu, słownictwa, interpunkcji czy ortografii (pojawiają się tu więc np. takie zapisy, jak *klamierz, pożądek, żucić, zdażyło, obejżeli*) ani delimitacji tekstów (obecne są kilkunastonicowe akapity). Ma to na celu zachowanie autentyczności pozyskanych tekstów, ukazanie ich „w stanie naturalnym” (s. 54). Uwspółcześnianie zapisu

i usuwanie błędów są wpisane m.in. w wiele instrukcji z zasadami edytorskimi dawnych tekstów archiwalnych, jednakże autorka opracowania zdecydowała się podać nam teksty w oryginalnej ortografii, co dodaje antologii smaku.

Można zgłaszać postulaty porównania konkursu toruńsko-bydgoskiego z innymi konkursami i przeglądami, niekoniecznie bezpośrednio związanymi z piśarstwem bajkowym. Warto byłoby też zajrzeć do prac Jolanty Ługowskiej (1999), Teresy Smolińskiej (1987) w celu wydobycia folklorystycznego aspektu tradycji kulturowej na przykładzie analizy przekazu bajkowego – stylizowanego pod kątem konkursów. Fragmenty dotyczące przemiany stylu czy tematów utworów dałoby się wesprzeć ustaleniami Agnieszki Przybyły-Dumin (2013a, 2013b). Z kolei akapity na temat autocenzury i autokreacji, dokonywanych przez autorów bajek, przywodzą na myśl pracę *Żywioł i forma* Włodzimierza Pawluczuka (1978).

Podsumowując, omawiana antologia stanowi nowe ujęcie pod kilkoma względami: znacząco uzupełnia stan badań na temat bajki kujawskiej; zawiera niepublikowane teksty z zasobów archiwalnych; jest monograficznym przedstawieniem konkursów toruńsko-bydgoskich z lat 1955–1966; opisy i analizy ujęto w nowy sposób, mogący posłużyć za wzór dla innych tego typu opracowań; wprowadzono nowe pojęcia bądź w istotny dla badań kultury sposób dookreślono znane terminy, jak np. gatunek bajki konkursowej, zaangażowanie ideologiczne bajek, autozapis mieszkańców wsi, problematyka dystansowania się autorów bajek wobec swojej rodzimej kultury i tradycji. Autorka we *Wprowadzeniu* wykorzystała też szeroki wachlarz opracowań naukowych oraz źródeł z zakresu języka, kultury i prozy folklorystycznej, od połowy XIX w. po współczesność. Miejmy zatem nadzieję, że ta praca będzie początkiem większej serii, całościowo utrwalającej i opisującej prozę zgromadzoną w archiwum toruńskiego Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej oraz że badacze bajek z innych regionów zechcą przygotować i wydać podobne materiały archiwalne z innych obszarów Polski.

BIBLIOGRAFIA

- Ługowska, J. (1999). *Folklor – tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Pawluczuk, W. (1978). *Żywioł i forma. Wstęp do badań empirycznych nad kulturą współczesną*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Przybyła-Dumin, A. (2013a). *Proza folklorystyczna u progu XXI wieku na podstawie badań terenowych. Monografia*. Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”.
- Przybyła-Dumin, A. (2013b). *Proza folklorystyczna u progu XXI wieku. Bajka, legenda, anegdota. Materiały*. Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”.
- Smolińska, T. (1987). *Z wybranych problemów dawnej i współczesnej sztuki opowiadania*. WSP im. Powstańców Śląskich w Opolu.
- Wróblewska, V. (red.) (2018). *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1–3). Wydawnictwo Naukowe UMK.

Piotr Grochowski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

piotr.grochowski@umk.pl

ORCID: 0000-0001-7333-0439

Helena Kapełuś i jej folklorystyka intensywna

Helena Kapełuś and Her Intense Folklore Studies

Helena Kapełuś, *Wszystko jest folklorystyką. Wybrane prace*, redakcja Regina Gromacka, wstęp Magdalena Kapełuś, Wydawnictwo Agade, Warszawa 2022.

DOI: 10.12775/LL.4.2022.008 | CC BY-ND 4.0

Zebranie w jednym tomie prac folklorystycznych Heleny Kapełuś jest inicjatywą niezwykle cenną, a ich lektura okazuje się nie tylko pożyteczna poznawczo, ale zarazem skłania do rozmaitych refleksji na temat metod badania folkloru oraz blasków i cieni polskiej folklorystyki. Ocenę tego wydawnictwa wypada zacząć od stwierdzenia osobliwego, a przy tym dość znaczącego faktu. Otóż jest to dopiero trzecia publikacja książkowa tej autorki. Wcześniej w formie książki ukazał się jedynie jej doktorat (Kapełuś 1964) oraz skromny objętościowo zbiór szkiców poświęconych kołodom (Kapełuś 1991). Ogromny dorobek Heleny Kapełuś pozostawał więc do tej pory rozproszony (por. Kapełuś 2002), a tym samym jedną z głównych zalet omawianej publikacji jest to, że daje ona pierwszą możliwość, aby spojrzeć na niego całościowo i zobaczyć go w zupełnie nowym świetle.

W książce zamieszczono 69 tekstów (również w języku niemieckim, rosyjskim, francuskim, węgierskim i bułgarskim), stanowiących wybór najważniejszych i zarazem najbardziej charakterystycznych dla owego dorobku prac, które można by podzielić na co najmniej pięć kategorii (w tomie zdecydowano się

na układ chronologiczny). Pierwsza z nich to większe studia komparatystyczne dotyczące związków literatury i folkloru, przede wszystkim zaś jednego z głównych obszarów zainteresowań autorki, jakim była literatura staropolska. Znajdujemy tu m.in. prace na temat Sowizrzęła, pieśni *Cantio de Hungaria occupata*, staropolskich senników, poezji Stanisława Gąsiorka, *Sobótki* Jana Kochanowskiego czy folkloru w *Trylogii* Sienkiewicza. W tym nurcie mieści się też osiem tekstów o tematyce kolędowej pochodzących ze wspomnianej wcześniej książki *O turze zlatorogim*. Drugi typ prac zaprezentowanych w tomie to wstępy, posłowania i komentarze, będące efektem różnego rodzaju inicjatyw edytorsko-wydawniczych, w których Helena Kapelań często uczestniczyła. Mamy tu zarówno pozycje należące do swego rodzaju klasyki folklorystycznych antologii, np. *Bajki i podania* Józefa Lompy (1965), *Bajka ludowa w dawnej Polsce* (1968), *Śpiewająca lipka. Bajki Słowian zachodnich* (1972), *Baśnie braci Grimm* (1982), *Księga bajek polskich* (1988), jak i wydawnictwa mniej znane, np. tomy inspirowanych folklorem opowiadań Bolesława Wojewódzkiego i Augustyna Necla. Trzecim rodzajem tekstów są szkice i hasła biograficzne poświęcone polskim badaczom folkloru, publikowane często w wydawnictwach zagranicznych, a będące pokłosiem prac nad *Dziejami folklorystyki polskiej* (samych artykułów napisanych przez Kapelań do tej monografii nie przedrukowano w omawianym tomie). Czwarta grupa publikacji to większe i mniejsze szkice folklorystyczne dotyczące różnych zagadnień szczegółowych: konkretnych tekstów, gatunków, motywów czy problemów, np. bajki o trzech muzykantach, pieśni dziadowskich, romantycznego wizerunku lirnika, zamawiań, okrucieństwa w bajkach ludowych czy raptularza Antoniny Konopczanki. I wreszcie piąta kategoria tekstów, którą moim zdaniem warto wyróżnić, to sprawozdania z działalności Pracowni Literatury Ludowej IBL oraz opisy dorobku jej kierownika, Juliana Krzyżanowskiego, w tym dramatycznych okoliczności powstawania i wydawania jego katalogu bajek ludowych. Te „drobiazgi” z pewnych powodów wydają mi się niezwykle interesujące (a jednocześnie do tej pory były mało znane), dlatego wrócę do nich jeszcze w dalszej części omówienia.

Już powyższe skrótowe wyliczenie wskazuje na pewną charakterystyczną cechę aktywności naukowej Heleny Kapelań. Z jednej strony była ona skoncentrowana na dość wyraźnie określonym polu badawczym, które stanowił folklor słowny (głównie prozatorski) oraz związki folkloru z literaturą (przede wszystkim staropolską), z drugiej strony autorka podejmowała się bardzo różnych zadań, w efekcie czego jej dorobek cechuje się formalnym rozdrobnieniem, swoistą polimorficznością i – jak powiedziano – do tej pory pozostawał rozproszony. Należy przy tym dodać, że omawiana publikacja (co zresztą zaznaczono w podtytule) tak naprawdę ukazuje jedynie część owej twórczości naukowej. Prócz wspomnianej wcześniej książki o Stanisławie Gąsiorku oraz obszernych rozdziałów z *Dziejów folklorystyki polskiej* (Kapelań, Krzyżanowski 1970, 1982), pominięto w niej bowiem liczne omówienia i recenzje, które ukazywały się m.in. na łamach „Literatury Ludowej”, oraz hasła napisane do *Słownika folkloru polskiego* (Krzyżanowski 1965) i dwutomowej publikacji *Literatura polska. Prze-*

wodnik encyklopedyczny (Krzyżanowski i in. 1984–1985). Do tego dodać należy wiele prac redakcyjnych, które nie przybrały postaci tekstowej w formie wstępu czy posłowia; Helena Kapełuś była m.in. redaktorką lub współredaktorką takich publikacji, jak: *Sto baśni ludowych* (wspólnie z Julianem Krzyżanowskim; również wydań w języku bułgarskim, węgierskim i niemieckim), *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (Krzyżanowski: 1962–1963) oraz serii reedycji pierwszych polskich antologii pieśni ludowych (Żegota Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, Józef Konopka, *Pieśni ludu krakowskiego*, Kazimierz Władysław Wójcicki, *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi nad Bugu*). Wszystko to składa się na spuściznę imponujących rozmiarów, przy czym wiele z jej elementów zapewniło sobie trwałe miejsce w dorobku polskiej humanistyki, stanowiąc „narzędzia pracy” również dla dzisiejszych folklorystów, etnologów i badaczy literatury.

Jak wspominałem na wstępie, czytając prace zamieszczone w tomie *Wszystko jest folklorystyką*, mamy okazję zapoznać się z dorobkiem autorki w formie scalonej i skondensowanej. Forma ta pozwala zaś dostrzec pewne jego aspekty, które do tej pory – przynajmniej dla mnie – były słabo widoczne bądź nieoczywiste. Zapewne każdy z czytelników może w tym zakresie dokonać własnych „odkryć”, ja chciałbym zwrócić uwagę na dwie kwestie, które z dzisiejszej perspektywy wydają mi się szczególnie interesujące.

Pierwszą z nich jest niezwykła rzetelność badań naukowych prowadzonych przez autorkę. Jej prace charakteryzują się skoncentrowaniem na szczegółach, pieczołowitym zbieraniem informacji i analizowaniem różnego rodzaju źródeł oraz bardzo ostrożnym formułowaniem hipotez i wniosków. Można powiedzieć, że jest to folklorystyka intensywna, czyli taka, która skupia się na wąsko rozumianym folklorze jako ustnej twórczości słownej badanej w ujęciu empirycznym (analiza konkretnych tekstów folkloru/literatury i źródeł historycznych), a zarazem próbuje w sposób możliwie wyczerpujący opisać szczegółowe i wyraźnie zarysowane problemy badawcze. Taki model badań znajduje się na antypodach folklorystyki ekstensywnej, która poszerza tradycyjne pola badawcze, zmierzając raczej do ujęć o charakterze teoretycznym i analizy pewnych ogólnych procesów komunikacyjnych czy – szerzej – kulturowych (Bartmiński 2005: 10).

Dobry przykład skrupulatności cechującej autorkę znajdujemy choćby w artykule *Modlnicki raptularz Antoniny Konopczanki*, gdzie dokonano nie tylko drobiazgowej analizy samego rękopisu, jego zawartości i okoliczności powstania, ale wiele miejsca poświęcono rozmówczyniom i rozmówcom Konopczanki. Jest to kwestia o tyle istotna, iż jak dobrze wiemy, w źródłach z tamtego okresu zwykle brakuje nawet podstawowych danych na temat wykonawców, co znacząco utrudnia interpretację tekstów folkloru. W tym zakresie Kapełuś podjęła nawet wysiłek dotarcia do proboszcza parafii w Modlnicy, ks. Walentego Gałowicza, który „w toku żmudnych poszukiwań” w księgach parafialnych pomógł ustalić takie szczegóły, jak daty urodzin, śmierci czy ślubów poszczególnych informatek i informatorów (s. 290). Energia i czas poświęcone na zebranie takich informacji przynoszą efekty, które mogą się wydawać mało spektakularne,

nie prowadzą bowiem do formułowania efektownych hipotez czy wyciągania fundamentalnych wniosków. Z dzisiejszej perspektywy należy jednak docenić niewątpliwe walory takiego „staroświeckiego” modelu badań. W czasach, kiedy kładzie się duży nacisk na „innovacyjność”, „przełomowość” oraz „szybkie publikacje”, mało kto jest skłonny podejmować trud żmudnego gromadzenia tego typu szczegółowych danych, co w konsekwencji prowadzi niejednokrotnie do powstawania prac mało rzetelnych i powierzchownych. W tym zakresie publikacje Heleny Kapełuś mogą stanowić pozytywny punkt odniesienia czy wręcz wzór do naśladowania.

Jej dorobek naukowy ma jednak jeszcze jedną specyficzną cechę, która w moim przekonaniu nie jest już tak jednoznaczna. Chodzi mianowicie o to, że znaczna jego część ma charakter swoiście usługowy. Są to bowiem, jak wcześniej wspomniałem, różnego rodzaju wstępy, posłowia, komentarze, artykuły hasłowe oraz liczne – nierzadko monumentalne – prace redakcyjno-wydawnicze. W wyniku takich działań powstawały publikacje bardzo ważne, tworzące narzędzia do dalszych badań folklorystycznych czy literaturoznawczych, jednak ich specyfika polegała na tym, że stanowiły raczej podsumowanie czy uporządkowanie istniejącego stanu wiedzy lub aplikację wypracowanych wcześniej rozwiązań. Nie wskazywano w nich nowych problemów czy perspektyw badawczych, nie dokonywano istotnych zwrotów w zakresie teorii czy metodologii badań.

Trzeba przy tym wyraźnie zaznaczyć, że rzecz dotyczy nie tylko działań naukowych Heleny Kapełuś, ale – w szerszej perspektywie – ogólnego modelu funkcjonowania i dorobku Pracowni Literatury Ludowej (PLL) powołanej w 1953 r. w ramach Instytutu Badań Literackich PAN, której zespół – jak stwierdza autorka „posiadł trudną umiejętność pracy kolektywnej” (s. 116). Efekty owej „pracy kolektywnej” były bez wątpienia imponujące, by wspomnieć choćby wzmiankowane wcześniej *Dzieje folklorystyki polskiej* (Kapełuś, Krzyżanowski 1970, 1982), *Polską bajkę ludową w układzie systematycznym* (Krzyżanowski 1962–1963) czy *Słownik folkloru polskiego* (Krzyżanowski 1965). Z przypomnianych w omawianej książce sprawozdań wynika jednak jasno, że można tu mówić również o drugiej stronie medalu czy też pewnych skutkach ubocznych przyjętego w PLL modelu badań i działań. Jak bowiem szczerze stwierdza autorka, „członkowie zespołu wykonują niewdzięczne, żmudne i mało efektowne prace komentatorskie” (s. 116). W innym tekście rozwija tę myśl, konkludując: „członkowie zespołu [...], prowadząc prace nie zawsze efektowne, starali się dawać w nich rzetelną podbudowę, opartą na solidnej znajomości ludowego tekstu i jego życia, pod gmachy, być może świetniejsze, które na tej podwalinie kiedyś powstaną” (s. 375). Oczywiście należy tu docenić zarówno skromność badaczki, jak i swego rodzaju poświęcenie całego zespołu, pracującego dla dobra nauki, czy wskazywaną wcześniej rzetelność, jednak przyjęcie takiego modelu działania miało dwojakiego rodzaju skutki uboczne.

Po pierwsze, można postawić tezę, że wpływ PLL (a zwłaszcza jej kierownika, Juliana Krzyżanowskiego) na rozwój badań był na tyle duży, że w pol-

skiej folklorystyce przez długie lata zdecydowanie dominował paradygmat literaturoznawczy. W tej sytuacji z jednej strony nie interesowano się zbyt nowymi koncepcjami rozwijanymi na gruncie folklorystyki zachodniej (np. performatyką, teorią komunikacji), a z drugiej strony znaczącemu osłabieniu uległ tradycyjny paradygmat etnologiczny. W tym ostatnim zakresie istotne znaczenie miały jednak również decyzje administracyjne podejmowane na wyższym szczeblu. Kapełuś wspomina o tym w swoich sprawozdaniach, pisząc o problematycznych konsekwencjach „oddzielenia komórek zajmujących się gromadzeniem i badaniem współczesnego folkloru”, które znalazły się w obrębie Państwowego Instytutu Sztuki, co „odcięło pracownię od bratniej gałęzi studiów” (s. 115). W efekcie przyjęcia takich rozwiązań organizacyjnych pracownicy PLL tylko wyjątkowo mieli okazję uczestniczyć w badaniach terenowych, by – jak szczerze stwierdza autorka – „raz po raz stwierdzać ze smutkiem swoje nikłe przygotowanie do pracy tego rodzaju” (s. 374). Po drugie, folklorystyka oddzielona w sposób sztuczny i administracyjny od etnologii i badań terenowych oraz zdominowana przez polonistów stała się w Polsce *de facto* nauką pomocniczą literaturoznawstwa. Konsekwencje takiego stanu rzeczy w sposób dosadny i ironiczny podsumował swego czasu Jerzy Bartmiński, pisząc, że folklorystyka polska „mimo niewątpliwych osiągnięć nie jest w humanistyce dyscypliną partnerską, pozostaje ubogą krewną z plebejskim [...] rodowodem, którą przywołuje się i dopuszcza do pańskiego stołu tylko na wyraźne życzenie gospodarza, wielkiego artysty: Mickiewicza, Norwida, Nowaka, Vincenza...” (Bartmiński 1990: 128).

Usługowy profil działalności PLL sprawiał więc, że dorobek naukowy jej pracowników w pewnym sensie rozmiękał się na drobne, pozostawał rozproszony, w znacznej mierze niedoceniony, a sytuacja taka – w szerszej i dłuższej perspektywie – doprowadziła do marginalizacji folklorystyki w pejzażu polskich nauk humanistycznych. Teksty Heleny Kapełuś rzucają jednak pewne światło na jeszcze jeden aspekt tej sytuacji. Wydaje się bowiem, że owa „trudna umiejętność pracy kolektywnej” wykorzystywana była nie tylko do obsługi bieżących potrzeb środowiska naukowego (np. prowadzenie kwerend) czy realizacji swego rodzaju misji (przygotowanie narzędzi do dalszych badań). Służyła ona zarazem konkretnym przedsięwzięciom naukowym, firmowanym nazwiskiem Juliana Krzyżanowskiego, którego pozycja w PLL nie ograniczała się bynajmniej do pełnienia funkcji kierownika, był on wszak niekwestionowanym i darzonym wyjątkowym uznaniem liderem naukowym całego zespołu. Jego prace są wielokrotnie przywoływane w tekstach Heleny Kapełuś, która oceniając ich wymiar, stwierdza, że badania Krzyżanowskiego „są i wytyczaniem nowych szlaków w naszej folklorystyce, i zarazem drogowskazami na tych szlakach” (s. 116). Nie chcę tu bynajmniej podważać tych osiągnięć, choć z dzisiejszej perspektywy zwłaszcza na ich nowatorstwo trzeba by spojrzeć szerzej i bardziej krytycznie. Chodzi mi tylko o to, że taki model zespołowej pracy firmowanej przez jednego lidera zwykle niesie ze sobą pewne niekorzystne konsekwencje i zagrożenia. W tym przypadku można powiedzieć, że

konsekwencje te były dwójakiego rodzaju. Po pierwsze – jak już wspominałem – w odróżnieniu od dorobku Krzyżanowskiego, dorobek innych członków zespołu PLL uległ nie tylko rozproszeniu, ale i swoistej anonimizacji oraz zapomnieniu. Po drugie, co jest może jeszcze bardziej istotne, kiedy Krzyżanowskiego zabrakło, z zespołu przywykłego do „pracy kolektywnej” nie wyłonił się żaden inny lider, który mógłby zająć miejsce mistrza i z powodzeniem rozwijać jego dzieło. A ponieważ w PLL nie wypracowano również mechanizmów kształcenia młodych adeptów folklorystyki, pracownia zaczęła „wymierać” i po odejściu na emeryturę Heleny Kapeluś została rozwiązana.

W tym kontekście należy więc jeszcze raz podkreślić, że książka *Wszystko jest folklorystyką* stanowi publikację zarówno ciekawą, jak i bardzo ważną. Jej wartość polega nie tylko na tym, że scala i przypomina dorobek jednej z najbardziej zasłużonych polskich folklorystek. Równocześnie skłania ona bowiem do refleksji nad metodami i perspektywami badawczymi oraz pewnymi modelami organizacji prac naukowych, które mają istotne konsekwencje dla efektów badań, rozwoju i pozycji poszczególnych dyscyplin oraz zawodowych losów samych badaczy. Można powiedzieć, że losy Heleny Kapeluś ostatecznie potoczyły się pomyślnie, ponieważ spadkobiercy autorki skutecznie zadbali o to, by jej liczne prace nie pozostały w stanie rozproszenia i nie ulegały stopniowemu zapomnieniu. Dzięki tej inicjatywie mogą one być cennym źródłem wiedzy, ale też inspiracją i swego rodzaju punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń folklorystów.

BIBLIOGRAFIA

- Bartmiński, J. (1990). *Folklor – język – poetyka*. Zakład Narodowy Ossolińskich, Polska Akademia Nauk.
- Bartmiński, J. (2005). Folklorystyka. Etnonauka. Etnolingwistyka – sytuacja w Polsce. *Literatura Ludowa*, 49(6), 5–13.
- Kapeluś, H. (1964). *Stanisław z Bochnie kleryka królewski*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk.
- Kapeluś, H. (1991). *O turze złotorogim. Szkice kołędowe*. Instytut Badań Literackich PAN.
- Kapeluś, H., Krzyżanowski, J. (red.) (1970). *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863. Epoka przedkolbergowska*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk.
- Kapeluś, H., Krzyżanowski, J. (red.) (1982). *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kapeluś, M. (red.) (2002). Bibliografia Heleny Kapeluś. W: M. Kapeluś, A. Engelking (red.), *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapeluś*. Wydawnictwo AGADE.
- Krzyżanowski, J. (1962–1963). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 1–2). Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Polska Akademia Nauk.
- Krzyżanowski, J. (red.) (1965). *Słownik folkloru polskiego*. Wiedza Powszechna.
- Krzyżanowski, J. i in. (red.) (1984–1985). *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* (t. 1–2). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.



ISSN 2544-2872 – ONLINE

ISSN 0024-4708 – PRINT