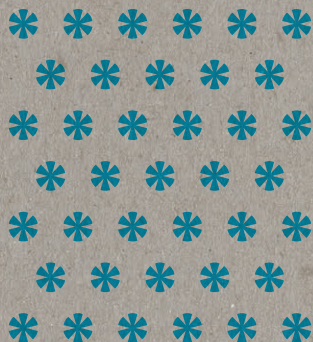


LITERATURA LUDOWA



Journal of Folklore and Popular Culture



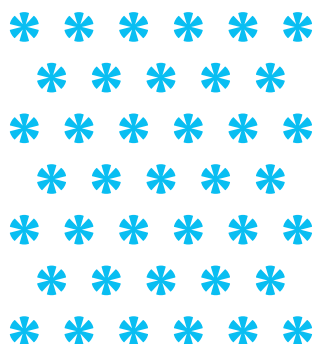
FOLK TALES OF SLAVS IN POLAND

Founded by The Polish Ethnological Society in 1957
vol. 67 (2023) no. 1-2

LITERATURA LUDOWA



Journal of Folklore and Popular Culture



FOLK TALES OF SLAVS IN POLAND

Founded by The Polish Ethnological Society in 1957
vol. 67 (2023) no. 1-2

Literatura Ludowa / Journal of Folklore and Popular Culture

Guest Editor

Violetta Wróblewska (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland)

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)

Agnieszka Gołębiowska-Suchorska (Faculty of Literature, Kazimierz Wielki University, Poland)

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)

Elwira Wilczyńska (Institute of Rural and Agricultural Development, Polish Academy of Sciences)

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

OD REDAKCJI — EDITORIAL

7 Violetta Wróblewska

Bajki Słowian w Polsce / Folk Tales of Slavs in Poland

ARTYKUŁY — ARTICLES

13 Eliza Pieciul-Karmińska

O relacji między przekładami a recepcją *Baśni dla dzieci i dla domu* (Kinder- und Hausmärchen) braci Grimm w Polsce
/ On the Relation between Translations and the Reception of the *Children's and Household Tales* (Kinder- und Hausmärchen) by Brothers Grimm in Poland

35 Teresa Smolińska

Popularyzacja bajek słowackich w Polsce
/ Popularization of Slovak Folk Tales in Poland

53 Dejan Ajdačić

O wybranych słowiańskich motywach zbioru *Klehdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* Kazimierza Władysława Wójcickiego
/ On Some Selected Slavic Motifs of the Collection *Klehdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* by Kazimierz Władysław Wójcicki

65 Jolanta Ługowska

Wątki baśniowe w „słowiańskim uniwersum” Marty Krajewskiej
/ Fairy Tale Motifs in the Slavic Universe of Marta Krajewska

77 Agnieszka Gołębiowska-Suchorska

Wiesław, czyli słowiańska bajka magiczna jako tworzywo komiksu
/ *Wiesław*, or a Slavic Magical Fairy Tale as Comic Book Material

89 Katarzyna Smyk

Królestwo za mgłą – bajka obozowa Zofii Posmysz
/ *Królestwo za mgłą* – Zofia Posmysz's Camp Fairy Tale

107 Małgorzata Lisecka

Pan Twardowski Adolfa Sonnenfelda. Kilka uwag na temat
muzyczno-scenicznego wariantu legendy
/ Adolf Sonnenfeld's *Pan Twardowski*: Some Observations
on the Theatrical Musical Version of the Legend

123 Magdalena Bednarek

Jestem rzeką! *Wanda* Zuzanny Orlińskiej na tle tradycji
oraz hydrofeminizmu
/ I am the River! *Wanda* by Zuzanna Orlińska,
Literary Tradition and Hydrofeminism

137 Violetta Wróblewska

Polskie bajarze i ich kulturowe znaczenia (rekonesans)
/ Polish Collections of Fairy Tales and Their Cultural Meanings
(Reconnaissance)

NA INNY TEMAT — CHANGING THE SUBJECT

153 Vito Carrassi

The Cemetery and the Fear of the Dead

ROZMOWY I ESEJE — ESSAYS AND CONVERSATIONS

171 Zuzanna Orlińska

O pracy nad *Współczesnym bajarzem polskim*
/ On Working on *Współczesny bajarz polski*

RECENZJE I OMÓWIENIA — REVIEWS AND DISCUSSIONS

185 Violetta Wróblewska

Oswajanie potworów...
/ Taming Monsters...

193 Andrzej P. Kowalski

Z badań nad mitologią Słowian
/ From Research on the Mythology of the Slavs

205 Dorota Świtała-Trybek

Święty Marcin – z badań nad niematerialnym dziedzictwem kulturowym
/ St. Martin – from Research on Intangible Cultural Heritage

OD REDAKCJI

EDITORIAL

Violetta Wróblewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

viola@umk.pl

ORCID: 0000-0002-5776-8382

Bajki Słowian w Polsce

Folk Tales of Slavs in Poland

DOI: 10.12775/LL.1.2023.001 | CC BY-ND 4.0

Bajki ludowe stanowiły ważną część tradycyjnej kultury w wielu krajach. Ich walory, nie tylko artystyczne, wpłynęły na fascynację chłopską twórczością ustną w środowiskach europejskich elit zwłaszcza w XIX w. wraz z popularnym wtedy mitem Słowiańszczyzny (zob. Janion 2007). W chłopskich opowieściach szukano korzeni narodów słowiańskich, potwierdzenia istnienia pradawnej kulturowej wspólnoty, w końcu prawd o przeszłości. Na znaczną skalę zaczęto wtedy ludowe przekazy przekładać na różne języki, publikować, badać, objaśniać. Moda na bajki – rozumiane szeroko pod względem gatunkowym, w ujęciu zaproponowanym przez Juliana Krzyżanowskiego (1962-1963) – mimo upływu lat nie minęła, ale zmienił się zakres występowania i oddziaływania chłopskich opowieści. Inspirują twórców wielu dziedzin sztuki, fascynują miłośników Słowiańszczyzny, którzy w ludowych narracjach poszukują śladów mitów, obrzędów, wierzeń i obyczajów, bywają także podstawą projektów artystycznych, muzealnych oraz gawędziarskich (zob. Rzepnikowska 2009). W związku z powyższym grono akademików postanowiło przyrzeć się obecności bajek Słowian w Polsce z perspektywy wielu dyscyplin w trakcie konferencji zorganizowanej 3–4 listopada 2022 r. przez Pracownię Badań Folkloru, Instytut Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym UMK w Toruniu, Komisję Folklorystyczną Międzynarodowego Komitetu Sławistów pod honorowym patronatem Komisji Folklorystycznej Komitetu Nauk Etnologicznych Polskiej Akademii Nauk w Toruniu. Po konferencji powstał pomysł, aby część materiałów opracować w formie numeru monograficznego „Literatury Ludowej”, próbując znaleźć odpowiedź na pytania, co zostało z dawnego mitu Słowiańszczy-

znych, czego w chłopskich przekazach szukano, jak ewoluowała recepcja narracji Słowian, jak też zmieniało się ich oddziaływanie na naszą kulturę. W efekcie prezentujemy Państwu dziesięć artykułów zbierających najważniejsze ustalenia poczynione w trakcie 2-dniowych obrad.

Numer czasopisma otwiera ważny tekst Elizy Pieciul-Karmińskiej, *O relacji między przekładami a recepcją „Baśni dla dzieci i dla domu” („Kinder- und Hausmärchen”) braci Grimm w Polsce*, w którym podjęto niezwykle interesujący temat zarówno odbioru niemieckich baśni w polskim kręgu językowym i ich wpływu na polskich pisarzy, jak i ich związków z tradycjami słowiańskimi. W dalszej kolejności znajduje się praca Teresy Smolińskiej, *Popularyzacja bajek słowackich w Polsce*, odnosząca się do obecności opowieści naszych południowych sąsiadów w obiegu czytelniczym. Kolejne artykuły dotyczą kwestii szczegółowych, takich jak wykorzystanie motywów słowiańskich w twórczości literackiej i nieliterackiej wybranych artystów na przestrzeni 200 lat. Dejan Ajdać w pracy *O wybranych słowiańskich motywach zbioru „Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi” (1837) Kazimierza Władysława Wójcickiego* zajął się omówieniem obecności elementów folkloru narodów słowiańskich w pierwszym polskim zbiorze zawierającym opracowanie bajek ludowych, dowodząc szerokiego zakresu zapożyczeń. Z kolei Jolanta Ługowska przyjrzała się podobnej tematyce, tyle że we współczesnym cyklu powieści typu fantasy. Jej artykuł – *Wątki baśniowe w „słowiańskim uniwersum” Marty Krajewskiej* – pokazuje, jak obecnie zmienia się nastawienie do dawnej Słowiańszczyzny, która postrzegana jest bardziej jako uniwersum, świat wspólnych wierzeń i wartości niż wspólnota o nacechowaniu ideologicznym, jak chcieli ją widzieć romantycy. Zbliżony temat, chociaż w innym kontekście, podjęła Agnieszka Gołębiowska-Suchorska, autorka kolejnego tekstu: *„Wiesław”, czyli słowiańska bajka magiczna jako tworzywo komiksu*. Odwołując się do fundamentalnej dla badań folklorystycznych rozprawy Ługowskiej – *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury* (Ługowska 1981), badaczka omówiła nie tylko obecność bajkowych motywów w cyklu komiksowym, ale wykazała również podobieństwo mechanizmów wykorzystania dawnych bajek z kręgu Słowiańszczyzny jak w dawnej literaturze pięknej, tym samym dowodząc elastyczności wzorca gatunkowego wywodzonego z folkloru, dającego się swobodnie przetwarzać w historii obrazkowej. Problemem bajki jako trwałego gatunku o istotnej roli zarówno terapeutycznej, jak i kulturowej zajęła się natomiast Katarzyna Smyk w tekście *„Królestwo za mgłą” – bajka obozowa Zofii Posmysz*. Z kolei Małgorzata Lisecka poświęciła swą wypowiedź, zatytułowaną *„Pan Twardowski” Adolfa Sonnenfelda. Kilka uwag na temat muzyczno-scenicznego wariantu legendy*, obecności wybranego motywu bajkowego w muzyce klasycznej, a szczególnie w przedstawieniach baletowych. Następny artykuł – autorstwa Magdaleny Bednarek pt. *Jestem rzeką! „Wanda” Zuzanny Orlińskiej na tle tradycji oraz hydrofeminizmu* – został poświęcony analizie jednego z utworów pochodzących ze *Współczesnego bazarza polskiego* (2021). Zaprezentowana perspektywa (hydro)feministyczna pozwoliła wydobyć nowe znaczenia ukryte w baśni Wan-

da Zuzanny Orlińskiej, reinterpretującej dawne podanie o córce Kraka. Serię artykułów naukowych zamyka tekst Violetty Wróblewskiej: *Polskie bazarze i ich kulturowe znaczenia (rekonesans)*. Dokonano w nim przeglądu zbiorów baśniowych, zwanych bazarzami, publikowanych między XIX a XXI w., a jednocześnie podjęto próbę uchwycenia istoty popularności i kulturowego znaczenia tej formy wydawniczej. Ważnym zagadnieniem stało się zaprezentowanie podobieństw oraz różnic między pierwszym *Bazarzem polskim* Antoniego Józefa Glińskiego (1853) a najnowszym *Współczesnym bazarzem polskim* Zuzanny Orlińskiej (2021). Zwieńczeniem merytorycznej części numeru czasopisma, oprócz recenzji wybranych pozycji książkowych, jest niezwykle interesująca opowieść autorki najnowszego bazarza – Zuzanny Orlińskiej, która zdradza tajniki swego warsztatu pisarskiego, jak również problemy, z którymi musiała się zmierzyć, pracując na materiale polskich bajek ludowych. Przegląd zebranych w niniejszym numerze prac pozwala stwierdzić, że materia folklorystyczna, a zwłaszcza bajka słowiańska, do której należy także bajka polska, nie tyle się starzeje, ile ewoluuje jako tworzywo artystyczne. Dalej stanowi cenne źródło inspiracji dla wielu twórców, którzy częściej jednak widzą w niej rezerwuuar pomysłów na nową sztukę, rzadziej zaś szukają śladów dawnego mitu o Słowiańczyźnie. Ten ostatni zdaje się przechodzić do lamusa.

BIBLIOGRAFIA

- Gliński, J. A. (1853). *Bazarz polski* (t. 1-2). W Drukarni Gubernialnej.
- Janion, M. (2007). *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Wydawnictwo Literackie.
- Krzyżanowski, J. (1962–1963). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 1–2). Ossolineum.
- Ługowska, J. (1981). *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wydawnictwo Ossolineum.
- Orlińska, Z. (2021). *Współczesny bazarz polski*. Polarny Lis.
- Rzepnikowska, I. (2009). *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI–XXI wieku*. Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wójcicki, K. W. (1837). *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. W drukarni Piotra Baryckiego.

ARTYKUŁY
ARTICLES

Eliza Pieciul-Karmińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

eliza.karminska@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6268-9873

O relacji między przekładami a recepcją *Baśni dla dzieci i dla domu* (*Kinder- und Hausmärchen*) braci Grimm w Polsce

On the Relation between Translations and the Reception of the *Children's and Household Tales (Kinder- und Hausmärchen)* by Brothers Grimm in Poland

DOI: 10.12775/LL.1.2023.002 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The fairy tales by the Brothers Grimm are the most often translated work of German literature. All over the world these tales are read in translations that are not identical to the original. In Poland, these important texts are also read in various versions translated into Polish, which raises a question of how the form and content of different translations and adaptations may influence the reception of these German tales. Referring to important studies by folklorists Helena Kapeluś and Dorota Simoniades, the author of the article indicates which research topics should be continued and deepened in the field of the Grimm research in Poland.

KEYWORDS: folk tales, Brothers Grimm, translation, reception of the tales by Brothers Grimm in Poland

Znaczenie zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) braci Grimm nie ogranicza się tylko do badań folklorystycznych i filologicznych w obszarze języka niemieckiego. Jacob i Wilhelm Grimmowie pisali wprawdzie po niemiecku,

ale zebrane przez nich ludowe fabuły były, jak pisze Dorota Simonides, „niemieckim kompendium europejskiej baśni ludowej” (Simonides 1989: 50). Dwaj niemieccy filolodzy, publikując fabuły pozyskane ze źródeł pisanych i ustnych, zainspirowali folklorystów z wielu krajów do zbierania i utrwalania na piśmie rodzimej twórczości, a tworząc swoisty gatunek baśniowy (*Gattung Grimm*), wywarli istotny wpływ na literaturę dziecięcą nie tylko w Niemczech, ale także przykładowo w Danii (por. Dollerup 1999: 149 i nast.), Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych (por. Zipes 2014: 49). Obecnie baśnie Grimmowskie, zwłaszcza dzięki przekładom na język angielski, są zjawiskiem globalnym (Zipes 2014: 78 i nast.) i stanowią istotny punkt odniesienia również dla badań spoza obszaru języka niemieckiego.

Równocześnie recepcja zbioru KHM w Niemczech różni się od sposobu lektury tych tekstów w krajach, gdzie czytane są one w tłumaczeniach. Medium przekładu sprawia także, że odbiór oryginalnego dzieła będzie odmienny w poszczególnych językach, gdyż tłumaczenia każdorazowo podlegają określonym warunkowaniom: historycznym, gatunkowym, edycyjnym i translatorskim.

W niniejszym artykule skupię się na opisie swoistości przekładów zbioru KHM na język polski w kontekście ich wpływu na recepcję oraz kształt badań nad baśniami braci Grimm w naszym kraju.

Zbiór *Kinder- und Hausmärchen* w recepcji niemiecko- i obcojęzycznej

Szczególne znaczenie baśni braci Grimm w ich ojczyźnie najlepiej opisuje Heinz Rölleke, który w posłowie do jednego z najnowszych wydań zbioru KHM pisze, iż dla osób niemieckojęzycznych spotkanie z baśniami Grimmów w dzieciństwie „było jednym z pierwszych i [...] najoczywistszych przeżyć w królestwie literatury, sztuki, całej kultury”. Badacz stwierdza także, że najbardziej znane baśni braci Grimm są w Niemczech „czymś równie oczywistym jak powietrze, chleb powszedni czy miłość rodziców” (Rölleke 2017: 918, przekład własny). Czy jest jakieś dzieło w kulturze polskiej, o którym moglibyśmy zgodnie powiedzieć, że było dla nas jak powietrze, chleb powszedni i miłość rodziców?

Fenomen baśni Grimmowskich polega właśnie na tym, że owe teksty sprzed 200 lat wciąż są obecne w kulturze i czytane w niezmiennym kształcie, a co ważne, nadal zrozumiałe są także dla stosunkowo młodych czytelników. Również współcześnie w niemieckiej szkole podstawowej i ponadpodstawowej baśnie te omawiane są nie tylko w ramach zajęć o baśni jako gatunku literackim. Są one także elementem nauczania gramatyki, zwłaszcza w zakresie przyswajania czasu przeszłego *Präteritum* (zwanego czasem narracyjnym), co jest chyba najlepszym dowodem na ich językową zrozumiałość i nieprzerwaną obecność w świadomości społecznej – i to nie tylko na prawach zabytku kultury.

Oczywiście nie wszyscy mają przywilej poznawania baśni braci Grimm w oryginale – ogromna większość czytelników z innych krajów czyta to dzieło w tłumaczeniu na swój język ojczysty. W ten sposób przekład, umiejscowiony w określonym czasie i konkretnej epoce literackiej, wykonany na podstawie indywidualnych założeń translatorskich i z myślą o konkretnej grupie odbior-

ców, staje się istotną barierą odbioru, nieobecną w recepcji niemieckojęzycznej. Generuje to różnice w odbiorze tego dzieła literackiego w stosunku do recepcji niemieckojęzycznej. Przykładowo w odniesieniu do pierwszego przekładu baśni Grimmowskich na język angielski, autorstwa Edgara Taylora, Jack Zipes przekonująco udowadnia, że angielski wybór baśni Grimów, zatytułowany *German Popular Stories* (1823/1826), był w pełni samodzielną propozycją interpretacyjną tłumacza¹, który skupił się przede wszystkim na dostosowaniu tekstu do odbiorcy dziecięcego oraz – ogólniej – do gustu ówczesnego wykształconego i zamożnego czytelnika brytyjskiego (por. Zipes 2014: 34 i nast., 49). Dobrze ilustruje to tezę o nietożsamości oryginału i przekładu, z czego musi także wynikać odmiennność recepcji baśni Grimmów w ich ojczyźnie oraz w języku przekładu.

Równocześnie, jak to już zostało wspomniane na wstępie, przekłady na języki obce generują odmienności w odbiorze tego samego dzieła literackiego w poszczególnych krajach. Duński badacz recepcji Grimmów, Kay Dollerup, zauważa, że porównawcza analiza reakcji na baśnie Grimmów odsłonić może główne różnice kulturowe już choćby między krajami Europy (por. Dollerup 1999: 320). Dzieje się tak, gdyż recepcja w danym języku i kulturze zależna jest nie tylko od oryginału, lecz również od kształtu przekładu, na który wpływ mają każdorazowa tradycja czytelnicza, wzorce wychowawcze, a także nastawienie tłumacza (bądź wydawcy) do kultury niemieckiej, a w różnych krajach będzie ono niejednakowe z racji odmienności bilateralnych relacji między danymi kulturami.

Dobrym wskaźnikiem bliskości kulturowej jest data pierwszego przekładu zbioru KHM, ujawniająca, kiedy dana kultura była gotowa na przyjęcie niemieckich fabuł. Przykładowo Danię, która przyswoiła pierwsze teksty Grimmowskie już w 1816 r., i Polskę z późnymi datami publikacji pierwszego wyboru i pierwszego pełnego wydania² dzieli 80 lat. To z kolei także miało wpływ na recepcję, gdyż w krajach, gdzie stosunkowo wcześniej zaczęto tłumaczyć baśnie ze zbioru KHM³,

1 Zipes pisze o tym w rozdziale pod znamennym tytułem: „*German Popular Stories*” as a revolutionary book (Zipes 2014: 34).

2 Pierwszy wybór baśni opublikowany został w 1895 r. (*Baśnie dla dzieci i młodzieży* w przekładzie Cecylii Niewiadomskiej), a rok później ukazał się pierwszy pełny przekład (*Baśnie domowe i dziecięce* w tłumaczeniu Zofii A. Kowerskiej), o czym więcej poniżej. Należy jednak podkreślić, że już wcześniej pojawiały się przekłady pojedynczych baśni: *Zajac i jeź* (1865), *Śnieżna Różyczka* (1878) i *Jaś i Małgosia* (1880) (zob. bibliografię wydań w Hałub 1986: 225 i nast.).

3 Ważne w tym kontekście jest także to, że w krajach, w których stosunkowo wcześniej pojawiły się przekłady zbioru KHM, baśnie Grimmowskie wchodziły do kanonu literackiego w kształcie z pierwszych wydań. Przykładowo: przekład Edgara Taylora z 1823 r. bazował na pierwszym (1812/1815) i drugim (1819) wydaniu oryginalnego zbioru, a wiemy, że te wczesne narracje miały zupełnie inny charakter niż wersje baśni z ostatniego wydania z 1857 r. (por. Pieciul-Karmińska 2016). Zbiór *German Popular Stories* w przekładzie Taylora wpływał na literaturę brytyjską, gdy Grimmowie nadal jeszcze pracowali nad kolejnymi wersjami swoich baśni. Zipes nazywa to „największą ironią” historii angielskich przekładów KHM: „However, the greatest irony in the history of the Grimms’ tales in England is that Taylor had already turned the Grimms’ stories into classical folk and fairy tales for children with a British flavor

teksty te stały się naturalną częścią kanonu literackiego, a nierzadko odcisnęły piętno na rodzimej literaturze⁴.

Przekłady baśni braci Grimm na język polski

Mimo stosunkowo późnej premiery baśni ze zbioru KHM w języku polskim rodzimych wersji tych tekstów jest bardzo wiele⁵. Baśnie Jakuba i Wilhelma należą przecież do kanonu literatury światowej i są atrakcyjnym produktem książkowym, zwłaszcza gdy towarzyszą im ilustracje. Zainteresowanie baśniami Grimmów nie słabnie mimo upływu czasu. Wprost przeciwnie, obecność wątków Grimmowskich w rozmaitych mediach (filmy kinowe, seriale telewizyjne, gry komputerowe, komiksy) sprawia, że te niemieckie baśnie ciągle zyskują na popularności, i to nie tylko wśród dzieci.

Ciekawe, że w rozważaniach nad kształtem recepcji⁶ baśni Grimmowskich w Polsce długo nie brano pod uwagę aspektu przekładowego⁷, choć przecież fabuły te docierały do czytelników za pośrednictwem rozmaitych tłumaczy, o różnych kwalifikacjach i odmiennych strategiach translatorskich⁸. W posłowniu do drugiego pełnego wydania zbioru KHM w języku polskim Helena Kapełuś pisze wprawdzie o „ciągu przeróbek i parafraz” (Kapełuś 1982a: 370), ale nie stawia pytania, w jaki sposób takie „przerobione” przekłady wpłynęły na polskojęzyczną recepcję. Dopiero w 1999 r. poznańska germanistka Maria Krysztofiak w książce *Przekład literacki a translatoologia* sformułowała tezę o wpływie tłumaczeń na odbiór baśni braci Grimm w Polsce. Czytelnicy i badacze czytają

while the Brothers were still alive and struggling to preserve the role of authentic folk tales in the German cultural heritage” (Zipes 2014: 57).

- 4 O wpływie tłumaczy na rodzimą literaturę wiele pisze Gillian Lathey w swojej książce pod znanym tytułem *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers* (w tym kontekście por. przede wszystkim Lathey 2010: 6 i nast.).
- 5 Wiele z polskojęzycznych wersji baśni Grimmów nie jest tłumaczeniem we właściwym znaczeniu – o adaptacjach w dalszej części artykułu.
- 6 O recepcji zbioru KHM w Polsce traktuje fundamentalna książka Kamili Kowalczyk pt. *Grimmosfera polska* (Kowalczyk 2021), w której autorka zwraca uwagę na kontekst kulturowo-historyczny, zainteresowanie folklorem i gatunkiem baśniowym (por. Kowalczyk 2021: 95 i nast.). Badaczka jest świadoma swoistości przekładów i ich wpływu na recepcję, lecz bada obecność motywów i wątków Grimmowskich w literaturze polskiej w latach 1865–2015 oraz wskazuje, że jej praca „nie rości sobie praw do bycia analizą translatoologiczną”, gdyż poszczególne tłumaczenia nie są poddane ocenie, lecz wyłącznie analizie strukturalno-formalnej (Kowalczyk 2021: 62 i nast.).
- 7 Obecność baśni Grimmowskich w Polsce opisywano w kontekście rodzimego baśniopisarstwa (por. Kapełuś 1989; Simonides 1989), historii wydawniczej (por. Koryga 2014; Staniów 2014), historycznych uwarunkowań (por. Hałub 1986; Waksmund 1998; Woźniak 2014), polskojęzycznej recepcji w literaturze (Kowalczyk 2021), współczesnych renarracji (por. Kostecka 2014; Kowalczyk 2016) czy wybranych problemów, np. grozy (por. Slany 2016; krytycznie o koncepcji badawczej Slany por. Dybiec-Gajer 2018).
- 8 Zastrzec tu należy, że w Polsce pod zaborami wiele osób czytało baśnie Grimmów w oryginale, więc ich obecność w polskojęzycznej recepcji nie zaistniała dopiero wraz z pierwszymi (udokumentowanymi) przekładami w latach 1895 i 1896. Dotyczy to zwłaszcza terenów, w których kultura niemiecka była obecna z powodów historycznych bądź politycznych, czyli Śląska czy Wielkopolski (por. Rzepnikowska 2018: 72).

dane dzieło w przekładzie, więc poznają je w sposób zapośredniczony⁹, dlatego kształt polskojęzycznych wersji baśni braci Grimm nie jest obojętny dla jakichkolwiek rozważań o tych fabułach w języku rodzimym.

Ze względu na ogromną liczbę popularnych wyborów baśni, a także przewagę swobodnych i zniekształcających adaptacji (por. Krysztofiak 1999: 151 i nast.), kierowanych przede wszystkim do odbiorcy dziecięcego (por. Stolarczyk-Gembiak 2014: 341), postanowiłam zawęzić przedmiot analizy¹⁰ do trzech przekładów pełnego „wielkiego wydania” niemieckiego zbioru (Grimm 1896, 1982, 2010)¹¹, uwzględniając jednak dodatkowo te adaptacje¹², które wywarły największy wpływ na recepcję baśni Grimmowskich w Polsce, gdyż sposobu ich lektury nie kształtują przede wszystkim wierne, pełne przekłady zbioru KHM.

Pierwsze pełne wydanie baśni w przekładzie Zofii A. Kowerskiej

Pierwszy pełny polski przekład oryginalnego „wielkiego wydania” z 1857 r., obejmującego 200 baśni i dziesięć legend dziecięcych¹³, ukazał się w 1896 r. w Bibliotece „Wisły” (jako tom XIV i XV) pod tytułem *Baśnie domowe i dzieciinne zebrane przez Braci Grimmów*. Autorką tłumaczenia była 25-letnia wówczas współpracownica „Wisły” – Zofia A. Kowerska (1871–1946), a jej przekład

9 W odniesieniu do słynnego zbioru pt. *Der Struwwelpeter* Heinricha Hoffmanna Joanna Dybiec-Gajer (2017) dowodzi, jak zmienione w polskim przekładzie (znanym pod tytułem *Złota różdżka*) wersje niemieckich wierszyków wpłynęły na ich odbiór w języku polskim (o analogicznym problemie w kontekście przekładu Grimmów por. Pieciul-Karmińska 2018). Wpływ czynników pozatekstowych na recepcję Grimmów w Polsce bada także Stolarczyk-Gembiak (2014).

10 Jeśli chcemy na podstawie polskich przekładów wyciągać wiążące wnioski dotyczące recepcji Grimmów w Polsce, należy jasno określić kryteria doboru przedmiotu analizy. Błędem metodologicznym obciążającym przełomowe refleksje Marii Krysztofiak o wpływie przekładów na kształt lektury baśni jest arbitralny dobór tłumaczeń. Badaczka swoje analizy opiera na czterech wydaniach, spośród których dwa są autorstwa tych samych tłumaczy: Marceliego Tarnowskiego i Emilii Bielickiej (choć nie dowiadujemy się, czym się różnią), a jedno (*Baśnie dla najmłodszych*) nie podaje nazwiska tłumacza, chociaż nazwa wydawnictwa (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza) jasno wskazuje, że także w tym wypadku mamy do czynienia z tekstami opartymi na tłumaczeniach Tarnowskiego i Bielickiej (por. Krysztofiak 1999: 159). Oznacza to, że z czterech analizowanych edycji aż trzy były wykonane przez tych samych tłumaczy, co znacznie zawęży zakres i reprezentatywność analizy. Ponadto badaczka nie uwzględnia najstarszych przekładów, autorstwa Cecylii Niewiadomskiej (Grimm 1940) i Zofii A. Kowerskiej (Grimm 1896), tudzież istotnego z punktu widzenia powojennej recepcji wydania baśni pod redakcją Stefanii Wortman (Grimm 1956).

11 Są one wiernymi przekładami z siódmego „wielkiego wydania” KHM (1857). Jest to istotna informacja wobec faktu, że w języku niemieckim było siedem tzw. wielkich wydań i dziesięć „małych”, a kolejne zbiory znacznie się różniły. W języku polskim jak dotąd ukazało się tylko jedno wydanie baśni oparte na wcześniejszej edycji oryginału – mowa o *Baśniach wybranych braci Grimm* (Grimm 2021), które zawierają 15 baśni z drugiego wydania KHM z 1819 r.

12 Pozostałe liczne adaptacje podsumowują zbiorczo w ramach przyjętej przez siebie kategoryzacji.

13 Jak dotąd jest to jedyny polski przekład oryginalnych *Kinderlegenden*, które zamykały tom II zbioru baśni. Myli się zatem Krysztofiak, gdy pisze: „nie ukazało się dotąd w Polsce pełne wydanie zawierające 211 baśni zebranych przez Grimmów” (Krysztofiak 1999: 156). Ta pomyłka wynika prawdopodobnie z nieznamości przekładu Kowerskiej, o czym więcej poniżej.

ukazał się dopiero po kilku latach poszukiwania wydawcy¹⁴ (por. Kapeliś 1982a: 367) z inicjatywy Jana Karłowicza oraz „pod okiem wytrawnego folklorysty Hieronima Łopacińskiego” (Simonides 1989: 42).

W tomie I oprócz baśni znajdziemy przypisywany Karłowiczowi wstęp¹⁵, gdzie obok życiorysu Jakuba i Wilhelma pojawia się także krótka poetycka charakterystyka dzieła braci, którzy „wyprowadzili ze zmroku szarej godziny Kopciuszka, Chochlików i Podziomków” (Grimm 1896: 4). Przedmowę kończy zestawienie analogicznych fabuł niemieckich i polskich, przy czym ze źródeł polskich przywołano dwa dzieła: *Bazarza polskiego* Antoniego Glińskiego oraz *Powieści i opowiadania ludowe* (zebrane przez Stanisława Chełchowskiego) (Grimm 1896: 5 i nast.). Tom I przekładu Kowerskiej zawierał 89 baśni i zamykała go baśń *Gęsiareczka* (oryg. *Die Gänsemagd*), przez co tom II otwierała baśń nr 90 pt. *Młody olbrzym* (oryg. *Der junge Riese*).

Krótko po swojej premierze ta edycja baśni zebrała bardzo pozytywne recenzje autorstwa Ludwika Stanisława Korotyńskiego oraz Antoniego Langego (por. Kowalczyk 2021: 113 i nast.), jednak z perspektywy czasu widzimy, że ten „przekład wierny i pomysłowy zarazem”¹⁶ (Kapeliś 1982b: 327) nie wywarł większego wpływu na recepcję baśni Grimmowskich w Polsce, a tłumaczenie „pomyślane jako przekład do użytku naukowego, wydane mało atrakcyjnie, zostało niesłusznie zapomniane” (Kapeliś 1982a: 367; por. Hałub 1986: 217) i nie doczekało się wznowienia (por. Woźniak 2014: 39). Także we współczesnym dyskursie naukowym pisano o nim z drugiej ręki. Wydaje się więc, że powojenni badacze po prostu nie mieli dostępu do obydwu tomów Biblioteki „Wisły”. Smutnym potwierdzeniem niepamięci o dokonaniach Kowerskiej jest notka *Od Redakcji* umieszczona w drugim pełnym wydaniu baśni braci Grimm: „Do rąk Czytelników oddajemy pierwszą edycję Baśni Grimmów w polskim przekładzie, jeśli nie liczyć niepozornego wydania »Biblioteki Wisły« z r. 1896, które przeznaczone było na użytek naukowy, nie miało zatem charakteru publikacji literackiej” (*Od Redakcji* 1982: 373). Nazwanie pierwszego pełnego 2-tomowego wydania baśni Grimmów w wiernym przekładzie Kowerskiej „wydaniem niepozornym” i pominięcie przy tym nazwiska tłumaczki, a także informacja, iż

14 Główną przeszkodą było znalezienie wydawcy dla „pełnego i nieprzerobionego zbioru” baśni Grimmów (Simonides 1989: 43). Korespondencja między Karłowiczem i Łopacińskim, datowana na 1894 r. (por. Kapeliś 1982a: 366 i nast.), świadczy, że prace nad przekładem już były w toku, gdyż Karłowicz pisze: „Jakaż szkoda pracy panny K.” oraz: „Niechże więc młoda tłumaczka nasza robi swoje dalej” (Kapeliś 1982a: 367). Również data udzielonego *imprimatur* cenzury carskiej, która dopuściła książkę do druku w listopadzie 1894 r., pokazuje, że przekład gotowy był na długo przed publikacją w 1896 r.

15 Wstęp zatytułowany: *Bracia Grimmowie. Według autobiografii Jakóba i dzieła Scherera „Jacob Grimm”* (Berlin 1865) (Grimm 1896: 1 i nast.) nie jest podpisany, ale za jego autora uważa się Jana Karłowicza (por. Hałub 1986: 217).

16 Kapeliś podsumowuje przekład Kowerskiej następująco: „Młoda tłumaczka zdołała ustrzec się błędów popełnionych przez swe poprzedniczki i swych następców, uniknęła zarówno sztucznego uludowienia, jak i niebezpieczeństw stylizacji na infantylność, kostiumowość historyczno-sarmacką czy cikliwie umoralnienie” (Kapeliś 1982b: 327).

publikacja z 1982 r. jest „pierwszą edycją”¹⁷ baśni Grimmowskich, dowodzi, że autorzy tej notki nie mieli dostępu do tego wydania. Również Dorota Simonides w 1989 r. opisuje *Bajki domowe i dziecinne* w oparciu o opinie innych:

Recenzenci nazwali przekład „doskonałym” i podkreślili, że jest on książką „[...] wielorakie mającą znaczenie”. [...] Według znanów Kowerska dała przekład wierny i pomysłowy zarazem [...]. Podkreśla się jej życie z wsią, znajomość poetyki bajki ludowej [...] (Simonides 1989: 43; podkreślenia moje).

Z kolei Maria Krysztofiak w odniesieniu do przekładu Kowerskiej formułuje tylko uwagę dotyczącą tytułu: „Wprowadzony w roku 1896 przez J. Karłowicza tytuł *Bajki domowe i dziecinne* brzmi po polsku [...] po prostu niezręcznie [...]” (Krysztofiak 1999: 154). Charakterystyczne jest także ponowne pominięcie nazwiska tłumaczki, co jest smutnym potwierdzeniem, iż jej translatorskie dokonania zostały zapomniane.

Dopiero wraz z niedawną digitalizacją zbiorów bibliotecznych i upowszechnieniem w wolnym dostępie obydwu tomów Biblioteki „Wisły” coraz częściej pisze się o dziele „młodej tłumaczki” w oparciu o jego bezpośrednią analizę (por. Kowalczyk 2021: 113 i nast.). A jednak chociaż minęło już ponad 120 lat od premiery jej przekładu, dzieło „panny K.” nadal nie doczekało się monograficznego opisu.

Drugie pełne wydanie w przekładzie Emilii Bielickiej i Marcellego Tarnowskiego

Drugi przekład¹⁸ „wielkiego wydania” KHM (1857) ukazał się prawie 100 lat później, bo w 1982 r. jako *Baśnie braci Grimm* z podtytułem *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*. Dwutomowe, zilustrowane przez Elżbietą Murawską¹⁹, wydanie zawiera numerację baśni zgodną z oryginałem, a także spis tytułów po niemiecku²⁰. Taki naukowy profil popularnego wydania zawdzięczamy Helenie Kapeluś, która w stopce redakcyjnej wspomniana jest

17 Błąd ten został niestety powtórzony w trzecim pełnym wydaniu baśni: „W języku polskim istnieje już przekład wszystkich 200 baśni braci Grimm, czyli tzw. Wielkiego wydania (*Baśnie braci Grimm* w przekładzie M. Tarnowskiego/E. Bielickiej, Warszawa 1989)” (Pieciul-Karmińska 2010: 443). W posłowie tłumaczki (Pieciul-Karmińska 2010: 458–464) pojawiają się wprawdzie przekłady Zofii A. Kowerskiej (choćby w kontekście serii translatorskiej baśni *Rumpelstilzchen*), ale zabrakło informacji, że była ona autorką pierwszego pełnego tłumaczenia zbioru KHM na język polski.

18 Warto zaznaczyć, że znajdziemy tutaj tylko 200 baśni, natomiast brakuje legend dziecięcych.

19 Wydanie z 1982 r. za sprawą całostronicowych barwnych ilustracji jak na czasy ówczesnego kryzysu gospodarczego było luksusowe, ale mimo wysokiej ceny stało się szybko towarem deficytowym (por. Hałub 1986: 223). Wznowienie z 1989 r. w charakterystycznej miękkiej, niebieskiej okładce było wersją oszczędnościową, ograniczającą się do czarno-białych (podkolorowanych na żółto) ilustracji w tekście.

20 W tym wydaniu 200 baśni rozmieszczono symetrycznie po 100 w każdym tomie.

jako autorka „posłowania i komentarzy”²¹. To ważne, gdyż obecnie w informacjach bibliograficznych przywołuje się zwykle tylko nazwiska tłumaczy: Marcellego Tarnowskiego i Emilii Bielickiej²², a rola Heleny Kapeluś nie jest szczególnie eksponowana. Tymczasem krótko po premierze tego wydania Dorota Simonides wskazała na Kapeluś jako na wydawczynię tomu, a nie tylko autorkę *Posłowania*:

Toteż śmiało możemy powiedzieć, iż *Baśnie* w wydaniu H. Kapeluś stały się wreszcie tak długo oczekiwanym przez folklorystów źródłowym zbiorem, cenniejszym przez to, iż obok komentarzy zawiera on spis bajek Grimmów w ich brzmieniu oryginalnym, według wydania z roku 1857 (Simonides 1989: 44).

Powyższy cytat pochodzi z publikacji pokonferencyjnej, a referat został pierwotnie wygłoszony w 1985 r. w obecności Heleny Kapeluś, co potwierdza, że miała ona decydujący wpływ na kształt drugiego pełnego wydania baśni braci Grimm. To szczególnie istotne w kontekście niejasności związanej z autorstwem przekładów przypisywanych Tarnowskiemu pomieszczonych w obydwu tomach. W notce *Od Redakcji* czytamy, co następuje: „Prezentowany obecnie Czytelnikom tekst obejmuje bajki w dawnym przekładzie Marcellego Tarnowskiego [...] oraz bajki i przedmowy Grimmów do kolejnych wydań niemieckich, tłumaczone przez Emilię Bielicką współcześnie, specjalnie dla niniejszego wydania” (*Od Redakcji* 1982: 373).

W kolejnym akapicie anonimowa Redakcja, odnosząc się do przekładów Tarnowskiego jako funkcjonujących „w świadomości kilku pokoleń czytelników polskich”, zaznacza, że „w trosce o wierność oryginałowi dokonano jednak weryfikacji tych tekstów, uzupełniając i wprowadzając pewne zmiany, zwłaszcza jeśli chodzi o nazwy postaci” (*Od Redakcji* 1982: 373). Tym samym powstaje wrażenie, że modyfikacje, zwane tutaj enigmatycznie „pewnymi zmianami”, były raczej kosmetyczne i ograniczały się do pojedynczych przypadków nazw postaci, spośród których przywołano jedynie baśń *Rumpelstilzchen* oraz *Rapunzel*. I właśnie w tym miejscu rodzi się główna wątpliwość dotycząca rzeczywistego autorstwa przekładów sygnowanych nazwiskiem Marcellego Tarnowskiego. Porównanie przedwojennych i wydawanych także w czasie drugiej wojny

21 Pewną wątpliwość budzi tutaj sformułowanie „komentarze”, gdyż w wydaniu tym nie ma przypisów, a jedynym tekstem podpisanym nazwiskiem Heleny Kapeluś jest *Posłowie* (por. Kapeluś 1982a). W tomie II znajdziemy wprawdzie przywoływaną już notkę *Od Redakcji*, ale nie wiemy, kto jest jej autorem. Czy należy ją zatem potraktować jako tożsamą z „komentarzami” Kapeluś, czy jednak jest to tekst sformułowany przez redakcję tomu – np. przez Jadwigę Bandrowską-Wróblewską, redaktorkę wymienioną w stopce? To jeszcze nie wszystkie niejasności. Tom I baśni poprzedzony jest *Przedmową* i *Dedykacjami* autorstwa braci Grimm. Brak jednak informacji, kto ten tekst przetłumaczył. Dopiero z notki *Od Redakcji* (1982: 373) dowiadujemy się, że była to Emilia Bielicka.

22 Co ciekawe, Simonides (1989: 44) podkreśla jedynie rolę Tarnowskiego i pomija wkład Emilii Bielickiej w powstanie tej edycji: „Zasługą wydawców, którą należy tu podnieść, jest również fakt, że sięgnęli oni do tłumaczeń zasłużonego dla popularyzacji w Polsce Marcellego Tarnowskiego”.

światowej w Krakowie *Bajek* Tarnowskiego²³ (por. Grimm 1944) z wersjami pomieszczonymi w wydaniu z 1982 r. pokazuje niezbiecie, że są to w wielu fragmentach zupełnie różne teksty²⁴. Z tego powodu należy stwierdzić, że autorstwo przekładów przypisywanych Tarnowskiemu w wydaniu z 1982 r. jest co najmniej dyskusyjne, mimo że w literaturze przedmiotu ta kwestia nie była podnoszona²⁵.

Równocześnie trzeba jednak zapytać, komu zawdzięczamy nowe, poprawione przekłady. W konfrontacji z pierwotnymi, swobodnymi adaptacjami Tarnowskiego widać, że wersje z 1982 r. nie były wyłącznie efektem „pewnych zmian” redakcyjnych, lecz są w dużych partiach tekstu zupełnie nowymi tłumaczeniami²⁶, i to tłumaczeniami, jak stwierdza Hałub (1986: 223), po prostu „dobrymi” („die guten Übersetzungen”), a więc wiernymi wobec oryginału. Kim był zatem drugi tłumacz (obok Emilii Bielickiej), który dokonał rewizji przedwojennych przekładów Tarnowskiego?²⁷ A może zadanie to powierzono właśnie jej?

Na zakończenie trzeba podkreślić, że również to wielkie wydanie – podobnie jak przekład Kowerskiej – nie miało niestety większego wpływu na recepcję w Polsce. Mimo że zawierało 200 fabuł w odświeżonej szacie językowej i wiernym przekładzie z oryginału²⁸, nie doprowadziło do znaczących zmian w odbiorze niemieckich baśni (por. Woźniak 2014: 51), chociaż rozeszło się przecież w ogromnym, jak na dzisiejsze uwarunkowania rynkowe, nakładzie²⁹.

23 Pierwsze wydanie *Bajek* w przekładzie Tarnowskiego ukazało się w Łodzi w 1924 r., a następnie było wznawiane – edycja czwarta była ostatnią przedwojenną (1937), a piąta ukazała się w Krakowie w 1944 r. (por. Kowalczyk 2021: 181).

24 Szczególnie dobitny przykład to zakończenie *Kopciuszka*, które w pierwotnej wersji Tarnowskiego jest w całości wynikiem jego własnej twórczości i nie ma nic wspólnego z oryginałem. Odnośny fragment przedrukowuje Kowalczyk (2021: 69).

25 Trzeba jednak zauważyć, że Hałub (1986: 223) wskazuje, iż zmiany wprowadzone do przedwojennych wersji Tarnowskiego były „istotne”, a dotyczyły m.in. przywrócenia ocenzonego pierwotnie fragmentów.

26 Odpowiedź na to pytanie może mieć także znaczenie pozanaukowe: wiele współczesnych wydań bazuje bowiem na przekładach Marcelgo Tarnowskiego, korzystając z faktu, że tłumacz zmarł w 1944 r., a zatem jego przekłady nie podlegają już ochronie majątkowej. Jednocześnie wydawcy nie przedrukowują pierwotnych przedwojennych *Bajek* Tarnowskiego, lecz właśnie wersje z 1982 r., sygnowane jego nazwiskiem, a zatem korzystają *de facto* z pracy anonimowego tłumacza (tłumaczy?) sprzed 40 lat. Przykładowo najnowsze wydanie *Baśni braci Grimm* wydawnictwa Olesiejuk (Grimm 2022) przedrukowuje wersje z wydania z 1982 r.

27 W przekładzie z 1982 r. nie znajdziemy zabiegów adaptacyjnych, cenzury czy „odsiebizn” tłumacza, tak charakterystycznych dla przedwojennych tłumaczeń Marcelgo Tarnowskiego. Oczywiście nie był on odosobniony w swoim swobodnym podejściu do wyjściowych tekstów, gdyż w owym czasie była to rozpowszechniona i usankcjonowana praktyka. Wystarczy przywołać tutaj Irenę Tuwim, której tłumaczenia Grimmów to również literacka adaptacja, a nie wierny przekład.

28 O pewnych potknięciach i przeinaczeniach w tym przekładzie por. Pieciul-Karmińska 2010: 454 i nast.

29 Wydanie z 1982 r., które rozeszło się „na pniu”, ukazało się w nakładzie 50 000 egzemplarzy, a w bardziej ekonomicznym wydaniu z 1989 r. znajdujemy informację o nakładzie liczącym 200 000 egzemplarzy!

Trzecie pełne wydanie w przekładzie Elizy Pieciul-Karmińskiej

W 2010 r. w poznańskim wydawnictwie Media Rodzina ukazało się 2-tomowe wydanie 200 baśni braci Grimm³⁰, poprzedzone wstępem germanisty Huberta Orłowskiego z posłowiem tłumaczki (por. Pieciul-Karmińska 2010) i jej przypisami. Baśnie były ponumerowane zgodnie z oryginałem, a polska edycja odtwarzała niemieckie wydanie z 2005 r. wydawnictwa Hugendubel, które zawiera ryciny heskiego malarza i najsłynniejszego ilustratora baśni Grimmów: Ottona Ubbelohdego³¹. Tłumaczka, omawiając w posłowie strategie adaptujące, obecne we wcześniejszych polskich przekładach, takie jak pedagogizacja, poetyzacja czy puryfikacja (por. Pieciul-Karmińska 2010: 454 i nast.), deklarowała wierność oryginałowi, przedstawiła własną koncepcję przekładu dialektu oraz odniosła się do innych problemów tłumaczeniowych³².

Ponieważ przekład z 2010 r. ciągle jeszcze uchodzi za stosunkowo nowy, trudno określić jego miejsce w polskojęzycznej recepcji niemieckich baśni, aczkolwiek doczekał się już pozytywnych podsumowań, wskazujących na nowatorskie podejście tłumaczki i wierność wobec swoistości oryginału³³. Pojawiły się jednak również głosy sceptyczne. Elżbieta Zarych stwierdza, że 2-tomowe *Baśnie dla dzieci i dla domu* „wzbudziły zainteresowanie badaczy, choć niekoniecznie czytelników”³⁴ (por. Zarych 2018: 211). Z kolei Krysztofiak odnotowuje wprawdzie pojawienie się nowego przekładu, ale pisze o nim tak enigmatycznie (nie podając tytułu ani autorstwa tłumaczenia), że możemy tylko zgadywać, iż jej uwagi, w których ostrzega przed „zamierzonymi lub nieświadomymi fałszerstwami”, mogą odnosić się do przekładu autorstwa Elizy Pieciul-Karmińskiej³⁵.

30 Rok wcześniej opublikowano tzw. małe wydanie (Grimm 2009), czyli wybór 50 baśni autorstwa tej samej tłumaczki.

31 W edycji wydawnictwa Hugendubel tom I kończyła baśń nr 93 pt. *Kruk* (oryg. *Die Rabe*), a drugi I otwierała baśń nr 94 pt. *Mądra wieśniaczka* (oryg. *Die kluge Bauernstochter*), co zostaje wiernie odtworzone w polskim wydaniu (Grimm 2010). Tymczasem bracia Grimmowie we wszystkich siedmiu „wielkich wydaniach” każdy z tomów zamykali krótką opowieścią (tzw. *Vexiergeschichte*), której głównym przesłaniem było autotematyczne odwołanie do samego procesu opowiadania baśni (por. Schippan 2013: 54). W tomie I była to baśń nr 86: *Der Fuchs und die Gänse*, a w tomie II baśń nr 200 (w pierwszym wydaniu nr 156): *Der goldene Schlüssel*. Niestety współcześnie tradycja ta rzadko jest kontynuowana z racji częstych wydań jednotomowych lub wielotomowych (3- lub 4-tomowych).

32 Dotyczyło to m.in. „turbota” w baśni *O rybaku i jego żonie* i „Rumpelsztyka” jako przekładu baśni *Rumpelstilzchen*, której tytuł tłumaczony był wcześniej jako „Dydko” (Kowerska), „Hałasik” (Tarnowski) czy „Titelitury” (redakcja pełnego wydania z 1982 r.).

33 Pozytywne uwagi o nowym przekładzie formułują m.in. Woźniak (por. 2014: 53), Staniów (2014, 12 i nast.), Koryga (2014: 18), Eberharther-Aksu (2015: 247), Ziółkowska (2016: 147), Rzepnikowska (2018: 74), Kowalczyk (2021: 437 i nast.).

34 Co ciekawe, to krytyczne stwierdzenie Elżbiety Zarych jest bardzo podobne do sformułowania Moniki Woźniak, która pisze tak: „This new translation was warmly received by the critics and met with modest success with its audience” (Woźniak 2014: 53), ale kontynuuje w pozytywnym duchu: „but only the passage of time will allow us to determine whether it will acquire the status of a new canonical version of the Grimms’ tales in Poland” (Woźniak 2014: 53).

35 W całości fragment ten brzmi następująco: „Podobne zastrzeżenia [jak w odniesieniu do baśni Andersena – E. P.-K.], związane z zafalszowaniem przekładu, dotyczą w Polsce baśni braci Grimm. Także tutaj postulowanie przez krytyków przekładu konieczności dokonania

Podobnie jak nie istnieje monograficzne omówienie przekładu *Baśni domowych i dzieciennych* Kowerskiej tudzież *Baśni domowych i dziecięcych* w przekładzie Bielickiej i Tarnowskiego, również *Baśnie dla dzieci i dla domu* z 2010 r. nie doczekały się krytycznego opisu przyjętych strategii translatorskich i ich wpływu na polski kształt tekstu. Co istotne, te trzy przekłady pełnego wydania baśni bazują na siódmym wydaniu oryginału z 1857 r. Ponadto są to wydania popularne. Obecność paratekstu, czyli posłowie (odpowiednio autorstwa Karłowicza, Kapeluś i Pieciul-Karmińskiej), a także przypisów (jak w najnowszym przekładzie) nie czyni z nich krytycznej edycji.

Adaptacje baśni Grimmowskich – tendencje

Baśnie braci Grimm czytamy w Polsce przede wszystkim w polskiej wersji językowej. Jednak jak to zostało wskazane w powyższej charakterystyce „wielkich wydań” po polsku, to nie „wierne” tłumaczenia trafiają do szerokiej publiczności. Popularnością cieszą się przede wszystkim adaptacje, które o wiele swobodniej traktują niemiecki oryginał.

Ze względu na wielość popularnych wydań³⁶ konieczne jest podzielenie ich na kategorie ze względu na dominującą strategię translatorską, wpływającą na ostateczny kształt docelowego tekstu³⁷. I tak początki przekładów baśni Grimmowskich na język polski (koniec XIX w.) charakteryzuje przede wszystkim podejście domestykujące, obliczone na adaptację, przywłaszczenie, dopasowanie tekstów niemieckich baśni do rodzimej tradycji gatunkowej. Związane to jest także z nieufnością i dystansem do twórczości kojarzonej z pruskim zaborcą (por. Woźniak 2014: 40 i nast.).

Tendencja zmierzająca do „podrabiania” baśni Grimmowskich w taki sposób, by sprzedawać własną twórczość ze znakiem jakości braci Grimm, ujawnia się w okresie międzywojennym, gdy baśnie te zyskują na popularności i traktowane są jak wybitne utwory dziecięcej literatury światowej (por. Staniów 2014: 7 i nast.).

nowego tłumaczenia odniosło zamierzony skutek. Jednak w obu wypadkach [przekładu baśni Andersena i Grimmów] można było oczekiwać większego wsparcia ze strony kompetentnej krytyki przekładu, albowiem [...] spoczywa na niej odpowiedzialność przestrzegania czytelników przed zamierzonymi lub nieświadomymi fałszerstwami w obszarze transferowania obcych dzieł, kultur, obrazów świata i lingwistycznych rekonstrukcji” (Krysztofiak 2011: 155 i nast.). Jednak autorka nie podaje przykładów owych „fałszerstw”. Warto w tym kontekście przypomnieć, że tłumaczka krytykowanego wydania zarówno w przypisach, jak i w posłowie powoływała się niejednokrotnie na analizę przekładu Grimmów dokonaną przez Krysztofiak (1999), wskazując, jak w swoim przekładzie uwzględniła jej rozpoznania.

36 Opis popularnych wydań utrudnia wprawdzie częste pomijanie nazwiska tłumacza, ale w literaturze przedmiotu znaleźć można szczegółowe bibliograficzne spisy polskich wydań baśni braci Grimm (por. Hałub 1986; Koryga 2014; Staniów 2014; Kowalczyk 2021).

37 Uporządkowanie materiału ułatwia także fakt, że pewne strategie przeważają w konkretnych okresach historycznych, co oczywiście związane jest z panującą tradycją przekładu, przede wszystkim jednak z sytuacją polityczną i społeczną. Istotne jest tutaj także to, że wszystkie te tendencje przetrwały do dziś i nadal, choć w różnym stopniu, wpływają na współczesne przekłady i ich recepcję.

Cenzurowanie niemieckich oryginałów ujawnia się najbardziej konsekwentnie po drugiej wojnie światowej, wyznaczającej cezurę w polskiej recepcji baśni Grimmowskich. „Czarna legenda” baśni braci Grimm narodziła się wraz z doświadczeniami drugiej wojny światowej, które propaganda lat powojennych skutecznie powiązała z niemieckimi baśniami, sugerując związek przyczynowo-skutkowy między lekturą rzekomo mrocznych i krwawych baśni Grimmów a zbrodniami hitlerowskiego okupanta³⁸. Ocenzurowane i wybiórcze edycje kierowane do młodego czytelnika są więc charakterystyczne dla okresu powojennego. Co ciekawe, najnowszy trend polegający na oferowaniu wydań dla dorosłych, które podkreślają rzekomą brutalność oryginalnych baśni, to odwrotna strona łagodzenia i dostosowywania niemieckich baśni do czytelnika dziecięcego (por. Pieciul-Karmińska 2021: 65 i nast.).

Domestykacja à la Cecylia Niewiadomska: *Baśnie dla dzieci i młodzieży* (1895)

Sztandarowym przykładem strategii udomowienia jest dokonane przez Cecylię Niewiadomską tłumaczenie 16 wybranych baśni, które ukazało się prawie równocześnie z przekładem Zofii A. Kowerskiej, ale pod względem literackim i translatorskim usytuowało się na przeciwnym biegunie. Niewiadomska przetłumaczyła raptem kilkanaście baśni, a na dodatek dobrała je według szczególnego klucza. W jej zbiorze nie znajdziemy ani *Kopciuszka*, ani *Śnieżki*, ani żadnego innego tekstu z pierwszej dziesiątki najbardziej popularnych baśni Grimmów³⁹. Tłumaczka wybierała ponadto wyłącznie teksty opowiadające o osobach dorosłych: pięknych królewnach i dzielnych królewiczach, więc nie znajdziemy tutaj również żadnej baśni o dzieciach (np. *Czerwonego Kapturka* czy *Jasia i Małgosi*). Taki dobór treści nie był przypadkowy, gdyż harmonizuje z metodą tłumaczeniową opartą na dostosowaniu niemieckich baśni do rodzimej konwencji gatunkowej, o czym świadczy już choćby dodany przez tłumaczkę incipit (naśladujący *Klechdy* Kazimierza Władysława Wójcickiego czy *Powieści ludu* Karola Balińskiego), w którym mowa o „czarodziejskiej baśni tęczowej”, „brylantowym parowie” czy „mglistej, ale uroczej krainie fantazji” (por. Grimm 1940: 6). Również w przekładzie fabuł tłumaczka nie tylko posługuje się takim właśnie podniosłym, sentymentalnym stylem, lecz pisze własne wersje tekstów, dodając do oryginalnej narracji poetyckie opisy postaci, magicznych miejsc czy emocji bohaterów.

A przecież rok później Zofia A. Kowerska opublikowała pełny przekład baśni Grimmów, który także dzisiaj stanowić może przykład rzetelnej pracy translatorskiej. Ale to nie on wszedł do szerokiego obiegu czytelniczego, lecz właśnie

38 Pisali o tym m.in. Waksmund (1998), Kowalczyk (2021: 259 i nast.), Pieciul-Karmińska (2021: 57 i nast.).

39 Rozeznanie się w wyborze Niewiadomskiej utrudniają niektóre polskie tytuły, które są na tyle wymyślne, że nie od razu dają się połączyć z niemieckimi odpowiednikami. Czytelnik polski raczej nie odgadnie, do której baśni odnosi się tekst *Wróżka skoronózka* czy *Królewicz Orlik nieustraszone*. Podobną trudność sprawiają również zbyt ogólnie sformułowane tytuły, takie jak *Szklana góra*, *Stary wojak*, *Dumna królowna*, *Wierny sługa*.

sentymtalne romanse Niewiadomskiej. Być może filologicznie wierny przekład Kowerskiej nie był zgodny z rodzimą konwencją gatunkową i tym samym nie był czytany. Chętnie sięgano za to po wersje Niewiadomskiej, które do dzisiaj znaleźć można w wielu popularnych wydaniach, a nawet w podręcznikach szkolnych⁴⁰. Młodzi czytelnicy często czerpią swoją wiedzę o baśniach Grimmów z takich upoetycznionych wersji niemieckiego oryginału jak poniższy fragment:

A w głębi na wysokim tronie ze złota i słoniowej kości siedziała cudna dziewczica. Jej złociste włosy spływały aż do ziemi ciężkimi zwojami, a lśniły jak promienie słońca. Na głowie miała brylantowy diadem, brylantowy naszyjnik świecił blaskiem tęczy na prześlicznej szyi, przejrzysta szata z białej, cienkiej gazy otulała jej postać jakby mgłą srebrzystą, lecz na rękach i nogach dźwigała złote kajdany [...] (Grimm 2007: 16).

Tymczasem oryginalny fragment tej baśni (*Der starke Hans*, KHM 166) jest krótki i lakoniczny, a wręcz żartobliwy, i w niczym nie przypomina ociekającego złotem i brylantami opisu „cudnej dziewczicy”. W oryginale czytamy: „saß da eine bildschöne Jungfrau, nein so schön, daß es nicht zu sagen ist” (Grimm 1857: 328), co przetłumaczyć można jako: „ujrzał panienkę piękną jak obrazek, nie, po prostu tak piękną, że nie da się tego opisać” (Grimm 2010, t. 2: 300).

Powyższy cytat nie jest niczym wyjątkowym w przekładzie Niewiadomskiej – przeciwnie, jest on charakterystyczny dla jej metody pisarskiej⁴¹, przez co *Baśnie dla dzieci i młodzieży* traktować należy wyłącznie jako swobodną adaptację, do tego dość miernej jakości⁴². Niestety właśnie ta adaptacja pozostaje do dzisiaj jedną z najpopularniejszych wersji tekstów braci Grimm w polszczyźnie, a bywa nawet podstawą prac naukowych poświęconych tym baśniom.

Apokryfizacja w okresie międzywojennym i późniejszym

Dругa tendencja przekładowa, tym razem ściśle związana z okresem międzywojennym, polegała na „podrabianiu” marki Grimmowskiej. Własna twórczość polskich autorów (formalnie tłumaczy danej baśni) prezentowana była jako przekład z niemieckiego oryginału. Taka „apokryfizacja” dowodzi, że baśnie braci Grimm były najwyraźniej tak popularne, że opłacało się pod tą marką sprzedawać własne produkty.

⁴⁰ Zarówno przekład Niewiadomskiej, jak i Kowerskiej nie jest już chroniony prawami majątkowymi, ale w licznych wydaniach popularnych znajdziemy wyłącznie baśnie Niewiadomskiej.

⁴¹ Więcej przykładów Pieciul-Karmińska 2020: 63 i nast.

⁴² Tutaj warto przywołać sformułowaną przez Kapeliuś krytykę rodzimego baśniopisarstwa, gdyż pasuje ona także do tłumaczenia Cecylii Niewiadomskiej: „Odziedziczone po sentymentalizmie białorekie królowny, omdlewający kochankowie, »niewidy« w wieńcach z białych róż, wyszukana epitetka, stylizacja na sarmackość, przedawkowanie »konwencji złota«, nadmiar opisowości, wywołują wrażenie maniery, odległej od stylu ludowego, a charakterystycznej dla warsztatu pisarskiego literatów miernego talentu” (Kapeliuś 1989: 19).

W okresie międzywojennym Grimmowie, jak pisze Staniów (2014: 7), coraz rzadziej czytani są w kontekście awersji do zaborcy, a coraz częściej ich baśnie traktowane są jako dzieło należące do kanonu literatury światowej. Ponadto w młodym niepodległym państwie istniało ogromne zapotrzebowanie na literaturę, zwłaszcza dla dzieci, więc nie powinno dziwić, że niektórzy pisali własne teksty i prezentowali je jako tłumaczenia.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że Grimmowskie apokryfy zwykle w niczym nie przypominają oryginalnych narracji z ich prostotą i klasycznymi motywami baśniowymi, lecz wpisują się w oczekiwania docelowej publiczności. Dobrym przykładem jest kilkunastostronicowe opowiadanie pt. *Władca malinowy*, wydane w serii Skarbnica Milusińskich, prezentowane jako bajka braci Grimm spolszczona przez Elwirę Korotyńską (por. Grimm 1930)⁴³. Oczywiście niemieccy autorzy nigdy nie napisali tekstu pod takim tytułem ani z taką fabułą. Ta umoralniająca powiastka, przestrzegająca przed zabijaniem robaków i innych bożych stworzeń, nie ma nic wspólnego z oryginalnym zbiorem KHM.

Apokryfem jest także *Dziewczynka i lalka* (Grimm 1909: 181 i nast.). Fabuła ta – podobnie jak *Władca malinowy* – w niczym nie przypomina „gatunku Grimmowskiego”, gdyż brzmi raczej jak pozytywistyczna nowela Bolesława Prusa czy Marii Konopnickiej. Tłumacz Grimmów, Mieczysław Rościszewski (właściwie: Bolesław Londyński), włączył bowiem własną produkcję do wyboru niemieckich baśni. Byłaby to tylko ciekawostka edycyjna, gdyby nie fakt, że często odwiedzany przez uczniów portal Wolne Lektury nadal informuje, że nostalgiczne opowiadanie o przyjaźni Koci i Maryni to baśń Jakuba i Wilhelma Grimmów⁴⁴.

Liczne polskie wydawnictwa z upodobaniem przypisują wszelką bajkową twórczość autorom z Niemiec. Uporczywie utrzymują np., że baśń o trzech świnkach jest dziełem braci Grimm. Ciekawy przykład apokryfizacji znaleźć można także na platformie edukacyjnej Ministerstwa Edukacji i Nauki, gdzie czytamy: „Znana legenda o kwiecie paproci (i napisana na jej podstawie baśń braci Grimm) głosi, że w czasie najkrótszej nocy w roku zakwita cudowny kwiat paproci” (*Skrzypy i paprocie* b.d.). To szczególnie wymowne, że na stronie ministerstwa, które tak ostentacyjnie podkreśla swój szacunek dla rodzimej tradycji, polska legenda wyszła jakoby spod pióra niemieckich autorów.

Cenzura w kontekście powojennej „czarnej legendy” braci Grimm

Łagodzenie baśni, a zwłaszcza ich zakończeń, było zjawiskiem obecnym w polskich przekładach baśni Grimmowskich od pierwszych tłumaczeń, jednak dopiero po 1945 r. nabrało oficjalnego, zalecanego charakteru. Po zakończeniu drugiej wojny światowej baśnie braci Grimm przedstawiane były w komunistycznej propagandzie jako teksty krwawe, pełne okrucieństwa

43 Apokryfem jest również *Miś i perelka*, swobodna wariacja wokół *Pięknej i bestii*, określana przez wydawcę jako „bajka ludowa według Grimma” (por. [Grimm] 1942).

44 Tekst dostępny na portalu Wolne Lektury: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/dziewczynka-i-lalka/> (data dostępu: 09.01.2023).

i gwałtu (por. Waksmund 1998; Kowalczyk 2021: 259 i nast.). Ten wątek polskiego odbioru baśni jest chyba najbardziej charakterystyczną cechą odróżniającą naszą recepcję Grimmów od odbioru w innych językach⁴⁵. Ale i współcześnie przeczytać możemy, że baśnie braci Grimm to „trucizna przekazywana z pokolenia na pokolenie jak klapsy lub kary cielesne” (Koźmińska, Olszewska 2011: 118).

Po 1956 r. cenzura przekładów baśni Grimmowskich stała się oficjalnym zaleceniem⁴⁶, a to za sprawą redaktorki pierwszego powojennego wydania tego zbioru. Stefania Wortman stworzyła autorski wybór baśni, liczący 22 teksty, które aż do końca lat 80. XX w. były lekturą obowiązkową dla uczniów klasy czwartej szkoły podstawowej. W scentralizowanej Polsce Ludowej przez dziesięciolecie było to oficjalnie zalecane i powszechnie dostępne wydanie baśni Grimmów. Wortman dobierała fabuły tak, żeby „tylko nie było w nich czegoś okropnego” (Wortman 1978: 228)⁴⁷, oraz zmieniała ich treść, a to cenzurując nieobyczajną *Roszpunkę* (w tej wersji *Jagódkę*), a to usuwając lub modyfikując fragmenty o karach spotykających antagonistów (np. w *Kopciuszku* czy w *Królewnie Śnieżce*). Co ważne, Wortman, podobnie jak później redakcja „wielkiego wydania” (por. Grimm 1982), posłużyła się przedwojennymi przekładami Marcelego Tarnowskiego⁴⁸.

Kierunek wytyczony przez Wortman kontynuowany jest we współczesnych przekładach, mimo że wydawnictwa nie podlegają już przecież cenzurze socjalistycznego państwa. Liczne wydania popularne usiłują chronić młodych czytelników przed iluzoryczną demoralizacją, co często rodzi skutek odwrotny od zamierzonego (por. Pieciul-Karmińska 2021: 63). Czytelnicy, którzy poznają ocenzone wersje, często zakładają, że oryginalne fabuły muszą być wyjątkowo drastyczne. Część wydawnictw wykorzystuje to stereotypowe wyobrażenie o okrutnych i ponurych baśniach Grimmowskich. Laboratoryjnym przykładem jest wydanie *Baśni oryginalnych* wydawnictwa WasPos (Grimm

45 Kowalczyk (2021, 259 i nast.) pokazuje, jak powojenne „demonizowanie” baśni braci Grimm wpływa na współczesny odbiór tych tekstów, chociaż znajdujemy się w innym czasie historycznym i politycznym. Autorka udowadnia także, że nasze literackie reakcje na baśnie braci Grimm ujawniają nie tylko coś z natury tekstu oryginalnego, ale także mówią wiele o nas samych i naszym podejściu do innej kultury i tradycji. W taki sposób analiza polskiej „grimmosfery” staje się także rodzajem kulturowej i literackiej autodiagnozy (por. w tym kontekście także Pieciul-Karmińska 2018; 2021).

46 Violetta Wróblewska wskazuje, że szczególną cechą dwudziestolecia powojennego jest „baśń o charakterze adaptacyjnym” – publikowano wówczas wiele wznowień z okresu międzywojennego, tudzież antologii baśni z folkloru rodzimego i innych narodów, „często po wprowadzeniu odpowiednich poprawek” (Wróblewska 2003: 89).

47 Z tego powodu zupełnie zrezygnowała z jednej z najbardziej znanych baśni, czyli *Jasia i Małgosi*, gdyż – jak argumentowała – „sprawa palenia czarownicy to zbyt okropna” (Wortman 1978: 228).

48 A to dodatkowo utrudnia ustalenie autorstwa przekładów publikowanych przez współczesne wydawnictwa, które zapewne zakładają, że wszystkie teksty sygnowane nazwiskiem Tarnowskiego należą już do domeny publicznej. Tymczasem zarówno wersje Wortman z 1956 r., jak i omawiane powyżej wydania z 1982 r. nie są tożsame z przedwojennymi przekładami Tarnowskiego.

2018), które nie tylko reklamowało swoją książkę sloganami o brutalności baśni Grimmów, lecz również dla potwierdzenia tej tezy dopisało stosowne fragmenty (por. Pieciul-Karmińska 2020: 190 i nast.), co stało się przyczyną głośnego skandalu wydawniczego i wycofania książki ze sprzedaży.

Jeśli przyjrzymy się powyższym strategiom translatorskim w popularnych adaptacjach baśni braci Grimm, w polskich przekładach tych fabuł rozpoznamy następujące tendencje:

1. Strategie obliczone na udomowienie tekstu skutkują nadreprezentacją adaptacji przy stosunkowo niewielu wiernych przekładach (oraz przy ich ograniczonej rozpoznawalności).
2. Zaskakująco wiele tekstów przypisywanych jest braciom Grimm, co z jednej strony dowodzi siły tej marki, a z drugiej ujawnia nieznajomość specyfiki oryginału i jego gatunkowych wyznaczników.
3. Napięcie między dążeniem do cenzurowania a tendencją do brutalizowania pokazuje, że baśnie Grimmów to ciągle atrakcyjny produkt czytelniczy (kierowany a to do publiczności dziecięcej, a to do dorosłych)⁴⁹.

Wszystko to jednak jasno dowodzi, że wydania popularne nie mogą być traktowane jak wierne wersje niemieckich oryginałów. Jednak również trzy przekłady „wielkiego wydania” nie są przezroczyste, lecz są – jak każde tłumaczenie – interpretacją tekstu wyjściowego. W związku z tym zapytać należy, czy kształt polskich przekładów ma wpływ na rodzime badania nad baśniami braci Grimm. Mówiąc krótko, czy to, jak czytamy te baśnie, może także determinować to, jak je badamy?

Jak badamy baśnie braci Grimm?

Dla naszego namysłu o zależnościach między kształtem przekładów a recepcją zbioru KHM w Polsce ogromne znaczenie ma tom *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich* z 1989 r., a w nim dwa artykuły autorstwa Heleny Kapeluś i Doroty Simonides.

Kapeluś zwraca uwagę na późną i powolną recepcję „myśli i dzieł Grimmów” w Polsce (por. Kapeluś 1989: 11 i nast.), na niedocenienie prostoty językowej i fabularnej oryginału (por. Kapeluś 1989: 18), co było związane z sentymentalną manierą rodzimego baśniopisarstwa odległego od stylu ludowego (por. Kapeluś 1989: 19). Niezwykle ważne jest także rozprawienie się z „czarną legendą” baśni braci Grimm. O rzekomym okrucieństwie tych fabuł autorka pisze również w swoim posłowie do „wielkiego wydania” baśni z 1982 r.,

49 Najlepiej świadczy o tym polskie wydanie książki Philipa Pullmana *Grimm Tales for Young and Old*, które opublikowano pod zmienionym tytułem *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży*, zawiązującym grupę odbiorców do starszych czytelników (i sugerującym przez to tematy nieprzeznaczone dla dzieci). Zostało to dodatkowo wzmocnione za pomocą pieczątki na okładce z napisem: „Bez cenzury” (Pullman 2017).

a czyni to, co istotne, porównując baśnie Grimmowskie do ludowych baśni słowiańskich (por. Kapeliś 1982a: 397)⁵⁰.

Dorota Simonides wskazuje z kolei, że późna recepcja baśni Grimmowskich przebiegała pod znakiem czytania Grimmów jako tekstów literackich, gdyż „zapomniano o podtytule »zbierane przez braci Grimm«” (Simonides 1989: 29). Badaczka formułuje także istotne pytanie, czy polscy folklorysty czytali Grimmów w oryginale, czy być może przez medium innego języka (np. rosyjskiego) (por. Simonides 1989: 29)⁵¹. Odnosi się również do dwóch istniejących wówczas pełnych przekładów zbioru baśni (Grimm 1896, 1982) oraz zwraca uwagę na swoistość pierwszego wydania oryginału w jego opozycji do wydania siódmego, znanego nam z przekładów (por. Simonides 1989: 30).

Prawie 40 lat później trzeba stwierdzić, że pytania badawcze postawione przez Kapeliś i Simonides są ciągle aktualne i mogą być inspiracją dla naukowego namysłu nad baśniami braci Grimm w Polsce⁵². I właśnie w oparciu o te dwa ważne przyczynki warto wskazać obszary badawcze, które nadal domagają się analizy⁵³. Są to kolejno:

1. Naukowy wymiar oryginalnego zbioru KHM: czy został on doceniony w badaniach w Polsce? Czy w refleksji naukowej uwzględniane są tak istotne kwestie, jak: geneza, uwarunkowania historyczne i literackie, intencja autorów, historia edycji kolejnych zbiorów?
2. Podkreślenie prostoty gatunkowej zbioru: czy w badaniach zwracamy uwagę na stylistyczny kształt przekładów na język polski? Czy zastanawiamy się nad tym, jak poetyzowane, niezgodne z oryginałem przekłady wpływają na recepcję?
3. „Czarna legenda Grimmowska”: czy mamy świadomość, że przypisywanie brutalności baśniom ze zbioru KHM wynika ze stereotypów? Czy w badaniach potrafimy uniknąć pokusy dowodzenia ich szczególnego okrucieństwa?
4. Historia edycyjna oryginału: czy wiemy, że baśnie Grimmów w oryginale były wydawane i redagowane przez niemal pół wieku, a kształt pierwszych wydań jest istotny dla zrozumienia całokształtu zbioru i pojedynczych baśni?⁵⁴

50 Badaczka przytacza „formułki końcowe” baśni z folkloru polskiego. Kary spotykające złoczyńców wcale nie są w nich łagodniejsze od tych znanych z baśni Jakuba i Wilhelma. Kapeliś mówi o setkach formuł rozsianych w tekstach polskich, w których ludzi pali się lub gotuje żywcem, rozrywa końmi „na sztuki” i rzuca krukami na pożarcie (por. Kapeliś 1982a: 397 i nast.).

51 Ma to niebagatelne znaczenie. Joanna Dybiec-Gajer (2017: 106 i nast.) w swojej analizie polskiej recepcji twórczości Heinricha Hoffmanna pokazała, w jaki sposób na wnioski o niemieckim oryginale wpływ miała wczesna recepcja zbioru tego autora poprzez medium rosyjskiego przekładu.

52 W tym miejscu należy zaznaczyć, że swoistość zbioru KHM przybliżała czytelnikom polskim germanistka Katarzyna Grzywka-Kolągo (2015), a kamieniem milowym w badaniach nad recepcją baśni Grimmowskich w literaturze polskiej jest najnowsza książka Kamili Kowalczyk pt. *Grimmosfera polska* (2021).

53 Szczegółowy przegląd dotychczasowych tematów w ramach polskojęzycznych badań Grimmowskich prezentuje Kowalczyk (2021: 79 i nast.).

54 Znaczenie oryginalnych edycji uwidacznia się zwłaszcza tam, gdzie badacze nie zdają sobie sprawy ze swoistości oryginalnego zbioru i analizują poszczególne fabuły w oderwaniu od

5. Lektura baśni w przekładzie: czy stawiamy pytanie wstępne o teksty, na których opieramy analizy naukowe? Czy rozumiemy, czym są przekłady, jeśli nie czytamy baśni w oryginale? Czy mamy świadomość, że tłumaczenia różnią się i zawsze są interpretacją oryginału?

Dla niniejszych rozważań, w których badany jest związek między kształtem tłumaczenia a recepcją, najistotniejszy jest punkt ostatni, gdyż – jak to wskazano powyżej – baśnie braci Grimm czytane są w Polsce przede wszystkim w adaptacjach, ale i tzw. wierne przekłady podlegają uwarunkowaniom wynikającym z samego procesu translacji.

Warto zatem zapytać, czy lektura zbioru KHM w polskiej wersji językowej może mieć również wpływ na badania i naukowe analizy baśni braci Grimm w Polsce. Oczywiście część badaczy zna język niemiecki, czyta baśnie w oryginale oraz ma dostęp do niemieckojęzycznych badań⁵⁵. Jednak nie wszyscy są germanistami, a zatem w swoich analizach bazują zwykle na przekładach, które jednak nie mogą być traktowane jako tożsame z oryginałami.

Tymczasem zrównywanie polskiego przekładu z tekstem oryginału jest sporą bolączką badań Grimmowskich w Polsce⁵⁶, gdyż bez uwzględnienia strategii tłumacza na podstawie polskiej wersji językowej nie można wyciągać wniosków o oryginale⁵⁷. Badacze często nie zdają sobie sprawy, że nie jest obojętne, do jakiego przekładu się odwołują, co dobrze widać na przykładzie opisanych powyżej adaptacji, które radykalnie zmieniają treść i formę oryginału⁵⁸.

epoki, w której zostały spisane. Rölleke za „czystą spekulację” uważa wszelkie analizy ignorujące historię edycyjną, intencje autorów, biografie informatorów itd. oraz podkreśla, że w analizach baśni Grimmów niezwykle istotne są twarde *facta et realia* (por. Rölleke 2004: 29).

- 55 Czasem jednak znajomość niemieckich badań Grimmowskich nie chroni przed błędami. Katarzyna Grzywka-Kolago w swoich tekstach poświęconych baśniom braci Grimm opiera się zwykle na cennych analizach Heinza Röllekego (a także na fundamentalnych *Dziejach folklorystyki w Europie* Giuseppe Cocchiari), ale nie zawsze prezentuje aktualny stan badań w Niemczech. Przykładowo w odniesieniu do bajarki Dorothei Viehmann, której znaczenie dla zbioru Grimmowskiego jest we współczesnych badaniach powszechnie docenione (por. Rölleke, Schindehütte 2011: 115 i nast.; Ehrhardt 2012), autorka pisze: „zastanawia natomiast estyma, jaką ją bracia darzyli” (Grzywka-Kolago 2015: 147). Identyčną myśl autorka wyraziła we wcześniejszej niemieckojęzycznej publikacji: „Merkwürdig erscheint jedoch die Hochschätzung, die ihr die Grimms entgegenbrachten” (Grzywka-Kolago 2014: 17).
- 56 Odnoszę się tutaj wyłącznie do badań naukowych. Dyskurs popularny – zwłaszcza w Internecie – jest zupełnie osobną kategorią, gdyż wnioski tam formułowane prawie zupełnie nie mają umocowania w faktach i polegają zwykle na powtarzaniu stereotypów oraz przypisywaniu baśniom Grimmów okrucieństwa i sadyzmu. Niestety takie podejście pojawia się nawet w poważnych publikacjach (por. Koźmińska, Olszewska 2011: 118) czy na profesjonalnych stronach internetowych, takich jak Mamadu.pl, gdzie do niedawna promowano artykuł Martyny Pstrąg-Jaworskiej o rzekomej brutalności braci Grimm wynikającej jakoby z ich „niemieckiej mentalności”. Artykuł został wycofany po interwencji opisanej na stronie Rumpelsztyk (Rumpelsztyk 2022).
- 57 Więcej na ten temat „implikacji utożsamiania przekładu z oryginałem” pisze w swojej polemice z książką Katarzyny Słany (2016) Joanna Dybiec-Gajer (2018); w kontekście Grimmowskim por. także Pieciul-Karmińska 2018: 393 i nast.
- 58 Więcej o błędach metodologicznych w badaniach nad Grimmami por. Pieciul-Karmińska 2016: 89 i nast., 2018: 393 i nast.; Kowalczyk 2021: 91 i nast. Równocześnie błędy popełniane w badaniach nad tymi niemieckimi baśniami domagają się bardziej szczegółowego opisu, co może

Wobec powyższego warto sformułować kilka metodologicznych wskazówek dla polskojęzycznych badań nad baśniami braci Grimm, w których kluczową rolę odgrywać powinno odniesienie do oryginału w całej jego złożoności i osadzeniu w epoce⁵⁹. Mogą w tym pomóc wyniki najnowszych badań germanistycznych prowadzonych w ojczyźnie Grimmów. Jakich istotnych rozpoznań dostarczają niemieckojęzyczne badania nad baśniami Grimmów poza oczywistą zaletą, czyli ich odniesieniem do wersji oryginalnych? Wskazać tutaj należy dwa najważniejsze obszary badań współczesnej germanistyki niemieckiej. Będą to, po pierwsze, analiza danej baśni w kontekście jej źródeł i historii edycji⁶⁰, a po drugie – badania biograficzne poszczególnych informatorów, gdyż ich znaczenie dla powstania zbioru jest coraz bardziej ewidentne⁶¹.

Aby rzetelnie przeanalizować wybraną baśń ze zbioru KHM, należy zatem uwzględnić takie parametry, jak: źródło (pisane lub ustne), czas, w którym dany tekst stał się częścią zbioru (np. czy pojawił się już na wczesnym etapie zbierania baśni jako jedna z fabuł zawartych w tzw. rękopisie z Ölenbergu), oraz znaczenie dla zbioru (np. w kontekście archaicznych wątków, dowodzących ludowości tekstu). Takie podejście ustrzec może przed ahistorycznym i bezkontekstowym interpretowaniem danej baśni, zwłaszcza przed sprowadzaniem jej do jednej cechy: okrucieństwa.

Wszelka analiza baśni braci Grimm powinna zatem uwzględniać nie tylko oryginał, ale także wyniki niemieckojęzycznych badań jako kluczowych dla pełniejszego zrozumienia tych fabuł. Tymczasem oczywista dominacja języka angielskiego i refleksji anglojęzycznej w kontekście niemieckich baśni może prowadzić do wybiórczych wyników badań, gdyż niemieckie baśnie omawiane są czasem w oparciu o ich wersje angielskie⁶².

Równocześnie polscy badacze nie mogą abstrahować od owej szczególnej, opisanej powyżej „historii oddziaływania” polskich przekładów oraz adaptacji. Rozpoznanie i analiza właściwości wersji polskojęzycznych pozwala także na zbadanie kierunków recepcji baśni Grimmowskich w Polsce – zwłaszcza w porównaniu z odbiorem w innych krajach.

Ważnym kierunkiem badań Grimmowskich będzie zatem wskazanie, czym recepcja baśni ze zbioru KHM w Polsce różni się od odbioru tych baśni w innych językach i kulturach. Taki ogląd ma także bardziej ogólny wymiar, gdyż

być istotne również dla badań nad innymi tekstami obcojęzycznymi. Podobnie jak refleksje Dybiec-Gajer (2017) dotyczące przekładu Heinricha Hoffmanna mają duże znaczenie dla analizy recepcji dzieł literatury obcojęzycznej w Polsce.

59 Główną przyczyną błędów w badaniach Grimmowskich jest według Kowalczyk „skomplikowany i warunkowany wieloma czynnikami przedmiot badań [...] czy brak polskich przekładów zagranicznej (zwłaszcza niemieckiej!), niezwykle bogatej, literatury przedmiotu” (Kowalczyk 2021: 91).

60 O ważności pierwszego wydania zbioru KHM por. Pieciul-Karmińska 2016.

61 Wiele z tekstów pomieszczonych w pierwszym wydaniu zbioru KHM nie może być analizowana bez wiedzy o danym informatorze (por. Pieciul-Karmińska 2019).

62 O niebezpieczeństwach przekładu baśni braci Grimm poprzez trzeci język por. Pieciul-Karmińska 2013; Ziółkowska 2016.

ujawnić może dodatkowe aspekty: stosunek do kultury niemieckiej⁶³ oraz własną wizję gatunku baśniowego, czy szerzej: powinności literatury dziecięcej. Wszystko to wyznacza szerszą perspektywę badań nad baśniami braci Grimm w Polsce.

BIBLIOGRAFIA

- Dollerup, K. (1999). *Tales and Translation. The Grimm Tales from Pan-Germanic narratives to shared international fairytales*. John Benjamins.
- Dybiec-Gajer, J. (2017). Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych. *Tertium*.
- Dybiec-Gajer, J. (2018). Implikacje utożsamiania przekładu z oryginałem. Polemika z interpretacją „Złotej różdżki” w książce Katarzyny Slany „Groza literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana”. *Rocznik Przekładoznawczy*, 13, 287–296. <https://doi.org/10.12775/RP.2018.017>
- Eberharter-Aksu, M. (2015). Kinderliteratur und Übersetzung am Beispiel der grimmschen Märchen in Polen. In I. Bartoszewicz, A. Małgorzewicz, P. Hartwich (ed.), *Mehrsprachigkeit und Multikulturalität in Forschung und Lehre* (p. 245–260). Neisse Verlag.
- Ehrhardt, H. (2012). *Dorothea Viehmann*. Euroregioverlag.
- Grimm, bracia (1896). *Baśnie domowe i dziecinne* (przeł. Z. A. Kowerska). Biblioteka Wisły.
- Grimm, bracia (1909). *Baśnie* (przeł. M. Rościszewski). Wydawnictwo Księgarni F. Korna.
- Grimm, bracia (1930). *Władca malinowy* (przeł. E. Korotyńska). Księgarnia Popularna.
- Grimm, bracia (1940). *Baśnie dla dzieci i młodzieży* (przeł. C. Niewiadomska, wyd. 5). Gebethner i Wolff.
- [Grimm, W i J.] (1942). *Miś i perłka. Bajka ludowa według Grimma* (oprac. H. Burska). Wydawnictwo „Senzacja”.
- Grimm, bracia (1944). *Bajki z ilustracjami* (przeł. M. Tarnowski, wyd. 5). Księgarnia Powszechna.
- Grimm, W. i J. (1956). *Baśnie* (przeł. M. Tarnowski, red. S. Wortman). Nasza Księgarnia.
- [Grimm, W i J.] (1982). *Baśnie braci Grimm. Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm* (przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Grimm, J. i W. (2010). *Baśnie dla dzieci i dla domu* (przeł. E. Pieciul-Karminińska, t. 1–2). Media Rodzina.
- Grimm, bracia (2012). *Wszystkie baśnie i legendy* (przeł. [z j. rosyjskiego] R. Skiba). REA.
- Grimm, J. i W. (2021). *Baśnie wybrane braci Grimm na podstawie II wydania z 1819 roku* (przeł. E. Pieciul-Karminińska). Media Rodzina.
- [Grimm, J. i W.] (2022). *Baśnie braci Grimm* (przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski). Wydawnictwo Olesiejuk.
- Pullman, P. (2017). *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży. Bez cenzury* (przeł. T. Wyżyński). Albatros.
- Grzywka-Kolago, K. (2014). *Verzauberte und unverzauberte Welten. Studien zum polnischen und deutschsprachigen Volksmärchen*. Peter Lang.
- Grzywka-Kolago, K. (2015). *W kręgu salonu, uniwersytetu i chłopskiej chaty. Studia z historii kultury polskiej i krajów niemieckiego obszaru językowego w XIX i XX wieku*. Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

63 Zwłaszcza w kontekście „czarnej legendy” baśni Grimmowskich widać, że uwypuklone zostają pewne cechy, które pomija się w odniesieniu do baśni z innych krajów. Przykładowo autorki *Wychowania przez czytanie* potępiają baśnie Grimmów jako „truciznę przekazywaną z pokolenia na pokolenie” (pw.), podczas gdy baśnie Andersena, zawierające analogiczne, a czasem brutalniejsze wątki dotyczące kar wymierzanych antagonistom, polecane są jako lektura dla dzieci w wieku czterech–sześciu lat (por. Koźmińska, Olszewska 2011: 265).

- Halub, M. (1986). Die Märchen der Brüder Grimm in Polen. *Brüder Grimm Gedenken*, 6, 215–240.
- Kapełuś, H. (1982a). Posłowie. W: *Baśnie braci Grimm* (s. 379–405). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kapełuś, H. (1982b). Wisła. W: H. Kapełuś, J. Krzyżanowski (red.), *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918* (s. 264–337). PWN.
- Kapełuś, H. (1989). Bracia Grimm i romantyczne ludoznawstwo polskie. W: M. Czurak, J. Śliżiński (red.), *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich* (s. 11–24). Ossolineum.
- Koryga, M. (2014). Polskie edycje zbiorów baśni braci Grimm. *Debiuty Bibliologiczne i Informatologiczne*, 2, 5–19.
- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Wydawnictwo SBP.
- Kowalczyk, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśnie ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
- Kowalczyk, K. (2021). *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)*. Atut.
- Koźmińska I., Olszewska E. (2011). *Wychowanie przez czytanie. Świat Książki*.
- Krysztofiak, M. (1999). *Przekład literacki a translatoologia*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Krysztofiak, M. (2011). *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lathey, G. (2010). *The Role of Translators in Children’s Literature. Invisible Storytellers*. Routledge.
- Od Redakcji (1982). W: W. i J. Grimm, *Baśnie braci Grimm* (przeł. M. Tarnowski, E. Bielicka, t. 2, s. 373–374). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Pieciul-Karmińska, E. (2010). Słowo od tłumaczki. Baśnie braci Grimm na nowo. W: J. i W. Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu* (t. 2, s. 443–484). Media Rodzina.
- Pieciul-Karmińska, E. (2013). „Niebieska broda”, czyli dlaczego nie należy tłumaczyć baśni braci Grimm z języka rosyjskiego. *Język – Komunikacja – Informacja*, 8, 58–77.
- Pieciul-Karmińska, E. (2016). O konieczności polskiego przekładu pierwszego wydania „Baśni dla dzieci i dla domu” braci Grimm z lat 1812 i 1815. *Rocznik Przekładoznawczy*, 11, 77–92. <https://doi.org/10.12775/RP.2016.004>
- Pieciul-Karmińska, E. (2018). O niektórych aspektach tradycji czytania i przekładania literatury dla dzieci. Na kanwie recenzji książki Joanny Dybiec-Gajer, „Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych”. *Porównania*, 1(22), 383–397. <http://dx.doi.org/10.14746/p.2018.22.18228>
- Pieciul-Karmińska, E. (2019). Trzy baśnie braci Grimm z oryginalnego wydania „Kinder- und Hausmärchen”. Pierwszy przekład na język polski w kontekście badań nad biografią i wkładem informatorów w powstanie zbioru. *Dzieciństwo – Literatura – Kultura*, 1(2), 36–57. <https://doi.org/10.32798/dlk.156>
- Pieciul-Karmińska, E. (2020). „Nadpisane w tłumaczeniu”, czyli historia plagiatu tłumaczeniowego baśni braci Grimm, *Porównania*, 1(26), 179–196. <https://doi.org/10.14746/por.2020.1.10>
- Pieciul-Karmińska, E. (2021). Bloody, brutal and gloomy? On the cruelty in “Children’s and Household Tales” by the Brothers Grimm in the context of their Polish translations. In J. Dybiec-Gajer, A. Gicała (ed.), *Mediating Practices in Translating Children’s Literature. Tackling Controversial Topics* (p. 51–69). Peter Lang Verlag.
- Rölleke, H. (2004). *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Reclam.
- Rölleke H., Schindehütte A. (2011). *Es war einmal... Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*. Die Andere Bibliothek.
- Rölleke, H. (2017). Nachwort. In *Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen* (p. 917–944). Reclam.
- Rumpelszytk (2022, 24 października). *Uwaga! Wpis długi, ale potrzebny*. Facebook. <https://www.facebook.com/rumpelszytkpl/posts/pfbidoriVCC8B76LMAL4vaeLDFECozmProsqd2dwFu8wJvDgFKM7pLU55aVkCabnGsXSwl>

- Schippan, R. (2013). *Zeit, diese Märchen festzuhalten. Über Erstausgaben der deutschen Literatur im Kontext zur Entstehungsgeschichte der Kinder- und Hausmärchen von Jacob und Wilhelm Grimm*. Puntillo Verlag.
- Simonides, D. (1989). J. i W. Grimmowie a folklor polski. W: M. Czurak, J. Śliziński (red.), *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich* (s. 25–50). Ossolineum.
- Skrzypy i paprocie (b.d.). Platforma edukacyjna Ministerstwa Edukacji i Nauki. Pobrano 13 maja 2023 z: <https://zpe.gov.pl/a/skrzypy-i-paprocie/D123TKbos>
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Staniów, B. (2014). Grimms' Fairy Tales in Poland. The analysis of publishing production in the years 1895–2011. *Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*, 12, 5–18.
- Stolarczyk-Gembiak, A. (2014). Transfer kodu kulturowego w baśniach braci Grimm. W: A. Stolarczyk-Gembiak, M. Woźnicka (red.), *Zbliżenia. Językoznawstwo – literaturoznawstwo – translatoologia* (s. 329–341). Wydawnictwo PWSZ w Koninie.
- Rzepnikowska, I. (2018). Bajka ludowa a baśnie braci Grimm. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 71–75). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Waksmund, R. (1998). Sąd nad baśniami braci Grimm w polskiej krytyce literackiej lat 1945–1949. *Orbis Linguarum*, 10, 235–243.
- Wortman, S. (1978). Wypowiedzi. Pierwszy dzień dyskusji. W: H. Skrobiszewska (red.), *Baśń i dziecko* (s. 228–229). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Woźniak, M. (2014). Polishing the Grimms' Tales for a Polish Audience. "Die Kinder- und Hausmärchen" in Poland. In V. Joosen, G. Lathey (ed.), *Grimms' Tales around the Globe: The Dynamics of Their International Reception* (p. 39–57). Wayne State University Press.
- Wróblewska, V. (2003). *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Zarych, E. (2018). Niemieckie książki dla dzieci i młodzieży na rynku polskim w XXI wieku – ruch wydawniczy, recepcja, perspektywy. *Orbis Linguarum*, 48, 199–220.
- Ziółkowska, A. (2016). Kilka słów o tym, dlaczego nie powinno się tłumaczyć baśni braci Grimm poprzez język trzeci. *Rocznik Przekładoznawczy*, 11, 143–155.
- Zipes, J. (2014). *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*. Princeton University Press.

Teresa Smolińska

Uniwersytet Opolski

tsmolinska@uni.opole.pl

ORCID: 0000-0003-0722-6451

Popularyzacja bajek słowackich w Polsce

Popularization of Slovak Folk Tales in Poland

**Artykuł poświęcam pamięci prof. Viery Gašparikovej,
którą pożegnaliśmy 27 lutego 2023 r.**

DOI: 10.12775/LL.1.2023.003 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The reflection about research on Slavic folklore must be accompanied by a careful reminder that in the 19th century many people showed general interest in it and carried out field studies: these were amateurs, travellers, journalists and professional gatherers, i.e. ethnologists, and in the 20th century – folklorists (who continued the earlier work following accepted scientific curricula). The close linguistic affinity of the Slavs, similarity of political situations and social structures of folklore depositaries throughout history facilitated and developed comparative research on various folklore genres (tales, songs, legends, proverbs, comic stories). In the 19th century, Slovak songs were distinguished by Oskar Kolberg. Conversely, a concrete example of pioneering academic achievements in folk tale studies in Slovakia includes the tales collected by Pavol Dobšinský and Samuel Czambel, and later (in the first half of the 20th century) by Frank Wollman and his followers; and after World War II – by Viera Gašpariková. Many integrative, interethnic and comparative research initiatives have been directly linked to the tales and resulted in printing valuable collections of texts edited by folklorists from Poland and Slovakia e.g. *Śpiewająca lipka. Bajki Słowian Zachodnich* (*The Singing Linden Tree. The Tales of the West Slavs*), *Zbójnicki dar. Polskie i słowackie opowiadania tatrzańskie* (*The Robber's Gift. Polish and Slovak Stories about the Tatras*), *Słoneczny koń. Bajki słowackie* (*The Sunny Horse. Slovak Tales*), *Skarb w garncu. Humor ludowy Słowian Zachodnich* (*The Treasure in the Pot. Folk Humour of the West Slavs*), *Bajki słowackie* (*Slovak Tales* by P. Dobšinský). According to the author of the article, Polish and Slovak work in the field of tales stands out among the research on folklore genealogy of the Slavs. Therefore, she focuses on the anthologies that promote and popularize Slovak tales in Poland.

KEYWORDS: folk tales, Slovakia, Polish-Slavic relations, editions of folk narratives

Uwagi wprowadzające

Wybranie z problematyki badań bajkoznawczych z pozoru tylko jednotematycznego zagadnienia, tj. popularyzacji i promocji bajek słowackich w Polsce, wymaga ustosunkowania się do wielu towarzyszących mu bezpośrednio i pośrednio obszarów. Podstaw rozwiniętej w drugiej połowie XX w. współpracy folklorystów ze słowackich i polskich ośrodków naukowych należy upatrywać we wcześniejszych zainteresowaniach kulturą chłopską, a szczególnie w XIX stuleciu. I chociaż w Polsce owe zainteresowania sięgają epok wcześniejszych niż romantyzm (np. wiele cennych przykładów źródeł ludowych zarejestrowano już w średniowieczu), to dopiero w XIX w. nastąpiła zdecydowana zmiana w postrzeganiu dziedzictwa kulturowego ludu, tudzież roli tej grupy społecznej w procesie odrodzenia narodowego. Trzeba zgodzić się z oceną Bogdana Zakrzewskiego, że „jedną z olbrzymich zasług romantyzmu jako prądu kulturalnego było zajęcie się folklorem na skalę wyjątkową, żywiołową, wprost epidemiczną” (Zakrzewski 1970: [7]).

Refleksję o XIX-wiecznych badaniach na gruncie słowiańskim należy opatrzyć podstawową uwagą, że służyły im rozległe zainteresowania wielu osób, od amatorów, podróżników, publicystów po specjalistów, tzw. ludoznawców, prowadzących prace zbierackie. Bliskie pokrewieństwo językowe Słowian, podobieństwo losów politycznych i struktury społecznej depozytariuszy folkloru ułatwiały i rozwijały komparatystyczne badania również nad zróżnicowanymi gatunkami folklorystycznymi. Ten także charakterystyczny

zwrot ku badaniom przeszłości, mającym doprowadzić do odrodzenia świadomości i kultury narodowej, najżywiej występował u ludów słowiańskich bytujących w obcej państwowości, jak m.in. Łużyczanie, Czeši, Morawianie, Słowacy. U nich bowiem przerwana została ciągłość narodowej kultury [...]. Również w Polsce niedawna utrata niepodległości potęgowała żywe działania zbliżenia do ludu i poznania jego kultury jako źródeł dziedzictwa historycznego i odrodzenia narodu (Gładysz 1992: 7).

Z zasobów kultury tradycyjnej eksponowano wówczas głównie folklor, szczególnie słowny i muzyczny. Co ważne, na początkowym etapie badań nad kulturą ludową bardzo poważną rolę odegrały prace zbierackie. Bezpośrednim wynikiem tych empirycznych penetracji terenowych są zbiory wydanych drukiem materiałów. Zarejestrowane przykłady niematerialnego dziedzictwa ludu, ich publikowanie i rozpowszechnianie służyć miało bezpośrednio całemu społeczeństwu, podtrzymując w nim rodzimego ducha, rodzimą mowę i szacunek dla własnej kultury.

Co godne uwagi, w XIX stuleciu najbliżsi sąsiedzi, a więc Słowacy, Czeši, Łużyczanie, także Ślązacy, rzadko, zdecydowanie za rzadko, znajdowali się w polu widzenia ówczesnych badaczy. Jak krytycznie ocenia Wojciech Olszewski, na przełomie XIX i XX w. przy podziale granic w Europie o opinię w tej kwestii pytano również etnologów, którzy „odpowiadali, chociaż dyscyplina

nasza nie była jeszcze do odpowiedzi takiej przygotowana. Nie była, bo żaden z ówczesnych kierunków nie zajmował się problemami tożsamości kulturowej” (Olszewski 2002: 240). Warto tu podkreślić, że przedmiot zainteresowań polskiego ludoznawstwa w poważnym stopniu wyznaczały wówczas warunki historyczno-polityczne. Ocena XIX-wiecznego zbieractwa w perspektywie polskiej jest tu jednoznaczna: funkcjonowało ono w kategoriach szeroko pojmowanego patriotyzmu, a cała jego idea, zakresy tematyczny i regionalny uzależnione były od romantycznych wyobrażeń związanych z ludem. Z tego powodu zadaniem badaczy tradycji ludowej w świetle prowadzonych prac zbierackich była integracja rozdzielonych przez zaborców ziem polskich. Trzeba przyznać, że idee panslawistyczne, tak życzliwie przyjmowane u naszych sąsiadów zza granicy południowej (nie tylko u Czechów i Słowaków, ale też Serbów, Chorwatów oraz Słoweńców) oraz zachodniej (Łużyczan), były wówczas najważniejszym czynnikiem sprzyjającym nawiązywaniu kontaktów i integracji Słowian. Jednak wśród ludoznawców, prowadzących prace zbierackie na ziemiach polskich, nie zyskały one takiego uznania¹.

Folklor słowacki w zbiorach Oskara Kolberga

Próbując wyróżnić w XIX-wiecznym zbieractwie Polaków folklor Słowian Zachodnich, głównie Słowaków, i chronologicznie uporządkować ówczesne zainteresowania sąsiadami zza południowej granicy, napotykamy podstawową trudność: Słowacy postrzegani są w specyficznej symbiozie z Czechami², a w zapisanych przez podróżników i publicystów materiałach dominują rozmaite informacje historyczne i etnograficzne o Słowacji, natomiast folklor słowny i muzyczny traktowany jest marginalnie (Millerowa, Pawlakowa 2001: V–LXIV; Jagiełło 2005).

Szczególne miejsce zajmuje tu Oskar Kolberg, który wśród najwcześniej zarejestrowanych gatunków folklorystycznych eksponował pieśni, również słowackie. Zwracam na to uwagę chociażby z tego względu, że w XX stuleciu sytuacja uległa diametralnej zmianie: rynek wydawniczy w Polsce zdominowały bajki słowackie. W tej sytuacji warto wspomnieć o tych XIX-wiecznych zainteresowaniach właśnie pieśnią słowacką, tym bardziej że tom czeski i słowacki *Dzieł wszystkich* Kolberga został opublikowany dopiero w XXI w. (Kolberg 2001)³. A przecież badacz ten zbieranie materiałów słowiańskich, głównie pie-

1 Celem „panslawizmu” (termin użyty po raz pierwszy w 1826 r. w Czechach w znaczeniu kulturowej jedności Słowian) jako ruchu ideowego, politycznego i kulturalnego, który rozwijał się w XIX i XX w., było zjednoczenie Słowian poza wielonarodowym Cesarstwem Rosyjskim. Zob. np.: Chyra-Rolicz 2016: 13–43.

2 Takie postrzeganie tych dwóch narodów wynika nie tylko z ich funkcjonowania we wspólnym państwie (powstałym w 1918 r. w wyniku rozpadu monarchii austrowęgierskiej), ale – co godne uwagi – słowaccy badacze kultury ludowej przyznają, że narodem etnicznie im najbliższym są Czesi. Zob. np.: Gašpariková 1981a: 11.

3 Pozyskane przez tego zbieracza materiały (tzn. głównie pieśni) zostały bardzo starannie opracowane, opatrzone komentarzami, przypisami, bibliografią (a konkretnie wykazem prac cytowanych i odnotowanych przez Kolberga), indeksem nazw geograficznych, indeksem incipitów

śni, rozpoczął bardzo wcześnie, bo już na początku lat 40. XIX stulecia. Słowackie i czeskie teksty pieśni z połowy XIX w., które ocalały w jego tekach – jak współcześnie oceniają ich wydawcy – „stanowią zbiór specyficzny i dość przypadkowy”, ponieważ „poza kilkoma przyczynkarskimi tekstami, przeważnie wypisanymi z literatury, a dotyczącymi różnych dziedzin kultury ludowej, m.in. obrzędów, zwyczajów i wierzeń, zawiera on wyłącznie pieśni” (Millerowa, Pawlakowa 2001: [5]). Mimo iż Kolberg nie prowadził prac zbierackich u naszych południowych sąsiadów, to w swej tece zgromadził aż 149 pieśni czeskich i słowackich oraz 56 melodii do badań komparatystycznych (zob. Kolberg 2001). Co istotne, badacz ten, charakteryzując melodykę pieśni słowiańskich, za najbardziej oryginalne uznał pieśni słowackie⁴. Zachwycił się „nieskończoną różnorodnością” poezji i „śpiewu” Słowaków, bardzo poetycko określał ich talenty muzyczne, tak oto pisząc: „Słowak jak słowik rodzi się śpiewakiem, przy każdej sposobności, o każdej godzinie i na każdym miejscu śpiewa” (Kolberg 1981: 584). Warto też przywołać w tym miejscu komparatystyczne analizy tego gatunku na gruncie zachodniosłowiańskim, gdy Kolberg poszukiwał zbieżnych cech pieśni słowackich, czeskich, morawskich, łużyckich z polskimi. Według jego oceny „pieśni Słowaków [...] zbliżone w ogólności do czeskich, mają już w okolicy Trenczyna i Bystrzycy lekki odcień małopolski” (Kolberg 1986: 373). Trzeba przyznać, że współczesnym badaczom imponują porównawcze sądy Kolberga o rytmice tego gatunku folklorystycznego (Kolberg 1981: 519–522).

Dominacja problematyki rodzimej w badaniach kultury ludowej w Polsce (pierwsza połowa XX w.)

Opracowanie i profesjonalne wydanie drukiem w Polsce po drugiej wojnie światowej kilku zbiorów zróżnicowanych bajek słowackich postrzegam jako niekwestionowany sukces folklorystów słowackich i polskich. Ta jakże skuteczna inicjatywa, łącząca aspiracje *sensu stricte* naukowe z popularyzatorskimi, wymaga choć ogólnej refleksji zarówno porządkującej chronologię interetnicznych prac, jak i uwzględniającej specyfikę badań kultury ludowej na gruncie polskim w pierwszej połowie XX w. Wówczas bowiem związki ludoznawstwa z dziejami historycznymi Polski decydowały o charakterze kontaktów i procesie rozwoju

pieśni, także ilustracjami. Całość Elżbieta Millerowa poprzedziła wykładem pt. *Materiały czeskie i słowackie w zbiorach Oskara Kolberga*, bazującym na archiwalnych ustaleniach nie tylko o materiałach Kolbergowskich, ale w ogóle o zainteresowaniach tego badacza folklorem czeskim i słowackim, jego prawdopodobnych kontaktach z południowymi sąsiadami, jak też o współpracy XIX-wiecznych badaczy polskich z Czechami i Słowakami. Danuta Pawlakowa opracowała tę edycję materiałów muzykologicznie, Anna Gawarecka dopełniła ją omówieniem „zasad transkrypcji pieśni czeskich i słowackich”, a Millerowa – informacjami o zasadach wyboru i opracowania materiałów zachowanych w archiwum Kolberga. Zob. też Smolińska 2007: 59–72.

- 4 Badacz ten zarejestrował, co następuje: „melodie Słowaków noszą wśród nich piętno oryginalności i charakterystycznej właściwości, albowiem w górach, wąwozach i po mniej dostępnych dolinach Karpatów zachowały się one jak najświeższe i jak najwierniej razem z ich dawnymi zwyczajami, zabawami, klechdami, podaniami, przysłowiami i innymi skarbami rodowości [...]” (Kolberg 1981: 584).

badan słowiańskich. Jak zauważa Zofia Sokolewicz, w praktyce badaczy mniej interesował człowiek, a więcej Polak (Sokolewicz 1973: 138). Znaczenie i funkcjonowanie kultury ludowej w kategoriach kultury narodowej zdominowało problematykę, kierunek i cel polskich badań. Specjaliści, oceniający dorobek etnologii Europy w Polsce, zwracają uwagę, że zainteresowania uczonych w tym zakresie nie były „wystarczająco eksponowane i programowo propagowane, jak w krajach niemieckojęzycznych” (Trojan 1994: 81). Można wręcz uznać, że u źródeł polskich prac nad kulturami obcymi stoi manifestowana niechęć do tego typu zainteresowań naukowych. Podnoszono wtedy sprawę „marnotrawienia” – jak pisze Helena Kapeluś – „sił naukowych”, eksponując konieczność skupienia się na tematyce rodzimej (Kapeluś 1982: 590; zob. też Posern-Zieliński 1973: 29–113; Sokolewicz 1973: 120 i nast.). Jeżeli już podejmowano badania nad kulturą ludową innego narodu czy grupy etnicznej, to obejmowano nimi przede wszystkim Kresy Wschodnie oraz (z racji przymusowych zesłań politycznych) północne i wschodnie rejony Rosji. Słowacy jako południowi sąsiedzi rzadko, zdecydowanie za rzadko, znajdowali się w polu widzenia badaczy.

Idąc dalej tym tropem, można oceniać, że po 1945 r. – mimo pewnego otwarcia politycznego na kraje ościennie – sytuacja niewiele się zmieniła, etnologia bowiem – jak słusznie zauważa Aleksander Posern-Zieliński – „została ukierunkowana niemal bez reszty w stronę »narodową«, skupiając się na rejestracji stopniowo zanikającej polskiej kultury ludowej, którą przedstawiano zazwyczaj w postaci monografii społeczności lokalnych i regionalnych lub opracowań wybranych działów kultury” (Posern-Zieliński 1995: 300; por. Frankowska 1973: 206). Podobne „ukierunkowanie” charakteryzowało badania folklorystów, skupionych na rodzimym niematerialnym dziedzictwie kulturowym. Takie, zgoła romantyczne, postrzeganie kultury ludowej można dziś oceniać w kategoriach ahistoryzmu.

Debiut bajek słowackich w Polsce w antologii *Śpiewająca lipka*

Dopiero w latach 60. XX w. w rozwijających się badaniach *sensu stricto* folklorystycznych oddzielne miejsce zajęły inicjatywy naukowe, dotyczące problematyki słowiańskiej, w tym słowackiej. Na wyróżnienie w folklorystyce polskiej i słowackiej zasługują komparatystyczne prace nad genologią folklorystyczną, nad folklorem słownym oraz towarzyszące im publikacje tekstów. Zgłaszane postulaty podjęcia badań nad wzajemnymi wpływami kulturowymi narodów sąsiadujących zaczęły być realizowane. Jak wspomina Viera Gašpariková (2010: 28), inicjatorka badań nad folklorem narodów słowiańskich, głównie dwustronnej współpracy słowacko-polskiej, oficjalne kontakty naukowe rozpoczęły się na początku lat 60. XX stulecia po podpisaniu umowy między Zakładem Literatury Ludowej Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie i Instytutem Etnograficznym Słowackiej Akademii Nauk w Bratysławie. Gašpariková wraz z Heleną Kapeluś, rozwijając program badań słowiańskich, skupiły się głównie na folklorze słownym Słowian Zachodnich, a do współpracy zaprosiły folklorystów: Pawła Nedo z Lipska i Jaromíra Jecha z Pragi. Prowadzone badania dowodnie

wykazały, że na południowym pograniczu kulturowo-etnicznym Polski tworzyły się i tworzą „swoiste pomosty na drodze wędrówki” (Kapełuś 1976: 320) nie tylko bajek i innych gatunków prozy folklorystycznej, ale praktycznie całej kultury ludowej. Zespół specjalistów w międzynarodowym składzie, analizując rozmaite wątki bajkowe, których warianty zostały zarejestrowane w czterech państwach: w Polsce, Czechach, ówczesnej Niemieckiej Republice Demokratycznej (wśród Serbołużyczan) i w Słowacji, na podstawie badań terenowych poświadczył bliskie podobieństwo zebranych tekstów ludowych⁵. Warto podkreślić, że najwcześniej tę ideę pracy zespołu folklorystów nad bajkami słowiańskimi zrealizował Pawol Nedo, bo już w 1960 r. w Niemieckiej Republice Demokratycznej ukazała się drukiem antologia bajek serbołużyckich pt. *Lučlany Pětr*. Można dodać, że została ona uznana w Lipsku za najpiękniejszą książkę roku (Gašparíková 2010: 27).

Zainicjowane wówczas międzynarodowe badania nad wpływami interetnicznymi w folklorze słownym udokumentował pionierski, nie tylko na gruncie polskim, zbiór bajek zachodniosłowiańskich pt. *Śpiewająca lipka*, w którym autorzy pomieścili 62 teksty, w tym 17 bajek słowackich (Nedo, Gašparíková, Jech, Kapełuś 1972/1976; Gašparíková, Nedo 2007)⁶. Do tej pory w Polsce antologia ta, adresowana do odbiorcy dziecięcego, miała osiem wydań. Po promocyjnej pierwszej publikacji, która ukazała się nakładem wydawnictwa serbołużyckiego w Budziszynie (Ludowe nakładnistwo Domowina), dwóch następnych wydań „przy współpracy” z Łużyczanami podjęło się Wydawnictwo Śląsk w Katowicach, a wydawcą kolejnych edycji została spółka Media Rodzina. Aktualnie w Polsce na stronie internetowej Słowiańskiego Sklepu książka ta reklamowana jest w kategoriach „klasyki” dziecięcej jako „popularne, potężne tomiście, będące niegdyś ukochaną lekturą młodszych i starszych wielbicieli, bestsellerem w PRL”, nadto została opatrzona ważną informacją: „Bajki ze zbioru *Śpiewająca lipka* znajdują się na Złotej Liście książek polecanych do czytania dzieciom w ramach akcji zorganizowanej przez Fundację ABC XXI »Cała Polska czyta dzieciom«” (Słowiański Sklep b.d.).

Wchodzące w skład tej antologii bajki słowackie, przygotowane przez Vierę Gašparíkovą, wywodzą się z czterech źródeł: dominują teksty z trzech tomów zbioru Pavla Dobšínskiego (Dobšínský 1958): osiem bajek, cztery bajki pozyskane zostały z Archiwum Wollmana Instytutu Etnografii Słowackiej Akademii Nauk, kolejne teksty pochodzą z przedruków słowackich bajek ludowych Samuela Czambela (1959): cztery bajki, a tylko jedna – ze zbioru Boženy Němcovej (1952). Wszystkie reprezentują tradycyjne bajki magiczne, rzadziej bajki zwierzęce i nowe, potwierdzone w polskim katalogu Juliana Krzyżanowskiego, słowackim Jerzego Polívki, czeskim Václava Tillego i międzynarodowym Anttiego Arnego i Stitha Thompsona. Co bardzo ważne, mimo że bajki zostały przezna-

5 Zob. uwagi Kapełuś o zbieractwie bajek w Polsce, Słowacji i Czechach: Kapełuś 1976: 319–330.

6 Antologia ta została opublikowana w ośmiu wersjach językowych (polskiej, słowackiej, czeskiej, serbołużyckiej, słoweńskiej, ukraińskiej, niemieckiej i angielskiej). Na temat współpracy folklorystów słowackich i polskich pisała Gašparíková (2008: 52).

czony dla odbiorcy dziecięcego, to zespół specjalistów starannie je opracował, opatrując naukowymi komentarzami, tzn. szczegółowymi notami proveniencyjnymi, uwzględniającymi „źródło”, z którego pochodzą, także miejsce w międzynarodowym katalogu Arnego i Thompsona oraz w jego mutacjach narodowych (Krzyżanowskiego, Nedy, Tillego, Boltego i Polivki). Tę część zbioru bajek, jakże istotną dla badań folklorystycznych, dopełniło *Posłowie*, opracowane przez Helenę Kapełuś, wprowadzające czytelników w dziedzictwo kulturowe Słowian Zachodnich, wskazujące na specyfikę interetnicznych wpływów i na charakterystyczne zjawisko „integracji zasobu fabularnego” bajek tej grupy Słowian w kulturze europejskiej. Kapełuś, pisząc o XIX-wiecznym zbieractwie folkloru w poszczególnych krajach, zwróciła nadto uwagę na najbardziej zasłużonych zbieraczy i specyfikę ich pracy terenowej, zmieniające się funkcje prowadzonych badań, przyznając, że „zapisy” bajek „są w mniejszym lub większym stopniu stylizowane”. Eksponowała znaczenie bazarzy w ustnej transmisji folkloru, wskazując także na trud pracy tłumaczy. Konkluzja jest więc jednoznaczna: Kapełuś bardzo umiejętnie połączyła dwa aspekty, tj. teoretyczne ambicje badaczki z popularnonaukowym celem tej pionierskiej antologii, adresowanej również – jak widać – do grona odbiorców dorosłych.

Tematyka popularyzowanych w Polsce bajek słowackich

Współpraca folklorystów polskich i słowackich szczególnie dynamicznie rozwijała się w ramach Komisji Folklorystycznej przy Międzynarodowym Komitecie Sławistów oraz Międzynarodowej Komisji do Badania Kultury Ludowej w Karpatach i na Bałkanach. W wyniku prac międzynarodowego zespołu badawczego wydano drukiem bardzo wartościowe antologie nie tylko zachodniosłowiańskich bajek magicznych, nowelistycznych i zwierzęcych, ale i bajek wierzeniowych – podań zbójnickich, oraz opowieści komicznych – kawałów i humoresek. Prócz folklorystycznych prac nad zachodniosłowiańską genologią folklorystyczną i interetnicznymi związkami folkloru przykładem owocnej współpracy międzynarodowej na południowej granicy Polski mogą być również zespołowe badania etnograficzne prowadzone nad pasterstwem i architekturą, kolejne zjazdy sławistów oraz wspólne konferencje naukowe.

Spośród realizowanych przedsięwzięć badawczych poświęconych folklorowi Słowian Zachodnich jako najbardziej owocną postrzegam współpracę polsko-słowacką. Po wydaniu zbioru *Śpiewająca lipka* były prowadzone wieloletnie badania folklorystów nad zbójnictwem karpackim po słowackiej i polskiej stronie granicy. Jak słusznie uznała Teresa Komorowska:

Ze zbliżonej, bo nie identycznej, sytuacji mieszkańców polskich i słowackich podtatrzańskich wsi, ze wspólnych terenów działań, spotkań na zbójnickich chodnikach i w więzieniach, z młodzieńczej buty i desperacji, i z podobnie ciężkich doświadczeń zrodziła się zbójnicka literatura ludowa (Komorowska 1976: 6).

Jak ustalono, projekt opracowania zbioru podań zbójnickich w wersji słowackiej i polskiej powstał w 1967 r. w Smolenicach na konferencji poświęconej kulturze ludowej Karpat, podczas której wskazywano na konieczność podjęcia interesujących badań nad folklorem pogranicza (Komorowska 1976: 17–18; Hlôšková 2005: 38; Gašparíková 2008: 50; 2010: 15). Rozpoczęte wtedy, szeroko zakrojone, prace nad folklorem zbójnickim obejmowały nie tylko kwerendę archiwalną, ale i rozległe badania terenowe, szczególnie w Słowacji.

Ze zrozumiałych względów, o ile ze strony polskiej chodziło przeważnie o Podhale, o tyle ze strony słowackiej w grę wchodziło większe terytorium – przez Tatry rozumiano także Orawę, Spisz, Liptów i Gemer (Gašparíková 2008: 48).

Po dziewięciu latach intensywnych badań ukazał się w Polsce, starannie wydany, zbiór bajek wierzeniowych – podań zbójnickich pt. *Zbójnicki dar. Polskie i słowackie opowiadania tatrzańskie*, zredagowany przez dwie wybitne znawczynie przedmiotu, Teresę Komorowską i Vierę Gašparíkovą (1976). Pomieszczono w nim 206 tekstów, jednoznacznie wskazujących na zdecydowanie większy zasięg terytorialny folkloru zbójnickiego i jego popularność w Słowacji. Opowiadania polskie reprezentują 42 teksty (w tym 16 niesklasyfikowanych, cz. I *Opowiadania polskie*), a słowackie aż 164 teksty (cz. II *Opowiadania słowackie*)⁷. Co charakterystyczne, wśród zarejestrowanych motywów po stronie polskiej prócz dominujących wątków zbójnickich (zob. T 8252 „Janosik”, T 8253 „Zbójnicy w Tatrach”, T 1824A „Kazanie zbójnickie”, T 1525Q* „Okradzenie karczmy”) wyróżniają się opowieści wspomnieniowe. Pośród tekstów słowackich aż 86 stanowią podaniowe wątki zbójnickie (78 tekstów nie zostało sklasyfikowanych). Ponadto można w obu częściach wyodrębnić zespół opowiadań o skarbach. Głównym bohaterem „opowiadań tatrzańskich” jest Juraj Janošik (1688–1713) z Terchowej, słowackiej wsi, którego zbójnicka działalność zgodna była z bajeczno-przygodową „formułą” ludową: zabierał bogatym, a dawał biednym. Klasyfikacja wątków bezpośrednio wynika z ich problematyki, kreacji bohatera bajkowego, magicznych atrybutów bajkowych i magii cyfr (głównie trójki, ale również siódemki, dziewiątki czy dwunastki). Jak ocenia Komorowska, „w opowiadaniach o innych zbójnikach [jest] coraz mniej elementów baśniowych, a coraz więcej wspomnieniowych i anegdotycznych” (Komorowska 1976: 13). Charakteryzując i porównując warianty polskie oraz słowackie, badaczka zwraca uwagę na wątki „przyswojone z europejskiego repertuaru”, dominację nie tylko w słowackich tekstach „janosikowej tradycji” (proces idealizacji bohatera, gdy bajka o Janosiku „przekształciła się w jego złotą legendę”), na ich walory artystyczne i poznawcze, znaczenie sztuki opowiadania i prze-

7 Jak przyznała Komorowska: „W rzeczywistości dysproporcja ta jest jeszcze większa, część polska stanowi bowiem prawie kompletny zbiór utrwalonych przekazów z Podhala, część słowacka natomiast jest wyborem z ponad dwu tysięcy zapisów [...]” (Komorowska 1976: 8).

kazu ustnego utalentowanych informatorów, czyli depozytariuszy oryginalnej części dziedzictwa tatrzańskiego, której głównymi bohaterami byli zbójnicy. Jak wyznały autorki *Zbójnickiego daru*:

Chciałyśmy, aby ta antologia była nie tylko statystyczną kolekcją tekstów, ale i kalejdoskopem pozwalającym śledzić Czytelnikowi mozaikowy układ tatrzańskiej literatury ludowej z polsko-słowackiego pogranicza (Komorowska 1976: 17).

Zbiór był przeznaczony nie tylko dla wąskiego zespołu specjalistów, ale i dla szerokiego grona odbiorców. Opatrzony został wielowątkowym wstępem, a także literaturą przedmiotu, uwagami na temat pisowni i zasad tłumaczenia tekstów słowackich oraz fachowymi komentarzami (dotyczącymi źródeł, informatorów, charakterystyki poszczególnych wątków polskich i słowackich). Jego opracowanie naukowe zamykają słowniki: gwarowy i nazw geograficznych. Ponadto zgromadzone teksty zostały opatrzone reprodukcjami malarstwa ludowego na szkło ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Moja konkluzja jest jednoznaczna: Komorowskiej i Gašparíkovej w tej polsko-słowackiej antologii zbójnickiej perfekcyjnie udało się pogodzić aspekt naukowy z popularyzatorskim.

I jeszcze istotna uwaga końcowa, zamykająca omówienie popularyzacji słowackich bajek wierzeniowych – podań o zbójnikach w ramach współpracy naukowej folklorystów polskich oraz słowackich: trzy lata po polskiej edycji w Bratysławie ukazała się drukiem słowacka wersja tego projektu pt. *Povesti o zbojníkoch* (Gašparíková 1979). Według Gašparíkovej: „była [ona] wprawdzie zrealizowana we współpracy, jednak w każdej z wersji znalazły wyraz własne zainteresowania naukowe obu badaczek, własne metody naukowe, dzięki czemu powstała całość, jednak całość wewnętrznie zróżnicowana i bogata tematycznie” (Hlôšková 2005: 38). Trzeba zgodzić się z jej oceną, że

polski przekaz od [słowackiego] „ideału” zbójnika znacznie się oddala. Rozwój historyczny mitów polskich niesie ze sobą także zmianę „zawodu” – zbójnik staje się kłusownikiem. Częściowo różna tematyka, odrębne motywy w polskich podaniach stanowią raczej rodzaj materiału wspomnieniowego, jednak w zasadzie wzbogacają mit zbójnicki⁸ wyrastający często z innego podłoża (Hlôšková 2005: 39).

Słoneczny koń jest tytułowym bohaterem kolejnej interesującej antologii bajek słowackich promowanych w Polsce. Jak deklaruje Viera Gašparíková, autorka zbioru, o wyborze i ekspozycji w tytule tej wielowątkowej bajki magicznej o nadprzyrodzonych przeciwnikach, opublikowanej wcześniej w powojennym

8 Taką wieloaspektową analizę mitu zbójnickiego, a konkretnie mitu Janosika w folklorze i literaturze słowackiej, przeprowadziła Joanna Goszczyńska (2001).

zbiorze Pavla Dobšinského (w 1958 r.)⁹, zadecydowała jej popularność w Słowacji. Bajka ta, zarejestrowana w środkowej części kraju, jest „bardzo lubiana przez słowackich czytelników i słuchaczy i [...] utkwiała w ich świadomości, choć z naukowego punktu widzenia można by się wahać, czy jest to bajka typowo słowacka” (Gašparíková 1981a: 5). Nie bez kozery już na początku zwracam uwagę na sygnalizowany tu obiektywizm badawczy słowackiej folklorystki, która – charakteryzując bajki najbardziej znane w Słowacji – wskazuje na ich interetniczne związki nie tylko w kontekście słowiańskim, ale i europejskim. Czytelne jest tu bowiem stanowisko Gašparíkovej, która eksponując specyfikę i narodowy charakter bajek słowackich, czyli realia geograficzne, historyczne, obyczajowe czy – szerzej – kulturowe (np. hiperbolizację onomastyczną bohaterów, magiczne szablony liczbowe, formuły inicjalne i finalne), analizuje ich związki z międzynarodowymi wątkami.

Promocyjne aspiracje Gašparíkovej i związana z nimi potrzeba popularyzacji bajek słowackich w Polsce dość jednoznacznie wynikają z przekonania badaczki o stanowisku specjalistów, niedoceniających słownego folkloru Słowaków, a konkretnie: o pomijaniu go w międzynarodowym katalogu i mutacjach narodowych. Przyjawszy „rolę przewodnika, którego celem jest przybliżenie czytelnikowi słowackiej bajki i rzucenie na nią światła [...]” (Gašparíková 1981a: 5), folklorystka ta pisze:

Słowacka bajka ludowa pozostaje w ukryciu jak skromny Kopciuszek, naszym więc zadaniem było znalezienie takich przykładów, które ukazałyby powab jej prostoty i różnorodność palety barw (Gašparíková 1981a: 5).

Zbiór *Słoneczny koń* składa się z 64 zróżnicowanych bajek wybranych dla polskiego czytelnika przez Gašparíkovą z różnych źródeł, tzn. z archiwalnych materiałów rękopiśmiennych oraz opublikowanych dawnych i współczesnych antologii bajek. Najwięcej tekstów, aż 27, zostało zarejestrowanych przez autorkę w terenie bądź pochodzi z opracowanych przez nią rękopisów (z Archiwum Instytutu Etnografii Słowackiej Akademii Nauk w Bratysławie), 22 – z rękopiśmiennych tek Franka Wollmana (zapisanych w latach 30. i 40. XX stulecia), osiem – zostało wybranych ze zbioru Dobšinského (pierwodruk: lata 1880–1883), trzy – ze zbioru bajek słowackich Samuela Czambela (z lat 1894, 1903), trzy – z antologii Klimenta Ondrejki (z lat 60. XX w.), tylko jeden z prywatnego zbioru rękopiśmiennego Evy Orsányovej (z 1971 r.). Gašparíková w obszernym wstępie *O bajkach słowackich* wprowadza czytelnika w problematykę zbioru bajek, który zamykają: posłowie, profesjonalnie opracowane komentarze porównawcze oraz indeks wątków. Na wysoki poziom edytorski antologii pt. *Słoneczny koń* z całą pewnością wpłynęło również perfekcyjne tłumaczenie

9 Zob. powojenne wydanie: Dobšinský 1958: 219–227. Trzeba tu dodać, że sygnowane nazwiskiem Dobšinského XIX-wieczne zbiory opowieści stanowią syntezę „zbierackich dążeń i założeń” z lat 40. XIX w., zbieżnych z programem Ludovíta Štúra, twórcy słowackiego języka literackiego. Zob. Gašparíková 1981a: 13.

Teresy Komorowskiej, znawczyni przedmiotu, folklorystki kontynuującej dwustronną współpracę słowacko-polską.

Dorota Simonides „niezwykłego bogactwa opowiadań ludowych” (wynikającego z obecności nie tylko cech typowo słowackich, ale i czeskich, polskich, węgierskich oraz środkowoeuropejskich) upatruje w typowo pogranicznym terytorium tego kraju:

Przez Słowację leżącą w sercu Europy wędrowały wątki z Wschodu na Zachód, z Południa na Północ i odwrotnie, jednak nie wszystkie tu osiadły, nie wszystkie się spodobały, te zaś, które przyjęto, wzbogacono obficie realiami słowackimi, czyniąc z nich słowacką prozę folklorystyczną (Simonides 2006: 65).

Dlatego też bajki słowackie wyróżniają się zarówno obecnością archaizmów kulturowych, jak i współczesnych realiów, a Gašparíková, analizując wybrane teksty, nie tylko podkreśla ich typowe cechy słowackie, eksponuje rolę bazarzy i znaczenie ich talentów narratorskich (sztuki opowiadania), ale i wskazuje na bliskie podobieństwa z bajkami czeskimi oraz związki z innymi bajkami europejskimi. Wśród osobliwości charakterystycznych dla bajek słowackich wymienia m.in. obfitość elementów demonicznych, archaizmy stylistyczne, ornamentową poetykę części introdukcyjnych (artystycznie rozwiniętą jak w bajkach wschodniosłowiańskich)¹⁰. Zacytuję tu dwa wybrane przykłady takich poetyckich formuł introdukcyjnych:

Co się stało i nie-stało w siedemdziesiątej siódmej krainie, gdzie wodę grabili i piasek wiązali, a wy, mili słuchacze, zjedlibyście kołacze, a ja sama cztery, gdyby tylko były (Gašparíková 1981b [bajka nr 12]).

Gdzie to było, tam było, w siedemdziesiątej siódmej krainie, za szklanym morzem i za drewnianą górą, gdzie woda się sypała, a piasek lał i gdzie wielki czarny pies tyłem do przodu na wierzbę się skrabał, tam żyli dwaj kumotrzy Hukel i Fukel (Gašparíková 1981b [bajka nr 47]).

Gašparíková, dokonując wyboru bajek najbardziej reprezentatywnych (tzn. popularnych i żywych we współczesnym przekazie ustnym) dla całego obszaru Słowacji, różnorodnych gatunkowo (bajki zwierzęce, łańcuszkowe, magiczne, legendarne, nowelistyczne, humorystyczne), bardzo starała się zaopatrzyć je w podstawowe dla odbiorcy informacje nie tylko o ich specyfice gatunkowej, ale i realiach badań empirycznych, zróżnicowaniu regionalnym Słowacji, znanych w tym kraju folklorystach – zbieraczach terenowych, także o utalentowanych narratorach. Ten szeroki kontekst komparatystyczny i kulturowy,

¹⁰ Wyróżnione przez Gašparíkovą cechy bajek słowackich potwierdzają inni badacze, jak np.: Kadłubiec 1994: 69–76; Simonides 2006: 55–65.

w którym umieściła zgromadzone teksty (zob. wstęp *O bajkach słowackich* oraz posłowie), musi imponować walorami poznawczymi i budzić uznanie dla profesjonalizmu słowackiej badaczki.

Wśród opublikowanych w Polsce antologii tekstów folklorystycznych Słowian Zachodnich (w tym bajek słowackich) na wyróżnienie zasługuje kolejny zbiór, tym razem opowieści komicznych – kawałów i humoresek, pt. *Skarb w garncu*. Inicjatywa jego opracowania i wydania drukiem zrodziła się w 1973 r. podczas obrad międzynarodowego Zjazdu Sławistów w Warszawie. Zespół folklorystów: Viera Gašpariková, Jaromír Jech, Paweł Nedo pod kierunkiem Doroty Simonides opracował monotematyczny tom, składający się z 298 tekstów, w tym 75 słowackich (w pierwszym wydaniu; Simonides 1979). W drugim wydaniu, zmienionym i poprawionym (Simonides 1988), zamieszczono 345 tekstów, w tym 101 tekstów słowackich, reprezentatywnych dla XIX i XX w., które zostały zarejestrowane podczas badań terenowych bądź wybrane z XIX-wiecznych materiałów¹¹. Antologia bajek komicznych pt. *Skarb w garncu* jest jedną z cenniejszych w słowiańskiej folklorystyce. Zespół specjalistów po selekcji obszernego materiału i wyborze jednego z wariantów danego wątku uporządkował zebrane teksty w ośmiu grupach tematycznych, wyznaczających najbardziej popularne wątki w Słowacji, Czechach, Łużycach i Polsce: o parach małżeńskich, o głupcach, o spryciarzach, łgarzach i kłamcach, o skąpcach, o Cyganach, o złodziejach, o diablach i utopcach, w ostatniej grupie zamieszczono „różne” opowieści. Oba wydania Simonides opatrzyła wstępami, wprowadzającymi w problematykę i zasady opracowania tekstów. Tom zamykają – w pierwszym wydaniu: klasyfikacja bajek według systematyk Aarne-Thompsona i Krzyżanowskiego oraz wykaz numerów tekstów ze względu na występowanie w folklorze polskim, słowackim, czeskim, łużyckim; natomiast w drugim wydaniu: komentarze, indeks typów według systematyk Aarne-Thompsona i Krzyżanowskiego oraz nota edytorska.

Nie bez znaczenia prócz aspektów naukowych tej antologii są również jej walory popularyzatorskie. Zgromadzone teksty w sposób czytelny obrazują bogactwo, podobieństwa i różnicowanie etniczne oraz kulturowe sąsiadujących narodów. Simonides w obu wydaniach zwracała uwagę, że „książka nasza przeznaczona jest dla szerokich kręgów odbiorców, a nie tylko dla folklorystów”, dlatego poświęca wiele miejsca na wprowadzenie czytelników w specyfikę opowieści komicznych, popularnych na gruncie zachodniosłowiańskim.

Co ważne i godne podkreślenia, zespołowa praca nad wyborem i przygotowaniem do druku zachodniosłowiańskich bajek komicznych stworzyła realne podstawy do rozwinięcia i kontynuowania badań teoretycznych, skupionych wokół tego gatunku, bezpośrednio związanych z kategorią komizmu, humoru. Ta wieloaspektowa problematyka badawcza wymaga jednak oddzielnego, rów-

11 Dorota Simonides w nocie edytorskiej wyznaje, że w drugim wydaniu antologii usunięto 40 opowiadań, zastępując je 83 nowymi, nie podaje jednak przyczyny dokonanych zmian (Simonides 1988: 474).

niez interdyscyplinarnego opracowania. Zainicjowane prace zbierackie niejako sprowokowały folklorystów do pogłębionego zainteresowania się funkcjonowaniem tego gatunku w perspektywie interetnicznej, szeroko rozumianym procesem przemian opowieści komicznych, ich poetyki, języka etc. Można tu wspomnieć choćby o obecności folklorystów wśród specjalistów, reprezentujących inne dyscypliny humanistyczne i społeczne, w badaniach nad opozycją swój – obcy w kulturze słowiańskiej, europejskiej i światowej.

Podjmując próbę opisu zjawiska popularyzacji bajek słowackich w Polsce, starałam się nie pomijać kwestii dotyczących zróżnicowanego pochodzenia tekstów proponowanych polskiemu odbiorcy. Wielokrotnie wśród wymienionych materiałów źródłowych pojawiały się XIX-wieczne zapisy bajek ze zbiorów Pawła Dobšinskiego. Jego bajki słowackie (Dobšinský 1988), które ukazały się w Wydawnictwie Śląsk, z wielu powodów wymagają osobnej analizy. Podobnie podstawowych wyjaśnień wymaga stosowana przez tego zbieracza i jego przyjaciela, Augusta Horislava Škultetego, metodyka pracy terenowej. Witold Nawrocki, który zadbał o staranne wydanie 32 bajek Dobšinskiego¹², uznał, że „należą [one] do skarbnicy słowackiej literatury, są nadal bardzo chętnie czytane przez dzieci i dorosłych” (Dobšinský 1988: [nlb]). Nie są to jednak opowieści wierne przekazowi ustnemu narratorów, ale opracowane i maksymalnie stylizowane, a rozmaite warianty tak łączone, aby wyróżniały się walorami literackimi. Witold Nawrocki trafnie opisał tę „metodologię” pracy terenowej: zbieracze „w sposób zupełnie świadomy kontaminowali różne warianty tej samej powiastki, tworząc w swoim przekonaniu wariant optymalny” (Nawrocki 1988: 21). Dlatego też Nawrocki określił Dobšinskiego mianem utalentowanego „konstruktora opowieści”, który podobnie jak Božena Němcová „pisał” zarejestrowane w terenie teksty „na nowo”, a „zachowując wierność wobec oryginału, nadawał im własny kształt stylistyczny i kompozycyjny”. Konkluzja jest tu jednoznaczna: „jest to literatura na motywach ludowych, a nie folklorystyczny zapis w dzisiejszym słowa i metody znaczeniu” (Nawrocki 1988: 22). Gašparíková próbuje osobiwie ratować literackie bajki Dobšinskiego i postrzegać je w kategoriach tekstów folklorystycznych, które są „dziś częścią tworzywa słowackich bajek ludowych”, argumentując swoje stanowisko tym, że od połowy XIX w. ich popularność na fali odrodzenia narodowego, akceptacja społeczna i żywy współcześnie przekaz w terenie spowodowały, iż stylizowane bajki Dobšinskiego „z powrotem się sfolkloryzowały” (Gašparíková 1981a: 14).

Nawrocki przedstawił polskiemu czytelnikowi Pawła Dobšinskiego (1828–1885), pastora ewangelickiego (syna i wnuka protestanckich duchownych), jako poetę, pisarza, zbieracza folkloru, patriotę, należącego do pokolenia szturowców

12 Antologia ukazała się w specjalnej serii Wydawnictwa Śląsk: Bibliotece Pisarzy Czeskich i Słowackich (w ramach której w latach 1970–1989 promowano nowości literackie naszych południowych sąsiadów). Bajki przetłumaczył Józef Waczków (1933–2004), poeta znany z przekładów literackich dzieł z języka czeskiego i słowackiego, również z literatury francuskiej, rosyjskiej, portugalskiej, węgierskiej; autor pracy *O sztuce przekładu* (1998). Koncepcję graficzną zbioru opracowali Andrzej Czczot i Stanisław Kluska.

w Słowacji. Skupił się głównie na fenomenie odrodzenia narodowego Słowaków na przełomie XVIII i XIX w., eksponując „atmosferę patriotyczną i pełną słowiańskiego uniesienia” zarówno w rodzinie ewangelickiego pastora, jak i w środowisku lokalnym oraz regionalnym. Dobšinský już jako student interesował się folklorem i aktywnie uczestniczył w „ruchu zbierackim” młodzieży ewangelickiej. Nawrocki postrzega go jako pastora o szerokich zainteresowaniach literackich, piszącego wiersze, publikującego przekłady George’a Gordona Byrona, Adama Mickiewicza i Alphonse’a Lamartine’a (Nawrocki 1988: 20). Efektem terenowej pracy zbierackiej Dobšinskiego był zbiór 64 bajek, opublikowanych wspólnie z przyjacielem Škultetým, a pod koniec życia (w latach 1880–1883) samodzielnie wydał w ośmiu zeszytach 90 opowieści pt. *Prostonárodné slovenské povesti* (zob. Dobšinský 1958). W tym kontekście polskiego czytelnika powinno zainteresować polsko-słowackie motto, umieszczone w pierwszym tomie tego zbioru, zaczynające się apostrofą „O wieści gminna! Ty arko przymierza”. Dobšinský rozpoczął swój zbiór ośmioma pierwszymi wersami *Pieśni Wajdeloty* z poematu *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza, następnie przetłumaczył je na język słowacki. Szkoda, że tym dwujęzycznym mottem Nawrocki nie opatrzył wydania bajek Dobšinskiego w Polsce.

Zamiast zakończenia: o potrzebie promocji bajek Franka Wollmana

Podsumowując podjętą próbę oglądu polsko-słowackich badań bajkoznawczych na wybranych przykładach popularyzowanych w Polsce zbiorów bajek słowackich, nie można pominąć jakże ważnej konkluzji Michała Jagiełły. Autor ten – analizując w obszernej, 2-tomowej monografii historyczno-kulturowe i społeczno-polityczne stosunki polsko-słowackie na przestrzeni dziejów, obnażając wiele stereotypów we wzajemnym postrzeganiu się obu narodów – uznał, że powstanie 1 stycznia 1993 r. suwerennej Republiki Słowackiej w sposób zasadniczy zmieniło dotychczasowe relacje między Polską i Słowacją. Jego konkluzja jest jednoznaczna: „t e r a z my i nasi następcy, mając ten spadek w ideowym wyposażeniu – możemy rozwijać prawdziwie partnerskie sąsiedztwo. Przy czym nasze zainteresowania Słowakami i Słowacją są wreszcie bezinteresowne i niezależne od relacji polsko-czeskich czy polsko-węgierskich” (Jagiełło 2005, t. 2: 422, podkreśl. T. S.). Jak starałam się udowodnić, współpraca badaczy polskich i słowackich na niwie kultury ludowej stanowi w kontaktach obu narodów swoisty ewenement, rozwija się bowiem ona pomyślnie „już” od przeszło półwiecza. Systematycznie poszerzano kontekst badań nad kulturą ludową i – co trzeba podkreślić – oddzielne miejsce zajmowały te inicjatywy naukowe, które dotyczyły problematyki słowiańskiej, szczególnie w ramach byłej Czechosłowacji: słowackiej i czeskiej. W tym więc kontekście na wyróżnienie w folklorystyce polskiej i słowackiej zasługują badania nad genologią folklorystyczną, komparatystyczne prace nad folklorem słownym oraz towarzyszące im antologie tekstów.

Eksponując znaczenie wspólnych słowacko-polskich przedsięwzięć naukowych, prowadzonych systematycznie w ramach badań nad dziedzictwem kultu-

rowym Słowian Zachodnich, koniecznie należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden, jakże istotny aspekt wieloletniej i efektywnej współpracy badaczy. Podjęte przez folklorystów i etnologów tematy badawcze, rozłożone na wiele lat, nie tylko służyły rozwojowi obu dyscyplin naukowych, o czym już wspominałam, ale – co równie cenne – sprzyjały zawiązywaniu przyjaźni między uczonymi. Na ten walor wspólnych badań wyraźnie zwracają uwagę Viera Gašparíková i Dorota Simonides, nestorki folklorystyki słowackiej i polskiej¹³. Simonides przyznaje, że z wspólnych prac naukowych „zrodziła się przyjaźń, która to zaowocowała dalszą współpracą” (Simonides 2010: 41). Natomiast Gašparíková podkreśla nie tylko przyjacielskie, prywatne relacje między badaczami i ich dziećmi, ale też jakże ważny fakt polsko-słowackiej współpracy oraz zespołowych badań, a być może i najważniejszy: konieczność kontynuowania ich przez kolejne pokolenia folklorystów i etnologów. Jej konkluzja o perspektywach wielopokoleniowej współpracy polsko-słowackiej brzmi jednoznacznie: powinna się ona przysłużyć „dalszym generacjom badaczy ludowych tradycji, tradycji, które przedstawiają niezaprzeczalną wartość kulturową, aby znaleźli w nich bogate źródła inspiracji i pozytywnych wartości dla nowych poglądów, poglądów z nowych pozycji – z pozycji badaczy trzeciego tysiąclecia” (Gašparíková 2010: 38).

I ten postulat, niestety, już po śmierci Viery Gašparíkovej, chciałabym przedłożyć młodym specjalistom do realizacji na konkretnym przykładzie promocji w Polsce bajek Franka Wollmana (1888–1969). Był on Czechem, uczniem Jerzego Polívki, profesorem literatur słowiańskich i tradycji ludowych, prowadził w Słowacji wraz ze studentami terenowe prace zbierackie praktycznie we wszystkich regionach tego kraju¹⁴. W Słowacji opracowania i wydania ludowych bajek słowackich, wiernie zarejestrowanych w terenie przez Wollmana i studentów w latach 1928–1947, podjęły się Viera Gašparíková i Božena Filová. Prace zostały ukończone w 2004 r., opublikowany został wtedy ostatni, trzeci tom bajek z wschodniej Słowacji¹⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Chyra-Rolicz, Z. (2016). Panslawizm – idea żywa czy zapomniana? W: Z. Chyra-Rolicz, T. Rokosz (red.), *Panslawizm wczoraj, dziś, jutro* (s. 13–43). Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach.
- Czambel, S. (1959). *Slovenské ľudové rozprávky*. Slovenské Vydavateľstvo Krásnej Literatúry.
- Dobšinský, P. (1958). *Prostonárodné slovenské povesti* (zväzok: I, II, III). Slovenské Vydavateľstvo Krásnej Literatúry.

13 Zob. szerzej o współpracy folklorystów i etnologów polskich i słowackich: Hlôšková 2005: 35–43; Smolińska 2005: 45–52.

14 Według ustaleń Gašparíkovej Wollman folklorystyczne badania terenowe wraz z 62 studentami zrealizował w 230 miejscowościach (Gašparíková 2006: 71). Prace zbierackie przeprowadzone zostały bardzo rzetelnie, materiały terenowe były wiernie zapisywane, opatrywane dokładnymi notami proveniencyjnymi. Zob. też: Hlôšková 2006, 2007.

15 Zob. Filová, Gašparíková 1993 (tom pierwszy zawiera 191 bajek); Gašparíková 2001 (tom drugi – 255 bajek); Gašparíková 2004 (tom trzeci – 148 bajek).

- Dobšinský, P. (1988). *Bajki slowackie* (przeł. J. Waczków). Wydawnictwo Śląsk.
- Filová, B., Gašpariková, V. (ed.) (1993). *Slovenské ľudové rozprávky* (zväzok 1: Stredné Slovensko). VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Frankowska, M. (1973). Etnografia polska po II wojnie światowej (1945–1970). W: M. Terlecka (red.), *Historia etnografii polskiej* (s. 193–270). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Gašpariková, V. (1979). *Povesti o zbojníkoch zo slovenských a poľských Tatier*. VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Gašpariková, V. (1981a). O bajkach słowackich. W: V. Gašparikowa (red.), *Stoneczny koń. Bajki słowackie* (przeł. T. Komorowska, s. 5–19). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Gašparikowa, V. (red.) (1981b). *Stoneczny koń. Bajki słowackie* (przeł. T. Komorowska). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Gašpariková, V. (ed.) (2001). *Slovenské ľudové rozprávky* (vol. 2: Západné Slovensko). VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Gašpariková, V. (ed.) (2004). *Slovenské ľudové rozprávky* (vol. 3: Východné Slovensko). VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Gašpariková, V. (2006). Wollmanovská zberateľská akcia ľudovej prózy a vznik diela Slovenské ľudové rozprávky I.–III. In H. Hlôšková, A. Zelenková (ed.), *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folkloru* (vol. 1–2, p. 67–93). Ústav etnológie SAV, Slavistická spoločnosť Franka Wollmana v Brnie, Česká asociace slavistů, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV.
- Gašpariková, V. (2008). Przyczynek do polsko-słowackich kontaktów folklorystycznych. Tradycje zbójnickie w badaniach slawistycznych. W: M. Bogusławska, G. Szwat-Gylybowa (red.), *Bunt tradycji – tradycja buntu. Księga dedykowana Profesorowi Krzysztofowi Wrocławskiemu* (s. 45–54). Uniwersytet Warszawski.
- Gašpariková, V. (2010). Medzinárodná spolupráca jednej generácie etnológov. Poľsko-slovenské folklórne kontakty v rokoch 1960–2007. W: T. Smolińska (red.), *Między kulturą ludową a masową. Historia, terażniejszość i perspektywy badań* (s. 25–40). Wydawnictwo Scriptum.
- Gašpariková, V., Nedo, P. (red.) (2007). *Śpiewająca lipka. Bajki Słowian Zachodnich* (przeł. L. Jasnosz, wyd. 3). Media Rodzina.
- Gładysz, M. (1992). Polskie badania nad kulturą ludową Słowiańszczyzny Zachodniej w XIX wieku. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Etnograficzne*, 30, s. 7–42.
- Goszczyńska, J. (2001). *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku*. Uniwersytet Warszawski.
- Hlôšková, H. (2005). Wywiady. PhDr. Viera Gašpariková, DrSc. (przeł. M. Papierz). *Kontakty*, 4, 35–43.
- Hlôšková, H. (2006). Frank Wollman – osobność folkloristyki na Univerzite Komenského. In H. Hlôšková, A. Zelenková (ed.), *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folkloru* (vol. 1–2, p. 95–101). Ústav etnológie SAV, Slavistická spoločnosť Franka Wollmana v Brnie, Česká asociace slavistů, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV.
- Hlôšková, H. (2007). Slavista Frank Wollman a terénne výskumy ľudovej prózy v medzivojnovom období na Slovensku. In P. Kaleta, L. Tyllner (eds.), *Slovanský svět očima badatelů a publicistů 19. a 20. století. Sborník z mezinárodní vědecké konference k 50. výročí úmrtí Ludvíka Kubý (Opole, 16.–17. listopadu 2006)* (p. 187–197). Etnologický ústav AV ČR, v.v.i.
- Jagiello, M. (2005). *Słowacy w polskich oczach. Obraz Słowaków w piśmiennictwie polskim* (t. 1–2). Biblioteka Narodowa, Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa.
- Kadłubiec, D. (1994). O zachodniosłowiańskiej bajce magicznej. W: T. Smolińska (red.), *Pogranicze jako problem kultury* (s. 69–76). Uniwersytet Opolski.
- Kapełuś, H. (1976). Posłowie. W: P. Nedo, V. Gašpariková, J. Jech, H. Kapełuś (red.), *Śpiewająca lipka. Bajki Słowian Zachodnich* (przeł. L. Jasnoszowa, s. 319–330). Wydawnictwo Śląsk, Ludowe nakładnictwo Domowina w Budziszynie.
- Kapełuś, H. (1982). Folklor obcy w badaniach Polaków. W: H. Kapełuś, J. Krzyżanowski (red.), *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918* (s. 590–604). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Kolberg, O. (1981). *Dzieła wszystkie* (t. 62, cz. 2: *Pisma muzyczne*). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kolberg, O. (1986). *Dzieła wszystkie* (t. 67, cz. 1: *Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym*). Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, O. (2001). *Dzieła wszystkie* (t. 59, cz. 2: *Czechy i Słowacja*). Instytut im. Oskara Kolberga.
- Komorowska, T. (1976). Wstęp. W: T. Komorowska, V. Gašparíková (red.), *Zbójnicki dar. Polskie i słowackie opowiadania tatrzańskie* (przeł. T. Komorowska, s. 5–18). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Komorowska, T., Gašparíková, V. (red.) (1976). *Zbójnicki dar. Polskie i słowackie opowiadania tatrzańskie* (przeł. T. Komorowska). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Millerowa, E., Pawlakowa, D. (2001). Materiały czeskie i słowackie w zbiorach Oskara Kolberga. W: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie* (t. 59, cz. 2: *Czechy i Słowacja*, s. ([V]–LXIV). Instytut im. Oskara Kolberga.
- Nawrocki, W. (1988). Pavol Dobšínský. Literatura ludowa jako świadectwo „poetyckiej lekkości i piękna, prawdy i sprawiedliwości”. W: P. Dobšínský, *Bajki słowackie* (przeł. J. Waczków, s. 5–22). Wydawnictwo Śląsk.
- Nedo, P. (ed.) (1960). *Lučlany Pětr. Serbske bajki*. Ludowe nakladnistwo Domowina.
- Nedo, P., Gašparíková, V., Jech, J., Kapeluš, H. (red.) (1972/1976). *Śpiewająca lipka. Bajki Słowian Zachodnich* (przeł. L. Jasnoszowa, wyd. 1/2). Wydawnictwo Śląsk, Ludowe nakladnistwo Domowina w Budziszynie.
- Němcová, B. (1952). *Slovenské pohádky a pověsti*. Knihovna klasiků.
- Olszewski, W. (2002). Problemy tożsamości grupowej na polskich pograniczach kulturowych w XX wieku. *Lud*, 86, 239–249.
- Posern-Zieliński, A. (1973). Kształtowanie się etnografii polskiej jako samodzielnej dyscypliny naukowej (do 1939 r.). W: M. Terlecka (red.), *Historia etnografii polskiej* (s. 29–113). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Posern-Zieliński, A. (1995). Studia etniczne w polskiej etnologii po 1945 roku. Ich uwarunkowania, konteksty i nurty. *Lud*, 78, 293–316.
- Simonides, D. (red.) (1979). *Skarb w garncu. Humor ludowy Słowian Zachodnich* (przeł. D. Simonides). Instytut Śląski w Opolu.
- Simonides, D. (red.) (1988). *Skarb w garncu. Humor ludowy Słowian Zachodnich* (przeł. J. Simonides, wyd. 2, poprawione i zmienione). Instytut Śląski w Opolu.
- Simonides, D. (2006). Europejski kontekst słowackich opowiadań ludowych. W: H. Hlôšková, A. Zelenková (ed.), *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folkloru* (vol. 1–2, p. 55–65). Ústav etnológie SAV, Slavistická spoločnosť Franka Wollmana v Brnie, Česká asociace slavistů, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV.
- Simonides, D. (2010). Z historii badań nad kulturą ludową Słowacji i Polski. W: T. Smolińska (red.), *Między kulturą ludową a masową. Historia, teraźniejszość i perspektywy badań* (s. 41–49). Wydawnictwo Scriptum.
- Słowiański Sklep (b.d.). *Śpiewająca lipka. Bajki Słowian Zachodnich*. Pobrano 31 października 2022 z: <https://slowianskisklep.com.pl/sklep/spiewajaca-lipka-bajki-slowian-zachodnich/>
- Smolińska, T. (2005). Wywiady. Prof. dr hab. Dorota Simonides. *Kontakty*, 4, 45–52.
- Smolińska, T. (2007). Kultura Słowian zachodnich w zainteresowaniach XIX-wiecznych ludoznawców (przykład Izmaila I. Sriezniewskiego, Oskara Kolberga, Lucjana Malinowskiego). W: P. Kaleta, L. Tyllner (eds.), *Slovanský svět očima badatelů a publicistů 19. a 20. století. Sborník z mezinárodní vědecké konference k 50. výročí úmrtí Ludvíka Kuby* (Opole, 16.–17. listopadu 2006) (p. 59–72). Etnologický ústav AV ČR, v.v.i.
- Sokolewicz, Z. (1973). Szkoły i kierunki w etnografii polskiej (do 1939 r.). W: M. Terlecka (red.), *Historia etnografii polskiej* (s. 169–191). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

- Trojan, M. (1994). *Wprowadzenie do etnologii Europy. Orientacje, problemy, założenia badawcze*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Zakrzewski, B. (1970). O zbieractwie pieśni śląskich w pierwszej połowie XIX wieku. W: B. Zakrzewski (red.), *Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy* (s. [7]–26). Instytut Śląski w Opolu.

Dejan Ajdać

Uniwersytet Gdański

dejan.ajdacic@ug.edu.pl

ORCID: 0000-0002-4098-4660

O wybranych słowiańskich motywach zbioru *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* Kazimierza Władysława Wójcickiego

On Some Selected Slavic Motifs
of the Collection *Klechdy, starożytne
podania i powieści ludu polskiego i Rusi*
by Kazimierz Władysław Wójcicki

DOI: 10.12775/LL.1.2023.004 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The two-volume collection of *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (*Fables: Ancient Legend and Folk Narratives of Poland and Russia*) by Kazimierz Władysław Wójcicki, a writer and popularizer of folk tales, aroused interest in Poland and among lovers of Slavic folk culture. K. W. Wójcicki wrote his book in the 1830s, in an era of strong Slavophile sentiments and under the influence of Polish Romantics from Lviv. The author mentions earlier research by Julian Krzyżanowski, Julian Maślanka, Ryszard Wojciechowski and Violetta Wróblewska concerning the collection *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. In fairy tales in the collection by K. W. Wójcicki, apart from motifs and content from the Polish folk tradition, there are elements from other Slavic traditions. The author analyzes the presence of Serbian, Slovak and Ukrainian motifs, pointing to the sources, methods of Polonization and the author's stylization of Slavic folkloric motifs.

KEYWORDS: Kazimierz Władysław Wójcicki, Polish, Serbian, Slovak and Ukrainian folklore

Wprowadzenie

Kazimierz Władysław Wójcicki (1807–1879) studiował chemię i prawo, jednak największy wpływ na jego zainteresowania wywarły wykłady profesora, poety, krytyka i tłumacza pieśni ludowych Kazimierza Brodzińskiego. Pod wpływem romantycznych idei Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, autora rozprawy *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818), zachęcających do obserwacji „starożytności pogańskich” zachowanych w gminnej tradycji ustnej, dwudziestoletni Wójcicki zainteresował się ludowym dziedzictwem „na Podlasiu, Mazowszu, Lubelszczyźnie, w Wielkopolsce, Sandomierskiem i Krakowskiem” (Wenerska 2007: 39; Wilczyńska 2019: 352).

Pierwszymi owocami jego badań były prace nad przysłowiami (Wojciechowski 1972: 17). Młody Wójcicki musiał wiedzieć o trzech tomach z pieśniami ludów słowiańskich w oryginalnych zapisach i przetłumaczonych na język czeski, wydanych pod tytułem *Slovanské národní písně* w latach 1822–1827 w Pradze przez Františka Ladislava Čelakovského, ale nie odwołał się do tego opracowania w swojej pracy. Podróżował i spisywał pieśni oraz opowiadania ludowe. Z zebranych materiałów opracował zbiór, który wzbogacił rozprawą o zwyczajach, podaniach i pieśniach oraz przysłowiami ludowych, zgłoszony w 1828 r. na konkurs Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Ponieważ była to jedyna zarejestrowana publikacja, konkurs został odwołany (Wojciechowski 1972: 14; Wilczyńska 2019: 352).

Książka *Klechy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* została wydana w dwóch tomach w 1837 r. w Warszawie, w drukarni Piotra Baryckiego. Zawiera zapisy polskiej i ruskiej prozy ludowej przez samego autora określane różnorako – jako „klechy”, „starożytne podania” i „powieści”. Violeta Wróblewska tak charakteryzowała tę pozycję:

Zbiór Wójcickiego, jak i inne powstałe w tym czasie tomy bajek, stanowią raczej rodzaj świadectwa funkcjonowania w Polsce romantycznej pewnych wątków folklorystycznych niż rzeczywiste źródło tekstów ludowych (Wróblewska 2003: 45).

Już w tytule zbioru pojawiają się oznaczenia etniczne – „lud polski” oraz „Ruś”. Odnoszą się one do Słowian Wschodnich, przede wszystkim dzisiejszych Ukraińców. Choć w przypisie do tekstu *Porwany wichrem* pojawia się określenie „ukraiński” (Wójcicki 1837: 145), to jednak Wójcicki częściej używa przymiotnika „ruski” oraz rzeczowników „Ruś”, „Rusin”, „Rusinka”. W mniejszym stopniu reprezentowane są w publikacji tradycje ludowe serbskie i słowackie. W niniejszym artykule pokazane zostaną niektóre motywy obecne w książce Wójcickiego, wywodzące się z różnych pod względem etnicznym słowiańskich bajek ludowych.

Jego zbiór jest owocem silnych słowianofilskich sentymentów epoki romantyzmu, a jako książka reprezentująca początki wydawania polskich zapisów folklorystycznych uosabia ducha epoki i jednocześnie osobiste preferencje

autora. Do działalności Karola Balińskiego, Lucjana Siemieńskiego, Romana Zmorskiego oraz Kazimierza Władysława Wójcickiego odnosi się spostrzeżenie Ryszarda Waksunda:

Oni również, jak bracia Grimm, traktowali folklor jako „narzędzie polityki”, dążąc do ocalenia prymarnych wartości kultury narodowej, i tym samym nobilitowali baśń ludową do rangi pełnoprawnego gatunku literackiego (Waksund 2000: 163).

Zbiór Wójcickiego – występującego w podwójnej roli autora i redaktora – składa się z przedmowy, opowiadań i przypisów, a we wszystkich tych częściach podawane są różne informacje o bohaterach oraz historycznych i mitologicznych aspektach wierzeń ludowych z różnych rejonów Słowiańszczyzny. Jeśli chodzi o lokalizację narodową, to we wstępie Wójcicki wskazuje przede wszystkim na ludność polską i ruską, ale także na geografii wyrażoną poetycko:

Posyłam ci [Dominikowi Magnuszewskiemu – D. A.] owoc moich wędrówek, plon lat wielu, uzbierany to na wątych tratwach górali, to w śniegowych górach, na piaszczystym Mazowszu i czarnej glebie krakowskiej, to w lasach Kurpi (Wójcicki 1837: 7).

Przestrzeń geograficzna materiałów zawartych w opublikowanym zbiorze odnosi się także do innych ludów słowiańskich, co otwiera pytanie odnośnie do etnicznej i geograficznej lokalizacji motywów, bohaterów i toponimów, zarówno w tekstach bajek, jak i w przypisach. Należy przy tym zwrócić uwagę na problemy z etnicznym i geograficznym określeniem materiału Wójcickiego spowodowane tym, że autor zbioru nie uwzględnia zasad stosowanych w folklorystyce w XX w. i nie publikuje tekstów w oryginalnych wersjach źródłowych. Píše o tym Julian Maślanka:

Swoistość gatunkowa „klechd” zasadza się głównie na tym, że nie zachowują one autentycznego kształtu w przekazie pochodzącym od ludowego bazarza, lecz są utworami literackimi na podłożu fabularno-treściowym bajki rdzennie ludowej. Narrator odautorski zastępuje ludowego opowiadacza bajki (Maślanka 1984: 24).

Autor dokonał korekty materiału w celu uwydatnienia właściwości tekstu pisanego i jego poetyki, zniekształcając motywy w taki sposób, że niektóre opowieści reprezentują warianty rzadkie w polskim folklorze. Opowiadanie może niekiedy zawierać cechy właściwe kilku ludowym tradycjom ustnym. Dlatego w analizach nie można oprzeć się na imionach bohaterów lub nazwach miejscowości ani na motywach lokalnych, ponieważ w niektórych przypadkach Wójcicki podaje dokładne dane, a w innych zmienia atrybucję.

Zbiór Wójcickiego był znany miłośnikom ludowych zabytków i pisarzom XIX w., zwłaszcza w Polsce. Kompilacja ta była kilkakrotnie przedrukowywana w swojej oryginalnej i skróconej formie, a pochodzące z niej historie zostały włączone do nowych autorskich adaptacji i dzieł. Pierwsze wydanie książki Wójcickiego ukazało się w 1837 r., a za życia autora wznawiano ją jeszcze w latach 1851, 1852 i 1876 (Kawecka 2022: 32). Ostatnie z wymienionych wznowień, wydane pod koniec życia Wójcickiego, jako jubileuszowe wzbogacono ilustracjami Michała Andriollego, Wojciecha Gersona, Franciszka Kostrzewskiego, a także rycinami publikowanymi wcześniej w czasopiśmie „Kłosa” w serii Fantastyczne Postacie Ludowe (Kowalczyk b.d.). Wydanie to zawierało również wstęp pióra Józefa Tokarzewicza (pseud. J. T. Hodi), skierowany bezpośrednio do Wójcickiego, w którym autor obszernie i z dużym szacunkiem analizował pracę badacza i przedstawiał jej szersze tło (Hodi 1876).

Klechdy opublikowano ponownie w 1922 r., niemal pół wieku po wydaniu jubileuszowym, pod redakcją Ryszarda Wojciechowskiego. Książkę opatrzono krótkim wstępem Juliana Krzyżanowskiego, tekstem redaktora i jego notatkami (Wójcicki 1972). To wydanie zostało przedrukowane jeszcze w latach 1974 i 1981. Ostatni raz zbiór Wójcickiego ukazał się nakładem wydawnictwa Dragon w Bielsku-Białej w 2021 r. W formie elektronicznej pozycja jest dostępna w bibliotece Polona oraz zasobach GoogleBooks, a fragment e-booka w bibliotece Darmowa Klasyka.

Julian Krzyżanowski w książce *W świecie bajki ludowej* tak nakreślił styl autora:

W fantastycznym nieładzie znalazły się tu, w tekście i powikłanych przypisach, rzeczy najróżniejsze, płody chudej fantazji autorskiej, operującej motywami bajek wierzeniowych (*Oczy uroczne*) i białym wierszem robione przekłady z innych języków słowiańskich (*Trojan*), i Walgierz z *Kroniki wielkopolskiej*, dalej podania demonologiczne (o Twardowskim, Borucie, Iskrzyckim) i wreszcie baśni polskie i ruskie, reprezentujące najpopularniejsze wątki [...], opowiadane już to gładko i bezpretensjonalnie, już to z pretensjami literackimi (Krzyżanowski 1980: 166).

Z punktu widzenia filologii polskiej i folklorystyki ważne uwagi dotyczące antologii Wójcickiego przynoszą opracowania Ryszarda Wojciechowskiego (1972: 10–45), Violetty Wróblewskiej (2003: 44–52, 2018: 148–150), Wiolety Wenerskiej (2007), Elwiry Wilczyńskiej (2019) i innych autorów. Dzięki ogromnej popularności książki zastosowany przez Wójcickiego termin „klechdy” poszerzył swoje dotychczasowe znaczenie i rozprzestrzenił się w polskiej kulturze XX w. (Wróblewska 2018: 148). O nazwach gatunkowych „klechdy”, „starożytne podania” i „powieści ludu” wiele razy pisano, nie będę więc omawiać tej kwestii. W swojej książce autor korzysta jednak także z nazw „bajka”, „powieść”, „powieść gminna”, a w jednej z notatek umieszczonych we wstępie utożsamia tę ostatnią z terminem „skazka” Mihaila Maksimowicza, przywołując też zalecenie

Lucjana Siemieńskiego, aby zbierać „powieści gminne – pochadki” (Wójcicki 1837: 9). Dzięki tłumaczeniom zbiór klechd przyciągnął uwagę Czechów i Rosjan, jednak w folklorystyce sławistycznej pozostał w zasadzie niezauważony, co można wiązać z krytycznym stosunkiem wielu polskich badaczy do metod i romantycznych założeń zastosowanych w publikacji Wójcickiego.

Słowiańskie starożytności

Zbiór bajek Kazimierza Władysława Wójcickiego inspirowany był ideą śledzenia paralel w zakresie „starożytności ludowych” obecnych w folklorze różnych grup słowiańskich. Powstał on w czasie wielkiej popularności baśni braci Grimm i badań porównawczych mitologii niemieckiej. W słowiańskim świecie wiodącą rolę w rozpowszechnianiu idei wzajemnych wpływów odgrywali dwaj Czesi – Josef Jakub Jungmann i František Ladislav Čelakvský – oraz Słowak Pavol Jozef Šafárik. Młody Wójcicki swojego zadania upatrywał nie tylko we włączeniu polskiego materiału do badań słowiańskich, ale także w przybliżeniu rodzimych i „ruskich” opowiadań polskim czytelnikom. Pokazywał słowiańskie cechy polskiej kultury ludowej poprzez ukazanie wspólnej tradycji ludowej Polaków i Rusinów. Uważał za konieczne skupienie się na prozie, która – jego zdaniem – zachowała ślady przedchrześcijańskiej starożytności. Tłumaczył to tak:

We wszystkich rej wiodą bujne marzenia wyobraźni i cudowność. Cudowność ta zawsze upragniona, nie tylko się w samych odbija Klechdach; wyobraźnia Ludu tak jest jej pełną, że można rzec, iż do żywota jego należy. Jeszcze nie straciły starodawnego uroku i swojej poezji ciemne bory, rzeki i jeziora: pierwsze widzi Ruś zamieszkane Rusalkami, Majkami, a w górach Dziwożony. [...] Cudowność ta i fantastyczność rozlała się mgłą widomą na całą Sławiańszczyznę (Wójcicki 1837: 14, 17).

Tymi słowami autor zbioru wskazuje na ramy swoich wyobrażeń, biorąc pod uwagę fakt, że opowiadania, które przytacza, pochodzą w większości z terenów polskich (część od Polaków i Rusinów) oraz serbskich i słowackich. Poszukiwanie starożytności znajduje również odzwierciedlenie w przypisach do tekstów. Znaczenie wszechsłowiańskich elementów wierzeń pogańskich podkreśla się we wstępie oraz w uwadze na temat wiary w przeobrażanie się zmarłych w orły w okolicach Dobromili (Wójcicki 1837: 16). Wójcicki nawiązuje do tekstu *Orły z Herburtów* galicyjskiego poety Józefa Dunina Borkowskiego (zob. Półchłopek 2015, 2019), o którego istnieniu już wiedział, chociaż ten tekst ukazał się dopiero rok później, bo w 1838 r. W *Orłach z Herburtów* wyraźnie odczuwalna jest zarówno atmosfera słowianofilska, jak i przekonanie o związkach mitologii słowiańskiej z mitologią starożytnych Indii. Wójcicki znał także pieśni innych narodów słowiańskich, ponieważ – jak pisze – „pieśni Ludu Polskie i Ruskie, Serbskie, Czeskie i Słowaków, w Węgrzech, stawiają dowody na podobne przemiany” (Wójcicki 1837: 16).

Serbskie starożytności

Z biografii Wójcickiego wiadomo, że słuchał wykładów Kazimierza Brodzińskiego (Georgijewić 1936). Ten poeta i krytyk, autor tekstu programowego *O klasyczności i romantyczności*, był także tłumaczem serbskich pieśni ludowych Vuka Karadžicia i miał wpływ na zainteresowania młodego Wójcickiego. W zbiorze klechd w kilku miejscach wymieniana jest serbska literatura ludowa. W ostatnim zdaniu wstępu Wójcicki zapowiada serbską klechdę i nią właśnie otwiera swój zbiór. Źródło tej opowieści można wywnioskować z imienia jej bohatera (Trojan) oraz bezpośredniego wskazania, że był to „król mężnych Serbów”. Zamieszczona w przypisie notatka o roślinach również wskazuje na realia serbskie. Autor wyraźnie mówi, że to Serbowie lubią „bosiljak” – wasylek, Polacy – rutę, a „na Rusi” szczególną sympatią darzone są kalina i barwinek.

Krzyżanowski uważał, że Wójcicki jedynie przekładał serbskiego *Trojana* (Krzyżanowski 1980: 166) białym wierszem. Niemniej w tym przypadku nie chodzi o tłumaczenie jakiegoś tekstu, ale o wykorzystanie istniejących motywów. Klechda *Trojan* została napisana przez Wójcickiego na podstawie hasła „Trojan” ze *Słownika serbskiego* Vuka Karadžicia (1818). W swoim czasie dzieło to było nie tylko leksykograficznym, lecz także encyklopedycznym źródłem wiedzy o historii i kulturze Serbii (Plotnikova 2000; Karanović 2019), a wiele definiowanych w nim słów miało obszernie opisy. W serbskiej legendzie Trojan, zwiedziony podstępem, zbyt późno opuszcza kochankę i umiera pod wpływem promieni słońca. Hasło to, w wolnym tłumaczeniu, brzmi tak:

Trojan. Mury na górze Cer (powyżej Dvorišta). Mówi się tam, że w tym mieście był pewien król – Trojan, który co noc chodził do Srijemu (region między Dunajem i Sawą) i całował jakąś kobietę lub dziewczynę. Szedł nocą, w ciągu dnia nie mógł, gdyż stopiłby się od słońca. Kiedy przychodził do swojej kochanki, karmili konie. Kiedy konie zjadły owies, a koguty piałły, wychodził i docierał do swojego miasta o wschodzie słońca. Pewnego razu mąż lub brat jego kochanki obciął wszystkim kogutom języki, żeby nie mogły śpiewać, a konie zamiast owsa dostały piasek do swoich żłobów. Kiedy królowi wydało się, że już czas iść, a koguty jeszcze nie zapiały, zapytał sługę, czy konie zjadły owies, a sługa odpowiedział, że jeszcze nie (bo tylko dotykał rękoma worków od spodu), więc spóźnił się. Kiedy zobaczył, co się dzieje, wsiadł na konia i uciekał do swojego miasta, ale po drodze zaskoczył go wschód słońca. Prędko zsiadł z konia, pobiegł do stogu siana i schował się przed promieniami; niestety wkrótce przyszło bydlę i zniszczyło stóg, a słońce stopiło Trojana¹.

¹ Tłumaczenie Dejan Ajdačić na podstawie wersji online dostępnej na stronie Raskovnik: <https://raskovnik.org/reci/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D1%98%D0%Bo%D0%BD/VSK.SR,GE.RKMD,MZ.RGJS,MV.RGP,MBRT.RDG> (data dostępu: 05.05.2020).

W opisie Karadžicia pojawia się konkretne miejsce – pozostałości fortecy na górze Cer w Serbii, na której (według legendy) znajdował się zamek Trojana, ale taka lokalizacja nie istnieje w przekształconej wersji u Wójcickiego.

Polski badacz nie tylko wskazał miejsce, ale również szczegółowo rozwinął tę krótką historię, dodał opisy i dialogi oraz zmienił role niektórych postaci. O ile w wersji Karadžicia plan zniszczenia Trojana snuje mąż lub brat jego ukochanej, o tyle w wersji polskiego pisarza sprawcą spóźnionego wyjazdu jest sam Trojan, który dwukrotnie besztą sługę przypominającego mu, że czas odejść. Również zakończenie zostało nieco zmienione, gdyż Trojan przychodzi na swój dwór i błaga o pomoc, ale tam nie ma dla niego litości. W opowieści Karadžicia zdarzenia są w większym stopniu osadzone w realiach wiejskich. Historia Trojana została później opublikowana w pełnych lub skróconych wydaniach książki i chrestomatiach innych redaktorów. Wójcicki uzupełnia tę klechdę następującym komentarzem:

Przytoczyliśmy to podanie Serbów na dowód, że nie brakuje tego rodzaju powieści i w innych pokoleniach wielkiego szczepu Sławian. Trojan w mgle wieków tak odbija, jak nasze Waligory i Madeje (Wójcicki 1837: 28).

Z kolei *Zajęcze serce* – opowieść o dzielnym rycerzu, który za sprawą uroku złej czarownicy przemienił się w tchórza – to splot różnych, trudnych do wskazania inspiracji. W kilku językach słowiańskich występuje związek frazeologiczny „zajęcze serce” w znaczeniu „tchórz”. Jednak lokalizacja zdarzeń u Wójcickiego jest całkowicie polska: „Na wyspie, pośrodku Wisły, stał wielki zamek przed laty” (Wójcicki 1837: 73). „Stara baba, czarownica” roztwarła pierś śpiącego rycerza i wyciągnęła jego serce, po czym włożyła zamiast niego serce zajęcia. To w serbskich balladach wiédźmy (lub *viły*) wyjmują serce, co też jest opisane w słowniku Karadžicia w haśle „Vještica”. W komentarzach do tej klechdy Wójcicki potwierdza, że leksykograf serbski pisze o czarownicach, które wyrrywają serce: „O wyjmowaniu serc ludziom przez czarownice mówi Wilk Karadzicz, opisując podania serbskie” (Wójcicki 1837: 143), ale nie powołuje się na *Srpski rječnik*.

W opowieści mowa o tym, że nieszczęśliwy rycerz przypomniał sobie dawne zwycięstwa i zapłakał z niemocy. W tekście polskiego autora podanie o wiédźmach, które zabijają ludzi we śnie, przeniesione zostaje z kręgu ludowych wierzeń serbskich w realia średniowiecznego rycerstwa, których opisywanie odpowiadało zaleceniom Maurycego Mochnackiego, zawartym w ogłoszonym w 1825 r. tekście *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, traktującym o wzorach literatury romantycznej. Już pięć lat później Mochnacki w swojej książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* wyrzekł się jednak wierzeń pogańskich jako możliwych źródeł tematów i motywów literatury polskiej. W pseudohistorycznej opowieści Wójcickiego *Zajęcze serce* serbskie ludowe wierzenie poddane zostało silnej psychologizacji, a w zapożyczonym motywie zmieniono akcenty. Wyjęcie serca człowieka w podaniu serbskim powoduje

śmierć, natomiast w klechdzie Wójcickiego zmienione zostaje w utratę odwagi. W wierzeniach polskich, które autor dobrze znał, czynność ta mogła też być związana z elementami magii miłosnej: „słyszałem w mojej młodości opowiadających, że dla zjednania miłości wzajemnej czarownicy przysmażały serce ludzkie w rynkach z masłem i za pokarm podstawiały” (Wójcicki 1837: 143).

W opowiadaniu *Powietrze* i w kilku narracjach ukazujących zarazę jako niewiastę wymienione są też serbskie nazwy plag (w Serbii i Sławonii taka niewiasta określana jest mianem *Kuga*).

Pisząc o wilkołakach, Wójcicki usiłuje wykazać związek tradycji polskiej z kulturami innych Słowian. Wspomina np. o pokrewieństwie wilkołaka z *wacodlac* (jest to błędna pisownia serbskiego słowa *vukodlak*):

Wilkołek, wilkołak u nas i u Rusi znaczy człowieka czarami zamienionego w wilka. Nazwa ta przecież u Serbów, u Morlachów (*wacodlac*) i u Czechów oznacza upiora: nie zasłyszysz [!] też u tych pokoleń słowiańskich, podobnych naszym powieści (Wójcicki 1837: 164).

Etnoegzonim „Morlachy” (Czarni Wołosi) nie pojawia się w źródłach serbskich, którymi posługiwał się Wójcicki. Ta nazwa pasterzy z Dalmacji obecna jest w książce opata Alberto Fortisa *Viaggio in Dalmazia*, wydanej po raz pierwszy w języku włoskim w 1774 r., a następnie po francusku i angielsku w 1778 r. Włoski autor w sekcji tekstu o przesadach Morlachów wymienia imiona wampira i wilkołaka.

Wierzenia ruskie

Znaczący dla Wójcickiego był jego pobyt we Lwowie pod koniec drugiej dekady XIX w. Z przyjaźni z tamtejszymi słowianofilami, romantykami, zbieraczami polskich oraz ruskich pieśni ludowych, zwłaszcza z poetą Wacławem Michałem Zaleskim (Wacławem z Oleska), zrodziła się potrzeba stworzenia zbioru słowiańskich tekstów ludowych. Wójcicki w swoich klechdach cytuje książkę Mihaila Maksimowicza, sławisty i późniejszego pierwszego rektora Uniwersytetu Kijowskiego, przywołując jego opinię o słowiańskiej fantazji nawiązującej do małopolskich pieśni ludowych:

M. Maksimowicz w przedmowie do wydanych pieśni Mało-rossyjskich (Moskwa 1827) mówi: „Zasługują na szczególną uwagę pamiętniki, w których narodowość całkiem się odbija: a temi są pieśni i powieści gminne (Skazki), gdzie się rodowa fantazja „odbija” (Wójcicki 1837: 9).

Tradycje ruskie przywoływane są w zbiorze Wójcickiego w związku z wierzeniami o powietrzu-chorobie, upiorach, duszach zmarłych, ptakach i innych. Klechda *Powietrze* zaczyna się słowami: „Siedział Rusin pod modrzewiem, słońce piekło jakby ogień. Patrzy z dała, że coś idzie; patrzy znowu – to niewiasta!” (Wójcicki 1837: 51). Klechda ta jest demonologiczną opowieścią wierzeniową,

w której żywioł powietrza łączy się z chorobą spersonalizowaną w postaci kobiety. Samo widmo – choroba – przedstawia się Rusinowi w następujący sposób: „Znasz powietrze? – Ja to jestem! Weź ze mnie na barki swoje i obnoś po całej Rusi: nie pomijaj wioski, miasta; bo wszędy zawitać muszę. Ty nie lękaj się niczego, zdrowy będziesz wśród umarłych” (Wójcicki 1837: 51–52). Nieszczęsny Rusin niesie widmo, które przynosi śmierć, gdziekolwiek się pojawi. W słowiańskich wierzeniach ludowych demoniczne właściwości żywiołów mogą przysługiwać zarówno istotom żeńskim, jak i męskim – z własnymi cechami i nazwami. W opowieści Wójcickiego jest to istota, która wszędzie sprządza zarazę. Gdy chłop z niesioną przez siebie zarazą-panną młodą dociera do swojej wsi, wskazana zostaje konkretna lokalizacja – rzeka Prut: „Spiesz się prosto więc do rzeki; skacze, cały się zanurza, chcąc utopić i niewiastę, by ochronił od pomoru i od klęski ruską ziemię!” (Wójcicki 1837: 53). Widmo jest przerażone taką odwagą i ucieka, a Rusin ratuje swoją wioskę oraz rodzinę.

Wiatr, który niesie zaraźliwą epidemię, reprezentuje na wpół racjonalną koncepcję dotyczącą przyczyn chorób (choroba jako żywa istota chodzi po świecie i zabija ludzi najczęściej poprzez dotyk). Nazwy tych mitologicznych istot w tradycji słowiańskiej są różne: Śmierć, Mora lub Dżuma. W ludowych wierzeniach wszystkich Słowian (również w folklorze Rusinów, jak nazywano wówczas Ukraińców) funkcjonują demoniczne legendy o żeńskich istotach roznoszących choroby. W komentarzu do klechdy *Powietrze* Wójcicki pisze:

Ruś, Serby, Polacy, Sławaki i Litwa nawet jednakowo wystawia sobie powietrze w postaci niewiasty. W Serbii i Sławonii nazywają takową niewiastę *Kuga*. Stare klechdy w Polsce mówią o powietrznej niewieście, jeżdżącej na wozie o dwóch kołach. Kiedy przed pięcią laty cholera grasowała i niemałe zrządziła klęski, słyszałem górali ruskich, hucułów, po tamtej stronie Prutu, i Ruś Pokucia, między Prutem a Dniestrem, opowiadającą, że w postaci niewiasty (newisty) obnoszoną była po siołach i miastach. Stąd przybyło nowe w ich narzeczu przekleństwo; „Szob tebe cholera ne minula” (Wójcicki 1837: 137–138).

W kolejnej klechdzie – *Oczy uroczne* – opisywana jest magia ludowa Rusinów:

W województwie podlaskim, w osadach ruskich, w roku 1828, poznałem starca wielce wziętego, co umiał „odczyniać urok”, czyli uzdrawiać z choroby uracznymi oczyma zadanej. Naprzód nad słabym mruczał niewyraźne słowa; poczem dmuchał trzy razy od nóg do głowy, jakoby zdmuchiwał słabość. Z dalekich stron zbiegali się doń Rusini i Rusinki, znosili dary i pieniądze; a starzec przez to należał do najzamożniejszych gospodarzy (Wójcicki 1837: 141–142).

Z kolei w *Jonku* opowiada się o kwiecie paproci znajdującym w dzień św. Jana, a w komentarzu odnotowano: „Cała klechda jest wiernie spisana z podań ludu

polskiego i ruskiego. Do dzisiaj ponad Prutem i Dniestrem wybiera lud drzewo na skrzypce lub fujarki, które szumu wody nie słyszało ni piania koguta” (Wójcicki 1837: 151).

W przypisach Wójcicki wspomina również o innym wyobrażeniu ludu ruskiego (rusińskiego):

Co w klechdzie o Madeju wyczytujemy, jak dusze zabitych z jabłonki w postaci gołąbków ulatywały, wyobrażenie takowe dotąd jest zwyczajne między ludem polskim i ruskim, w pieśniach nawet mamy to przechowane (Wójcicki 1837: 208).

Ślady ruskich (rusińskich) wierzeń i podań mają też opowieści opublikowane w późniejszych wydaniach zbioru. Są to teksty, które autor opracował w międzyczasie i włączył do nowych edycji: o zakopanym skarbie, o rusałkach, o zgromadzeniach demonów na Lisiej Górze. W przypisach do klechd *Brat i siostra* oraz *Piszczałka* Wójcicki cytuje również wiersze po ukraińsku (Wójcicki 1972: 199, 192).

Z kolei wiarę w przemianę człowieka w wilka (wilkołaka) autor przypisuje Polakom, Serbom, Morlakom, Czechom, a także Rusinom:

Jeden z sielan ruskich postanowił odczarować te wilkołaki. W tym celu wzięwszy z sobą prosię pieczone, chleb święcony i uzbrojony w widły, chodził po okolicy, ale na próżno. Gdyby którego napotkał, miał rzucić chleb i prosić: wilkołak pożarłszy je, byłby się nań rzucił: wonczas uderzając widłami między oczy, byłby mu postać ludzką przywrócił (Wójcicki 1837: 157–158).

Słowacy

Choć jako motto publikacji Wójcicki wykorzystał przysłowie morawsko-węgierskich Słowaków („Ohen s’a rozmnóža, povest’ s’a roznášá”), to jednak w samym tekście Słowacy wymienieni są tylko w jednym miejscu – kiedy autor wylicza ludy słowiańskie śpiewające pieśni z motywem przemiany umierających bohaterów w orły (Wójcicki 1837: 16). Niezwykle jest to, że w pierwszym wydaniu klechd nie wspomina się natomiast o znanym w słowiańskich kręgach Pawle Józefie Szafarzyku.

Słowackie elementy częściej można spotkać w ostatnim wydaniu, w którym Wójcicki wspomina węgierskich Słowaków i ich pieśni w kilku uwagach, np. w przypadku opowiadania *Piszczałka* – kiedy wskazuje na tytuł zbioru *Pieśni swetskie lidu slawenskéého w Uhrach* Pawła Szafarzyka (Wójcicki 1972: 192). W przypisie do *Szklanej góry* wspomniana jest jaskółka jako „zwiastunka dziennego świtu”, obecna w powiedzeniach Słowaków mieszkających na Węgrzech („Lastowicka lieta / Poweda že świta”) (Wójcicki 1972: 198). Z kolei w zakończeniu do trzeciego wydania Wójcicki zwraca uwagę na opowieści Słowaków, a zwłaszcza na wiedźmę Janzybabę (Wójcicki 1972: 204), która wy-

stępuje pod różnymi imionami w baśniach kilku narodów słowiańskich, np. jako Baba Jędza u Polaków.

Motyw zaczerpnięty z folkloru słowackiego pojawia się również w aneksie jubileuszowego wydania *Klechd*, gdzie umieszczono fragment tekstu Wójcickiego pt. *Rozbójnicy*, opublikowanego w czasopiśmie „Biblioteka Warszawska”, w którym autor przywołuje postać słynnego zbójcę: „Jak imię Dobosza sławne jest na całej Rusi Galicyjskiej, tak znowu Januszka u naszych górali mówiących narzeczem polskim i u Słowaków w Węgrzech” (Wójcicki 1841: 24). Warto dodać, że bohater ten pojawił się później jako „rozbójnik Janosz” w utworze Seweryna Goszczyńskiego pt. *Sobótka. Z powieści pod napisem Kościelisko* (Goszczyński 1852), a także w jego *Dzienniku podróży do Tatrów*, w rozdziale *Zbójnicy w górach – pieśni i powieści w tej osnowie* (Goszczyński 1853: 263–283). Rozbójnika Janosika opisuje także Lucjan Siemieński w *Rysach górali tatrzańskich* (Siemieński 1854).

* * *

Kazimierz Władysław Wójcicki jest autorem pierwszego wielkiego zbioru bajek ludowych w Polsce. Nie są one wiernymi zapisami narracji, lecz adaptacją źródeł ustnych i pisanych, prozatorskich i poetyckich, dokonaną m.in. poprzez wprowadzenie do tekstów polskich elementów z różnych tradycji słowiańskich ze wskazaniem lub pominięciem ich pochodzenia. Oprócz tradycji polskiej i ruskiej, wymienionych w tytule zbioru, pojawiają się tu również adaptacje i odniesienia do opowieści serbskich oraz słowackich. Na obecność folkloru serbskiego wskazują wątki zaczerpnięte ze słownika Karadžicia – jest to swobodna interpretacja wierzeń o wiedźmach, z literacką nadbudową i umiejscowieniem ich w czasach polskiego średniowiecza. Jak pisała Elwira Wilczyńska, Wójcicki „przedstawił ludowe fabuły w wersji wygładzonej, dostosowanej do wymagań i upodobań czytelnika literatury wysokiej” (Wilczyńska 2019: 353). W ostatnim wydaniu zbioru, u schyłku życia, autor wzmocnił słowiańskie paralele, dodając fragmenty tekstów, które opublikował od czasu pierwszego wydania. Obecne w zbiorze Wójcickiego motywy słowiańskie oraz ich funkcjonowanie w kulturze polskiej i kulturach innych krajów słowiańskich bez wątpienia zasługują na dalsze, szczegółowe studia.

BIBLIOGRAFIA

- Georgijević, K. (1936). *Srpskohrvatska narodna pesma u poljskoj književnosti: Studija iz uporedne istorije slovenskih književnosti*. Srpska kraljevska akademija.
- Goszczyński, S. (1852). *Sobótka. Z powieści pod napisem Kościelisko*. Zygmunt Schletter.
- Goszczyński, S. (1852). *Dziennik podróży do Tatrów*. B. M. Wolff.
- Hodi, J. T. [J. Tokarzewicz] (1876). Do Kazimierza Władysława Wójcickiego. W: K. W. Wójcicki, *Klechdy. Starożytnie podania i powieści ludowe*. S. Lewental.
- Karadžić, V. S. (1818). *Srpski rječnik istolkovan njemačkim i latinskim riječma*. U Beču.

- Karanović, Z. (2019). *Vukov rečnik i srpska kultura: Knjiga o zaboravljenim svetovima*. Vukova zadužbina.
- Kawecka, A., Krzeszewska, K., Lis-Wielgosz, I., Petrov, I., Skowronek, M. (2022). *Komentowana bibliografia polskich przekładów literatury ludowej kręgu Slavia Orthodoxa*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kowalczyk, J. R. (b.d.). *Kazimierz Władysław Wójcicki. „Klechdy. Starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi”*. Culture.pl. Pobrano 05.05.2023 z: <https://culture.pl/pl/dzielo/kazimierz-wladyslaw-wojcicki-klechdy-starozytne-podania-i-powiesci-ludu-polskiego-i-rusi>
- Krzyżanowski, J. (1980). *W świecie bajki ludowej*. Państwowy. Instytut Wydawniczy.
- Maślanka, J. (1984). *Polska folklorystyka romantyczna*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Półchłopek, T. (2015). Świat słowiańskiej fantastyki ludowej w „Orłach z Herburtów” Leszka Dunina Borkowskiego. W: D. Ajdačić (red.), *Slov’ians’ka fantastyka. Zbirnyk naukovykh prats* (t. 2). Osvita Ukrainy.
- Półchłopek, T. (2019). Literacki hołd poetów galicyjskich dla Józefa Dunina Borkowskiego. *Napis*, 25, 86–106.
- Plotnikova, A. (2000). *Slovári i narodnaya kul’tura. Očerki slavjanskoj leksikografii*. Institut slavyanovedeniya RAN.
- Siemieński, L. (1854). Rysy górali tatrzańskich. W: L. Siemieński, *Wieczornice. Powiastki, charakter, życiorysy i podróże* (t. 3). Józef Zawadzki.
- Waksmund, R. (2000). *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Wenerska, W. (2007). „Złe oko – na kogo spojrzysz, tego uroczy”. Klechda „Oczy uroczone” Kazimierza Władysława Wójcickiego. *Literatura Ludowa*, 51(2), 39–44.
- Wojciechowski, R. (1972). Kazimierz Władysław Wójcicki i jego „Klechdy”. W: K. W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (s. 10–45). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wilczyńska, E. (2019). Wójcicki Kazimierz Władysław. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 352–354). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wójcicki, K. W. (1837). *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. W drukarni Piotra Baryckiego.
- Wójcicki, K. W. (1841). Rozbójnicy. *Biblioteka Warszawska. Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi*, 1, 10–28.
- Wójcicki, K. W. (1972). *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. PIW.
- Wróblewska, V. (2003). *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Wróblewska, V. (2018). Klechda. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2). Wydawnictwo Naukowe UMK.

Jolanta Ługowska

Uniwersytet Wrocławski

jola.lugowska@op.pl

ORCID: 0000-0001-9071-9139

Wątki baśniowe w „słowiańskim uniwersum” Marty Krajewskiej

Fairy Tale Motifs in the Slavic Universe of Marta Krajewska

DOI: 10.12775/LL.1.2023.005 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: Marta Krajewska’s series of novels forming the so-called Slavic universe (*Idź i czekaj mroźów*, 2016, *Zaszyj oczy wilkom*, 2017, *Wezwijcie moje dzieci*, 2021) is characterized by noticeable generic syncretism, with fairy tales playing an important role in the construction of the presented world. In her trilogy, the author draws on the most popular, universal fairy tale motifs recorded in international catalogues as well as in *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (The Systematic Catalogue of the Polish Folk Tale) by Julian Krzyżanowski, using them as the basis of her own story. Krajewska applies the plot patterns of these fairy tales (T. 400A “Urvasi”, T. 333 “Little Red Riding Hood”, T. 425 “The Quest for a Lost Husband”) in the construction of the fates of her protagonists; they also appear by way of folkloric quotes, present, for example, in dialogue replies of the characters. In the narratives of the novels, the writer also devotes a lot of space to the phenomenon of oral transmission of fairy tales, characteristic of folk tradition, and the function of this phenomenon in the life of the local community. However, the numerous references to folk tradition do not mean that Krajewska recreates the logic of selected motifs established in the folk tradition, with their characteristic intentionality and moral messages. The main novelty of the literary approach to traditional tales (especially the story of Little Red Riding Hood) lies in the author’s departure from the fairy tale’s warning role and in her focus on the ambivalence of fascination and horror evoked in the heroine by the figure of the wolf, which in the narrative structure initiates a complex love story with dramatic complications and frequent plot twists, leading, however, towards a happy ending.

KEYWORDS: generic syncretism, fairy tale, Slavic universe, folk tradition, oral transmission

Typ pisarstwa uprawiany przez Martę Krajewską, autorkę poczytnych powieści mieszczących się w formule współczesnej literatury popularnej, potraktować można, jak stwierdza Aleksandra Ewelina Mikinka, jako przejaw ogólnosiawiatowej tendencji wyrażającej się w poszukiwaniu źródeł tożsamości narodowej w folklorze, historii, mitologii i obrzędowości pochodzących sprzed okresu chrystianizacji (Mikinka 2020: 545). W polskiej literaturze ostatnich lat można wręcz mówić o modzie na tematykę słowiańską¹, odnotowując przy okazji kryształizowanie się na warsztatach pisarzy różnych odmian gatunku słowiańskiej fantasy, łączącej elementy charakterystyczne dla powieści historycznej (czy raczej parahistorycznej), obyczajowej, a także dla różnych odmian fantastyki wywodzących się m.in. z tradycji folklorystycznej, przede wszystkim z mitów, podań, legend i baśni (Mikinka 2020: 546–554). Początek swoistego boomu, jaki aktualnie przeżywana rynek księgarski słowiańska fantastyka, krytycy (a także sami pisarze) wiąże z 2016 r., kiedy ukazały się *Szeptucha* Katarzyny Bereniki Miszczuk, a także powieść Krajewskiej *Idź i czekaj mrozów*, która w twórczości interesującej nas autorki stanowi pierwszą część cyklu łączącego różne konwencje gatunkowe i sposoby prezentacji świata z szeroko zarysowanym tłem akcji oraz mnogością postaci działających, należących zarówno do planu realistycznego, jak i baśniowo-fantastycznego. Cechą charakterystyczną tych powieści jest obecność schematów fabularnych konkretnych wątków, zaczerpniętych z kanonu uniwersalnych bajek ludowych, znanych także z adaptacji literackich. Pełnią one istotną funkcję kompozycyjną, uczestnicząc w konstruowaniu głównych wątków składających się na fabułę powieściową, nasycając ją licznymi odwołaniami i aluzjami do kulturowej oraz folklorystycznej tradycji, a zarazem prezentując nowe, nietradycyjne sposoby odczytania głębszych sensów wybranych baśni, zaczerpniętych ze skarbnicy folkloru. Celem prezentowanych w artykule rozważań będzie próba ukazania, w jaki sposób znane folklorystom, a także kolejnym pokoleniom odbiorców wątki („Czerwony Kapturek”, „Piękna i Bestia”, „Poszukiwanie utraconego męża” czy „Urvasi”) wpisane zostały w strukturę fabularną cyklu i jak funkcjonują one w kontekście obszernej, wielowątkowej powieści.

Świat przedstawiony w cyklu powieściowym Marty Krajewskiej (*Idź i czekaj mrozów*, 2016; *Zaszyj oczy wilkom*, 2017; *Wezwijcie moje dzieci*, 2021) porównać można do skomplikowanej, wielobarwnej mozaiki, która w intencji autorki odsłonić ma mnogość znaczeń – rekonstruowanego w samej trylogii, a także w dziełach jej towarzyszących² – uniwersum, inspirowanego kulturą

1 Wspomina o tym Krajewska w swym szkicu *Wezwijcie moich Słowian*: „Być może to chwilowa moda, być może wpisujemy się w ogólnoeuropejski trend powracania do korzeni i tradycji narodowych. [...] Czas pokaże, dokąd poniesie nas ta fala. Czy będzie się przekształcać, inspirować nowe zjawiska, czy też znuży nas, zmęczy. [...] Według mnie dojdzie do rozwarstwienia. W tej chwili cieszę się popularnością motywów, które kocham” (Krajewska 2021b: 73).

2 Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na opublikowaną ostatnio powieść Krajewskiej *Pragnę więcej. Słowianie kochają mocno i namiętnie* (2022), nawiązującą do realiów świata przedstawionego w trylogii, a także na adresowane do młodego czytelnika książki tej autorki tematycznie związane z *Wilczą Doliną: Noc między Tam i Tu* (2017) oraz *Świt między dobrym a złym* (2018).

wczesnych Słowian. Jako obrazowy odpowiednik tego zamiaru, formułowanego *explicite* w wywiadach i różnego rodzaju wypowiedziach o charakterze autotematycznym, potraktować też można, co sugeruje poniekąd Krajewska, samą czynność tkania ludowej krajki jako przedmiotu będącego jednym z artefaktów pojawiających się zarówno na kartach interesujących nas powieści³, jak i w sferze rzeczywistych działań pisarki, związanych z popularyzacją fascynującej ją kultury (należy do nich m.in. organizacja warsztatów pod hasłem: „Jak żyli Słowianie tysiąc lat temu”). Na oficjalnej stronie internetowej Krajewskiej, chętnie mówiącej o sobie jako o „rekonstruktorce historycznej”, czytamy więc: „W wolnym czasie szyję stroje historyczne, tkam krajki, hoduję owce” (Krajewska b.d.). Krajka – jako charakterystyczny przedmiot ludowej kultury materialnej – służy pisarce do ozdabiania przygotowywanych przez siebie strojów, a także funkcjonuje w jej ofercie „handlowej” jako rodzaj gadżetu: element biżuterii czy jako zakładka do książki. „Krajki tkam własnoręcznie na tabliczkach lub bardku. To bardzo czasochłonne rękodzieło” – podkreśla autorka (Krajewska b.d.).

Technika tkania, na którą składa się pracowite „przeplatanie, przetykanie, wplatanie” (por. Sobol 1999: 929), posłużyć też może jako obrazowy odpowiednik realizowanych przez autorkę czynności twórczych, związanych z materiają językową, z jakiej powstaje utwór literacki. W praktyce pisarskiej, rozpoznawalnej w utworach Krajewskiej, oznacza więc wielość i różnorodność użytych elementów, ich współzależność oraz skomplikowaną kompozycję, które decydują o synkretyzmie gatunkowym dzieła. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na charakterystyczne stwierdzenie pisarki: „Mój umysł lubi błąkać się po różnych gatunkach. Rozciągnę uniwersum Wilczej Doliny wzdłuż i wszerz po gatunkach literackich, bo tak po prostu działa mój mózg, tego potrzebuję” (Krajewska b.d.). Jednym z tych gatunków (obok folklorystycznych w swej genezie opowieści wierzeniowych, mitów i podań, a także należących do literatury popularnej romansu czy horroru) jest niewątpliwie baśń. Stanowi ona jedną z metaforycznie rozumianych „grubych nici”, z których powstaje „barwna wstążka” odsłaniająca – w miarę rozwijania się opowieści – skomplikowany wzór, w jaki układają się poszczególne segmenty prezentowanej fabuły. Ważnymi składnikami opowieści „tkanej” za pomocą słów okazują się więc krzyżujące się ze sobą i wzajemnie przenikające najpopularniejsze wątki baśniowe, o charakterze uniwersalnym, występujące w różnych kulturach i tradycjach etnicznych. Przyjrzyjmy się więc kilku z nich.

Wydaje się znaczące, że cykl opowieści z Wilczej Doliny rozpoczyna, charakterystyczna dla pisarskiego idiolektu Krajewskiej, scena zapowiadająca obecność w dalszym ciągu prezentowanej fabuły dwu jej swoistych komponentów, a zarazem wzorców estetycznych: realistycznej relacji o zdarzeniach

3 Por.: „Morozowa siedziała na pieńku przy palenisku i nawlekała nitki na tabliczki do robienia krajk. Sądząc po ich liczbie i skupieniu na twarzy kobiety, wzór musiał być trudny, a taśma szeroka” (Krajewska 2017b: 125).

powtarzalnych, przewidywalnych, czasem nawet banalnych⁴ oraz wplecionych w narrację powieściową motywów niejasnych, zagadkowych, kojarzących się ze sferą cudowności, a zarazem wnoszących do opowieści pierwiastek domagającej się wyjaśnienia tajemnicy. Finałem humorystycznie przedstawionej przygody protagonistki powieści – Vendy, bezskutecznie starającej się okiełznać swą niesforą krowę, okazuje się więc niespodziewane spotkanie tej bohaterki z Wiljo – tajemniczą pięknością o urodzie przewyższającej wszystkie pozostałe mieszkanki wsi. Pięknej kobiecie towarzyszy jej 5-letnia córeczka o imieniu Płomyk, ujawniająca w tej scenie dar przepowiadania przyszłości. O szczególnej kompozycyjnej funkcji wspomnianego segmentu fabuły, stanowiącego swoisty wstęp i zapowiedź całej serii prezentowanych w utworze zdarzeń, decydują przede wszystkim wieloznaczne, tajemnicze i niepokojące słowa wypowiedziane w czasie tego spotkania przez matkę i córkę, których głębsze, a zarazem właściwe (w kontekście całej powieści) znaczenia odkrywane są stopniowo, w miarę rozwoju opowiadania. Młoda wieszczka przepowiada więc przyszłość Vendy za pomocą tajemniczej wzmianki o sowie i wilku, która to wróżba sformułowana niejasno, w stylu charakterystycznym dla wypowiedzi profetycznych, stanowi zarazem swoisty prolog opowieści o dalszych losach Vendy i DaWerna – ostatniego z rodu wilkarów, nawiązującej do znanej baśni o Czerwonym Kapturku: „To sowa ją przestraszyła – powiedziała dziewczynka nieswoim, dorosłym głosem. – Jeśli wejdziesz, wilk nie będzie mógł cię uratować” (Krajewska 2016: 15). Wiljo – matka małej wieszczki – na wypowiedziane przez swą interlokutorkę skargi na despotycznego opiekuna reaguje natomiast quasi-filozoficzną, wieloznaczną refleksją: [to] „prawo mężów i ojców” (Krajewska 2016: 13). I właśnie ta celowo niedokończona, jak gdyby „zawieszona” wypowiedź Wiljo w kompozycji cyklu *Wilcza Dolina* stanowi rodzaj zawiązania akcji prezentowanej w ważnym wątku ubocznym, w którym ukazane zostały losy wypowiadającej te słowa bohaterki. Zostały wpisane w schemat fabularny konkretnej ludowej baśni – umieszczonej w *Polskiej bajce ludowej w układzie systematycznym* Juliana Krzyżanowskiego pod numerem 400A („Urvasi”) (Krzyżanowski 1962: 127). O baśni tej pisze Eleazar Mielecinski: „Zarówno u paleoazjatów, jak i w mitach i baśniach całego dosłownie świata znana jest fabuła o zdobyciu, utracie na skutek naruszenia tabu i ponownym zdobyciu (po zwycięskim przejściu odpowiednich prób) totemicznej (zwierzęcej) małżonki, przynoszącej mężowi określone dobra” (Mielecinski 1981: 249). Jej motywem centralnym jest kradzież skrzydeł należących do królowny-ptaka dokonana przez ludzkiego protagonistę i w konsekwencji tego czynu poślubienie przez niego nadziemskiej istoty. W *Kulturze ludowej Słowian* Kazimierz Moszyński stwierdza: „W baśniach słowiańskich i innych europejskich słyszymy m.in. o dziewicach łabędziach, co kąpiąc się, odkładają skrzydła lub koszule na brzegu wody, i o młodzieńcu, któ-

4 W trylogii Krajewskiej odnajdziemy więc wiele informacji związanych z życiem codziennym bohaterów, odnoszących się np. do wykonywanych przez nich zawodów (kowlstwo, bartnictwo, młynarstwo), pojawiają się także szczegółowe opisy strojów, przedmiotów używanych w gospodarstwach domowych, potraw spożywanych na co dzień i od święta, a także tradycyjnych sposobów leczenia.

ry podpatrzywszy to, kradnie odłożony przedmiot jednej z kąpiących się, po czym bierze ją za żonę” (Moszyński 1968: 786). Schemat ten wykorzystany został w trylogii Krajewskiej w sposób, powiedzieć można, „klasyczny”, zgodnie ze światopoglądem i logiką ludowych opowieści tego typu: najpiękniejsza mieszkanka Wilczej Doliny okazuje się więc wilą – skrzydlatą leśną boginką, podstępem zmuszoną do zamążpójścia przez młodego i dzielnego wieśniaka Kostjana. Ta intrygująca historia miłosna, zachowana w oralnej tradycji ludowej jako schematyczna forma prosta⁵, opowiedziana została przez Krajewską w sposób charakterystyczny dla jej własnego idiolektu i warsztatu pisarskiego: podlega więc fabularnemu rozbudowaniu, wyłania się stopniowo w miarę „tkania” opowieści i „przeplatania się” różnych wątków związanych z poszczególnymi postaciami zamieszkującymi Wilczą Dolinę. Zostaje przy tym „rozciągnięta” w czasie powieściowym (zawiazanie akcji następuje w rozdziale wstępnym pierwszej części trylogii, jej zakończenie zaś w epilogu ostatniego tomu cyklu) i realizowana „po kawałku”, ujawniając przy tym autorską strategię retardacji, polegającą na typowym dla literatury popularnej odsunięciu w czasie finału prezentowanej historii, a także umiejętnym budowaniu i stopniowaniu napięcia przekazywanej opowieści. W porządku narracji nie-ludzki status Wiljo pozostaje więc na początku w sferze domysłów, miejscowych plotek, stając się też przedmiotem rozmyślań, swoistej „dedukcji”, wreszcie „dochodzenia” przedsięwziętego przez główną bohaterkę utworu. Stopniowo „dawkowane” przez narratora informacje często zawierają element kolejnej zagadki, wzmagając zainteresowanie czytelnika. Godne podkreślenia wydaje się więc, że typowe dla interesującego nas wątku motywy poszukiwania i próby odzyskania przez bohaterkę skradzionych przez ludzkiego małżonka skrzydeł pojawiają się w pierwszym tomie cyklu w formie zawoalowanej, można powiedzieć – aluzyjnej, aczkolwiek pod względem językowo-stylistycznym realizowanej w sposób niezbyt wyrafinowany. Wiljo i Kostjan w swym dłuższym dialogu, nawiązującym do pilnie strzeżonego sekretu z ich wspólnej przeszłości, konsekwentnie starają się więc unikać najważniejszego w kontekście prowadzonej rozmowy słowa „skrzydła”. Wiljo pod nieobecność męża szuka więc w zagrodzie „czegoś” – zaimki nieokreślone stanowią w replikach dialogowych bohaterów językowy odpowiednik niewyrażonej bezpośrednio (być może ze względów tabuistycznych?) rzeczy, pozostawiając ją w sferze domysłów odbiorcy.

Nie kłam, Viljo – westchnął. – Znowu szukasz. Tu i c h nie ma, zaręczam ci.
 – A gdzie są? [...] – Kostjan, ja już dłużej tak nie wytrzymam. Musisz mi je oddać, chociaż na chwilę [...]
 – Wiesz, że j e znajduje. Alasa przepowiedziała, więc tak się stanie (Krajewska 2016: 396–398).

5 Pojęcia „forma prosta” używam w rozumieniu zaproponowanym przez Andrea Jollesa (1965). Jego rozprawę poświęconą formom prostym (m.in. baśni) przełożył i skomentował Ryszard Handke.

Tajemnicza historia wiły, żyjącej w Wilczej Dolinie wśród zwykłych sąsiadów będących ludźmi, odsłonięta zostaje „w całości”, z uwzględnieniem perspektywy samej Wiljo, w scenie spotkania tej bohaterki z inną postacią nie-ludzką funkcjonującą w człowieczej wspólnotcie – chmurnikiem Lendavem. W kompozycji powieści scena ta odgrywa rolę swoistej retrospekcji, umotywowanej kolejnością i wewnętrzną logiką zdarzeń fabularnych. Pełna wiedza o zdarzeniach z przeszłości protagonistów okazuje się bowiem warunkiem podjęcia przez Vendę i Lendava wspólnych „działań ratunkowych”, wówczas gdy zagrożone jest życie Kostjana. Historia ta, zapamiętana przez postaci działające i przekazana w formie uporządkowanej pod względem kompozycyjnym relacji, zaczyna się tak:

Kostjan był młody i odważny, a sądząc po tym, że włóczył się samojeden po ciemnym lesie, również niezbyt mądry. Nasłuchiwał się opowieści babki o magicznych harcach, jakie leśne stwory wyprawiają w nowiu na ich łące, i po kilku głębszych kubkach miodu uznał za świetny pomysł sprawienie, ile w babcinym bajaniu prawdy (Krajewska 2016: 432).

Zainteresowanie słuchaczy tymi tradycyjnymi, przechodzącymi z pokolenia na pokolenie przekazami podsycala zapewne okoliczność, że w starodawnych legendach o demonach wodnych i leśnych zazwyczaj pojawiał się również mężny złotowłosy chłopiec, „co dla siebie za żonę jedną z nich sposobem wprowadził. Ich synowie wyrosli na wielkich myśliwych, a córki na urodziwe panny i szczęście im się do końca ich dni” (Krajewska 2016: 433–434). W przytoczonej wypowiedzi fikcyjnej postaci należącej do świata przedstawionego godna podkreślenia wydaje się obecność babki bohatera, która żywo przypomina rzeczywiste ludowe gawędziarki, dzielące się ze swymi słuchaczami w kontaktach *face to face* starodawnymi opowieściami, pełniącymi istotne funkcje edukacyjne i światopoglądowe. Uwzględniając w swej narracji punkt widzenia etnologa i folklorysty, pisze o tym Krajewska:

Dolina nie posiadała żadnej księgi, w której opiekunka mogłaby znaleźć informacje o dawnych polowaniach na potwory. Kroniką doliny byli jej najstarsi mieszkańcy, opowiadający wnuczętom na dobranoc dziwne bajania. Czasem była to opowieść o tym, jak księżę uratował księżniczkę ze szklanej góry, a innym razem o tym, jak Radożyc został pierwszym opiekunem doliny, by pomścić krzywdę swej pięknej córki, oszpeconej przez potwora. Dzieciarnia słuchała opowieści o dziejach doliny nawet z większym zainteresowaniem niż zmyślonych bajek i może tylko sny po nich miała nie najspokojniejsze (Krajewska 2017b: 120).

Dzięki uczestniczeniu od najmłodszych lat w przekazie żywej tradycji bohaterowie trylogii Krajewskiej okazują się więc świetnymi znawcami najpopularniejszych wątków baśniowych, należących do repertuaru miejscowych gawędziarzy.

Zdarza się, że wielokrotnie powtarzane opowieści zaczynają funkcjonować na zasadzie swoistych wzorców fabularnych, będących zarazem prefiguracją własnych losów postaci działających. Wszystko więc w historii Wiljo i Kostjana, usytuowanej w kontekście fabuły trylogii Krajewskiej, dzieje się analogicznie do uniwersalnej, ponadhistorycznej baśni. Zna ją też dobrze sami bohaterowie *Wilczej Doliny* – i to zarówno ci z planu „ludzkiego”, jak i „nie-ludzkiego”, będący przecież na co dzień uczestnikami seansów „domowych bająn”. Dzieje tych postaci dowodzą przy tym, że – jako słuchacze tradycyjnych opowieści – są oni potencjalnie gotowi przyjąć na siebie role zaplanowane przez twórców starodawnych narracji: adaptują do własnej sytuacji życiowej kojarzone z pierwotnymi bohaterami wzorce zachowań, a nawet posługują się w swych wypowiedziach stereotypowymi formułami językowymi, zaczerpniętymi z popularnych baśni, potwierdzając w ten sposób głęboką, egzystencjalną prawdę zawartą w „bajaniach babuni”. Stąd bierność, a nawet swoisty fatalizm, widoczny w zachowaniu Wiljo w sytuacji, gdy podstępnie pozbawiona zostaje skrzydeł:

Nie wydawała się zaskoczona, gdy w końcu Kostjan wyszedł zza drzew [...] – Ukryłeś moje skrzydła – przemówiła dźwięcznym, łagodnym głosem, w którym pobrzmiwał szum górskich strumieni. – Ukryłem – przytaknął Kostjan, podchodząc bliżej i pochłaniając ją płonącym spojrzeniem. – Teraz musisz zostać moją żoną. – Muszę – zgodziła się i odwróciła wzrok, spoglądając prosto w wyłaniające się znad szczytów słońce (Krajewska 2016: 434–435).

Sygnałem obecności w świecie przedstawionym *Wilczej Doliny* wzorca gatunkowego baśni stają się niekiedy przepowiednie, przekazywane przez bogów za pośrednictwem wspomnianej małej wieszczki – rudowłosej Płomyk, która po odbyciu stosownych rytuałów inicjacyjnych otrzymuje „dorosłe” imię Alasa. Wypowiedzi o charakterze profetycznym odgrywają niezwykle istotną rolę w życiu mieszkańców Wilczej Doliny: antycypują mające nastąpić ważne, często dramatyczne, zdarzenia, a zarazem ostrzegają poszczególnych bohaterów przed działaniami niewłaściwymi, mogącymi spowodować na nich i całą lokalną społeczność niebezpieczeństwo. „Ona je znajdzie [powiada w akcie wieszczenia Alasa] – Oddaj je, to przeżyjesz – poradziła [Kostjanowi] istota dorosłym, mądrym głosem, który był tak samo wyzuty z emocji, jak jej spojrzenie” (Krajewska 2016: 179). Historia wiły uwięzionej w ciele kobiety i zakochanego w niej mężczyzny zmierza do punktu kulminacyjnego: dysponująca darem przewidywania przyszłości Alasa po odnalezieniu ukrytych przez swego ojca skrzydeł decyduje się oddać je matce, kierując się przede wszystkim troską o bezpieczeństwo swej rodzicielki w obliczu zbliżającego się zagrożenia spowodowanego powrotem i spodziewaną zemstą wilkarów. Tradycyjne zakończenie – oznaczające zazwyczaj w tego typu opowieściach powrót totemicznej postaci do jej własnego świata – zostaje jednak, zgodnie ze strategią pisarską Krajew-

skiej, odsunięte w czasie. Niezwykła bohaterka decyduje się więc użyć skrzydeł dopiero po spełnieniu przez nią wszystkich zadań i obowiązków wiążących się ze statusem kobiety, żony i matki, przysługującym jej w świecie ludzi: „Jestem wilą, ale jestem też kobietą. [...] Zostaję z wami, bo was kocham. Nie dlatego, że jestem zniewolona czarem, ale dlatego, że tego chcę” (Krajewska 2021a: 326). Właściwy finał tej historii odnajdziemy więc dopiero w epilogu ostatniej części trylogii, gdy wszystkie niebezpieczeństwa zagrażające mieszkańcom Wilczej Doliny zostały usunięte. Alasa, wybrana na nową opiekunkę wioski,

złożyła ofiarę i pomodliła się tak głośno, by usłyszeli ją wszyscy zebrani wokół gaju ludzie. Nie było wśród nich jej ojca, bo bogowie powołali go do Nawii niedługo po Szczodrych Godach. Nie było matki, która pożegnawszy się z córką, przywdziała swe skrzydła przed pierwszym wiosennym nowiem i wróciła do swych sióstr (Krajewska 2021a: 516).

O ile baśń opowiadającą o małżeństwie człowieka z wilą, w kontekście fabuły trylogii o Wilczej Dolinie, potraktować można jako obszerny, podzielony na segmenty i rozciągnięty w czasie powieściowym folklorystyczny cytat, zawierający zasadniczy schemat fabularny i zachowujący logikę uniwersalnej ludowej opowieści, o tyle znacznie bardziej skomplikowana wydaje się kwestia wykorzystania w tym utworze historii o Czerwonym Kapturku – jednej z najpopularniejszych na świecie baśni, zapisanej przez folklorystów w wielu zróżnicowanych wersjach i wariantach wykonawczych⁶. W strukturze fabularnej interesującego nas cyklu powieściowego ta baśń pojawia się w formie różnego rodzaju odsyłaczy, aluzji, pojedynczych motywów i obrazów, przysłów i zwrotów przysłowiowych, a także charakterystycznych rekwizytów, łatwo rozpoznawalnych przez czytelników utworu, dysponujących choćby elementarną wiedzą o ludowej bajce magicznej i różnorodnych formach jej istnienia – w obiegu ustnym i w przekazie piśmiennym. Zauważyć je można zarówno w odautorskiej narracji, jak i w wypowiedziach poszczególnych bohaterów, dla których znajomość przygód Czerwonego Kapturka oraz groźnego wilka stanowi „normalną” część przyswojonej tradycji i edukacji folklorystycznej. Venda, udająca się na wizytę do czarownicy mieszkającej w chatce pod Skałą, w trakcie której po raz pierwszy spotka wilkara DaWerna, przygotowuje się do wyjścia w sposób przypominający poczynania bohaterek ludowych baśni wcielających się w rolę dziewczynki, która udaje się w drogę, aby odwiedzić chorą babcię:

Rankiem spakowała niewielkie zawiniątka do wiklinowego koszyczka i przykryła je haftowaną serwetką. Jak zwykle gdy się denerwowała, odruchowo wygładziła odświętną, czerwoną sukienkę. Zarzuciła na ple-

6 Na różnorodność interpretacji baśni o Czerwonym Kapturku w różnych tradycjach i kregach kulturowych zwraca uwagę Violetta Wróblewska w artykule hasłowym *Czerwony Kapturek* zawartym w *Słowniku polskiej bajki ludowej* (Wróblewska 2018: 387–391).

cy swoją najlepszą, czerwoną pelerynę z kapturem i wyszła z chaty w chłodny, górski poranek (Krajewska 2016: 150).

Dodajmy, że wzmianka o czerwonej pelerynie Vendy pojawia się w opowieści wielokrotnie w różnych kontekstach fabularnych, wiążąc się najściślej z samą protagonistką, stanowiąc jej nieodłączny atrybut⁷, innym razem pojawiając się jako sugestywna, „po malarsku” zaplanowana „barwna plama”, stanowiąca wyrazisty kontrast w zestawieniu z tłem prezentowanej historii: „Czerwonej peleryny opiekunki nie dało się z niczym pomylić, jej kolor rzucał się w oczy nawet w tak ponury dzień, przy gasnącym świetle wczesnego wieczora” (Krajewska 2021a: 103). W świecie przedstawionym interesującego nas cyklu baśni o Czerwonym Kapturku i czyhającym nań potwornym wilku, stanowiąca folklorystyczny układ odniesienia dla historii głównych bohaterów powieści, pojawia się też w fabule tego utworu jako szczególnego rodzaju egzemplifikacja ogólniejszej kwestii, wiążącej się ze sposobem istnienia bajki w systemie komunikacji, opartym na słowie mówionym. W fikcyjnym świecie powieści baśń ta należy bowiem do „podręcznego” repertuaru rodziców, używających jej, w różnych sytuacjach wykonawczych, do ostrzegania, ale również do zabawiania i usypiania dzieci. Pojedyncze motywy tej historii pojawiają się więc np. w interesującej scenie opowiadania baśni, za pomocą której Kostjan próbuje przysposobić do snu swą córeczkę – małą wieszczkę Alasę, imitując charakterystyczne dla prozodii ustnego opowiadania⁸ operowanie melodią głosu, rytmem, tempem, rozłożeniem akcentów i pauz:

Stopniowo ściszał głos i starał się mówić coraz wolniej i wolniej, a przykrytej po czubek nosa dziewczynce o płomiennych włoskach powoli zamykały się oczy. [...] Kapturek wybiegł z chatki babci i co tchu uciekał przez las. [...] Krzyczał: „Pomocy, pomocy”, ale nikt nie odpowiadał. Więc dziewczynka biegła dalej. Biegła i biegła, i biegła... i biegła... (Krajewska 2016: 178).

O trwałości odwzorowania przez młodych słuchaczy w ich własnej pamięci tej właśnie baśni świadczy spontaniczne posługiwanie nią w różnych sytuacjach komunikacyjnych, w czynionych wielokroć aluzjach do baśniowego wzorca, postrzeganego jako przykład baśni będącej formą dydaktycznej przestrogi przed kontaktami z obcymi. Tak postępuje trójka „wiejskich łobuzów”, strasząc spotkaną w lesie Alasę rzekomym wilkiem, którego właśnie przegonili (Krajewska 2021a: 41), czy Dara i Toru – tajemniczy „mieszkańcy” (z domieszką wilkarskiej

7 Ten element stroju Vendy eksponuje pisarka w finalnej scenie walki z wilkami: „[Toru] doskoczył do niej i upadł na kolana, ściskając w dłoniach rąbek czerwonego płaszcza opiekunki” (Krajewska 2021a: 496).

8 Użycie substancji dźwiękowej jako nośnika znaku Jerzy Bartmiński zalicza w swych rozprawach (głównie *Folklor – język – poetyka*) do najważniejszych wyznaczników oralności tekstów folkloru (Bartmiński 1990).

krwi), starannie izolowani przez opiekującą się nimi czarownicę Atrę od ludzi. Dzieci, na przestrogę opiekunki przed grozącymi im ze strony mieszkańców Wilczej Doliny niebezpieczeństwami, reagują żartobliwym posłuszeniem się ironicznie „odwróconą” repliką dialogową pochodzącą z bajki o Kapturku, w której stroną słabszą, zagrożoną, okazują się nie „małe dziewczynki”, ale istoty pochodzące spoza ludzkiej ekumeny: „Idźcie do strumienia po wodę – poleciła wiedźma – tylko uważajcie... – na ludzi, wiemy – Dara uśmiechnęła się słodko. – Będziemy się trzymać ścieżki i nie będziemy rozmawiali z nieznajomymi” (Krajewska 2021a: 21).

Biegłą znajomością „tekstu precedensowego” wykazują się przede wszystkim główni bohaterowie powieści – Venda i DaWern. Warto podkreślić, że w ważnych rozmowach dotyczących ich wzajemnych relacji posługują się często gotowymi formułami zaczerpniętymi z baśni. W jednym z dialogów o wyraźnie konfrontacyjnym charakterze swe oburzenie na wilkara Venda wyraża więc, posługując się, powiedzieć można, „językiem Czerwonego Kapturka”: „Bo co mi zrobisz? – odparowała butnie. – Zjesz mnie? Wielki zły wilku? – Nie – warknął. – Zjem jego” (Krajewska 2016: 183). Przywołana scena w osobiwy sposób koresponduje z licznymi w trylogii opisami łapczywego spożywania posiłków przez wilkara, od której to czynności „niewiele rzeczy było w stanie skutecznie go zniechęcić” (Krajewska 2017b: 101). Często kulinarne upodobania DaWerna zdradzają wyraźnie „półzwierzęcy” status bohatera: „znudziło mi się to wasze wędzenie i inne głupoty. Wezmę Toru na polowanie, zjemy świeże” (Krajewska 2021a: 327), antycypując niejako czynność pożerania, należącą do porządku natury, nie zaś kultury⁹. Niektóre repliki dialogowe związane z postacią wilka można wręcz potraktować jako zaktualizowane, podporządkowane sytuacji „tu i teraz” działających postaci komentarze do „klasycznej”, folklorystycznej wersji wątku, odnoszące się do natury antagonisty. Baśniowy wilk zwodzi więc swą ofiarę, jest podstępny i zły, czyha na jej życie. DaWern, który świetnie zna ten stereotyp negatywnego bohatera tradycyjnych opowieści, prowokacyjnie oświadcza więc Vendzie: „Wilkar będzie kłamał aż do momentu, kiedy zje Kapturka” (Krajewska 2016: 246) i dodaje: „Nie uwierzysz w nic, co teraz powiem, prawda? W końcu jestem wielkim, złym wilkiem, potworem” (Krajewska 2016: 303).

Nawiązania do tradycji ludowej, mimo iż liczne i łatwe do zidentyfikowania nawet przez czytelnika niebędącego profesjonalnym folklorystą, nie oznaczają jednak odtworzenia przez Krajewską pełnego, utrwalonego w tradycji wzorca tej opowieści, z właściwą jej intencjonalnością i charakterystycznym „morałem”. Zasadnicze *novum* literackiego ujęcia tradycyjnego wątku polega więc na wyeksponowaniu niezwykłości więzi, jaka łączy Vendę, pełniącą w powieści ważną funkcję opiekunki wsi (do jej zadań należy obrona członków wspólnoty lokalnej przed istotami demonicznymi, zajmowanie się magicznym leczeniem,

9 Pożeranie pokarmu kojarzy się z nieprzetworzoną formą pożywienia, sytuując ten akt po stronie natury, nie zaś kultury. O podwójnej opozycji między tym, co przetworzone, a tym, co nieprzetworzone, oraz między kulturą a naturą pisał Levi-Strauss w studium *Trójkąt kulinarny* (Levi-Strauss 1972).

zielarstwem, jak też pośredniczenie między mieszkańcami Wilczej Doliny a bogami, polegające na wznoszeniu do nich modłów oraz sprawowaniu obrzędów dorocznych i innych ceremonii religijnych), z DaWernem – ostatnim z rodu wilkarów, demonicznych istot przypominających wilkołaki, odznaczających się magiczną zdolnością do ludzko-zwierzęcej metamorfozy. Oznacza ono w przypadku trylogii Krajewskiej sięgnięcie przez autorkę do innego jeszcze typu tradycyjnych opowieści, ukazujących relacje między człowiekiem a istotą nie-ludzką, zazwyczaj zaklętą w kształty potwora. Jego swoistą zapowiedzią jest umieszczona już na początku pierwszego tomu cyklu wzmianka o pozornie tylko banalnej kołatce – przedmiocie o funkcji użytkowej, umieszczonym przy wejściu do wiejskiej gospody. Czekając na otwarcie drzwi, Venda „wbila wzrok w kołatkę w kształcie wilczego łba. Wilk był groźny i zawsze strasznie się dziewczynnie podobał” (Krajewska 2016: 77–78). Ten swoisty sygnał obecności w strukturze fabularnej *Wilczej Doliny* omawianego wątku T 333, identyfikując prezentowaną historię jako kolejną wersję opowieści o Czerwonym Kapturku i złym wilku, zapowiada jednocześnie odejście od tradycyjnego i najbardziej upowszechnionego sposobu jej interpretacji jako wspomnianej wcześniej, użytecznej pod względem dydaktycznym, przestrogi przed kontaktami z obcymi. Na powszechność tej interpretacji zwraca uwagę Violetta Wróblewska, stwierdzając: „W polskich przekazach oralnych nie ma śladów potwierdzających inny niż powyższy sposób odczytania wątku” (Wróblewska 2018: 390). W ujęciu zaproponowanym przez Krajewską zamiast jednoznacznej przestrogi przed obcym pojawia się natomiast swoista ambiwalencja fascynacji i grozy, jaką budzi w bohaterce postać wilka. W strukturze narracyjnej powieści staje się ona swoistym załącznikiem skomplikowanego wątku miłosnego, łączącego pierwiastek emocjonalny (erotyczny) z bogatą zdarzeniowością, przejawiającą się w dramatycznych powikłaniach i częstych zwrotach w akcji. Bohaterowie popadają więc w różnego rodzaju tarapaty, w sytuacjach bezpośredniego zagrożenia życia ratują się nawzajem i udzielają sobie wsparcia. Na plan pierwszy wysuwa się przy tym podjęta przez Vendę, a w miarę rozwoju wydarzeń przez obydwójce bohaterów, próba zredukowania wzajemnego poczucia obcości, prowadząca do zaakceptowania „inności” istoty, z którą pozostaje się w bliskim związku, „inności”, która nie może jednak zostać definitywnie zniesiona. „W jasnej, obszytej zieloną krajką koszuli i prostych lnianych spodniach [DaWern] wyglądał jak jeden z mieszkańców wsi aż do momentu, gdy nie zdradziły go miękkie ruchy, ostre rysy twarzy i wilcze oczy” (Krajewska 2021a: 129). Ten krąg tematyczny pojawiający się w *Wilczej Dolinie* ma swój folklorystyczny odpowiednik w całym zespole wątków baśniowych z cyklu „Nadprzyrodzeni: mąż, żona, krewni” (T 400–459), połączonych wykorzystaniem motywu małżeństwa, dzięki któremu istota zaklęta w kształty zwierzęcia lub potwora wybawiona zostaje przez miłość. Należy do nich uniwersalny wątek T 425 „Poszukiwanie utraconego męża (Amor i Psyche)” (Krzyżanowski 1962: 135–136), wyzyskany przez pisarkę we włączonej w fabułę powieści historii opowiadającej o niebezpiecznej wyprawie Vendi do boga puszczy – Białego Wilka, mającej na

celu – zgodnie ze swoistym światopoglądem i logiką tradycyjnych opowieści – uratowanie i odzyskanie utraconego kochanka. Obecność wspomnianego wątku baśniowego w strukturze fabularnej *Wilczej Doliny* jednoznacznie odśladania wypowiedź DaWerna skierowana do Vendy: „Jeśli to zrobisz [zabijesz Atrę i jej syna Toru], nie będziesz już kobietą, która mnie oswoiła, tylko bestią bez serca” (Krajewska 2021a: 181). Zawiera ona oczywiście wyraźną aluzję do obecnej w tradycji folklorystycznej (także w wersjach literacko zaadaptowanych), jak również w świecie popularnego romansu¹⁰ baśni *Piękna i Bestia*. *Happy end* w wersji zaproponowanej przez Krajewską, pozbawiony efektów najbardziej spektakularnych (jak np. zniszczenie zwierzęcej skóry, oznaczające pozostanie przez bohatera już na zawsze w ludzkiej postaci), pojawia się tu w formie mniej jednoznacznej, wzbogaconej refleksją odnoszącą się do świata wewnętrznego prezentowanej postaci, jej uczuć i emocji. W epilogu cyklu powieściowego Krajewskiej DaWern po przejściu przez obydwójce bohaterów wielu dramatycznych doświadczeń pozostaje w oczach Vendy „tak samo młody, jak wtedy gdy się poznali, ale w złotych oczach mieszkała już pewna miękkość, czułość, której na początku wcale tam nie było” (Krajewska 2021a: 419).

BIBLIOGRAFIA

- Bartmiński, J. (1990). *Folklor – język – poetyka*. Ossolineum.
- Jolles, A. (1965). Proste formy (przeł. R. Handke). *Przegląd Humanistyczny*, 5, 65–84.
- Krajewska, M. (2016). *Idź i czekaj mrozów*. Genius Creations.
- Krajewska, M. (2017a). *Noc między Tam i Tu*. Genius Creations.
- Krajewska, M. (2017b). *Zaszyj oczy wilkom*. Genius Creations.
- Krajewska, M. (2018). *Świt między dobrym i złym*. Genius Creations.
- Krajewska, M. (2021a). *Wezwijcie moje dzieci*. Genius Creations.
- Krajewska, M. (2021b). Wezwijcie moich Słowian, *Nowa Fantastyka*, 9, 73.
- Krajewska, M. (2022). *Pragnę więcej. Słowianie kochają mocno i namiętnie*. LipstickBooks.
- Krajewska, M. (b.d.). *O mnie*. Pobrano 26.01.2023 z: <https://martakrajewska.eu/o-mnie/>
- Krzyżanowski, J. (1962). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 1). Ossolineum.
- Levi-Strauss, C. (1972). Trójkąt kulinarny (przeł. S. Cichowicz). *Twórczość*, 2, 71–80.
- Martuszevska, A., Pyszny, J. (2003). *Romanse z różnych sfer*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Mieletinski, E. (1981). *Poetyka mitu* (przeł. J. Dancygier). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mikinka, A. E. (2020). Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce. *Ruch Literacki*, 5, 545–558.
- Moszyński, K. (1968). *Kultura ludowa Słowian* (t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 2). Książka i Wiedza.
- Sobol, E. (red.) (1999). *Ilustrowany słownik języka polskiego*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wróblewska, V. (2018). Czerwony Kapturek. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1). Wydawnictwo Naukowe UMK.

10 O obecności w strukturze powieści popularnej schematów baśniowych (Kopciuszka oraz Pięknej i Bestii) pisała Anna Martuszevska w rozprawie *Romanse z różnych sfer* (Martuszevska, Pyszny 2003).

Agnieszka Gołębiowska-Suchorska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

agsuchorska@ukw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-9397-9179

Wiesław, czyli słowiańska bajka magiczna jako tworzywo komiksu

Wiesław, or a Slavic Magical Fairy Tale as Comic Book Material

DOI: 10.12775/LL.1.2023.006 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The article will present the results of a literary analysis of the comic book *Wiesław* by Maciej Kisiel (3 parts, 2019–2022), which is based on Slavic fairy tales. The inspiration for the analysis of the comic was Jolanta Ługowska's reflections on the folk magic fairy tale as material of fiction. Folk material functions as a potential source of literary plots and comic scripts from which the author can draw the idea of the plot or even individual motifs or characters to be freely contaminated and modernised. The aim of the reflections on the phenomenon of comic transposition of motifs of Slavic folk tales was to determine to what extent the principles of constructing the plot of the analysed comic correspond to the principles of constructing a folk tale (economy of means, expressive exposition of turning points, covering the perspective of the narrator and the protagonist); and what adaptation and transformation processes (threads, motifs, heroes, objects) serve to adapt folklore material to the new communication situation and recipient.

KEYWORDS: folk tale, comic book, transposition of folk themes

Inspirujący potencjał ludowej bajki magicznej dla polskiej literatury pięknej wykazała Jolanta Ługowska w swojej monografii *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury* (Ługowska 1981), jednak teksty prozy ludowej (bajki, opowieści wierzeniowe, anegdoty) są inspiracją i tworzywem również dla autorów polskiego komiksu, którzy korzystają m.in. z wypracowanych przez literaturę

form podawczych (Szyłak 2000: 19). Na przykład *Kajko i Kokosz*, ludyczna w treści i rysunku seria komiksów autorstwa Janusza Christy o słowiańskich wojach mieszkających w grodzie kasztelana Mirmiła, wyzyskuje ludowe prototypy m.in. takich postaci, jak: czarownica Jaga, dziad borowy czy skrzaty (Piotrowski 2020). Z kolei komiks Karola Kalinowskiego *Łauma* (Kalinowski 2009) nawiązuje do legend i mitologii Podlasia, pogranicza polsko-litewskiego i przedstawiając zmagania małej dziewczynki z Łaumą – żeńskim demonem jaćwieskich legend – opowiada o radzeniu sobie z fragmentacją współczesnej rodziny oraz jej anomią (Kochanowski 2019: 337–343). Innym przykładem adaptacji tworzywa ludowego są trzy tomy albumów komiksowych Adama Święckiego – *Dziewanna*, *Lewiatom* i *Szeptucha*, opublikowane pod wspólną nazwą serii *Przebudzone legendy* (Święcki 2003, 2005, 2008). Te opowieści grozy, również bazujące na legendach Podlasia, osadzone są w realiach współczesnych, ale zakorzenione w folklorze tradycyjnym i prezentują wybrany wschodni region Polski jako przestrzeń dziką i nieujarzmioną (Kochanowski 2019: 343–347). Natomiast dla komiksowej serii Macieja Kisiela, *Wiesław. Baśnie słowiańskie*, inspiracją były wątki zaczerpnięte z zachodniosłowiańskich bajek magicznych. Dotychczas ukazały się trzy części komiksu – *O leniwym Wiesławie i jego pomocnikach* (Kisiel 2019), *O Wiesławie i żywej wodzie* (Kisiel 2020), *O Wiesławie i Słonecznym Koniu* (Kisiel 2021)¹. Pod względem kreski, ludyczności treści, typów głównych bohaterów (książęta i wojowie słowiańscy) oraz umiejscowienia akcji w czasie (bardzo umownie rozumiane średniowiecze)² seria wydaje się najbardziej zbliżona do komiksów o Kajku i Kokoszu, jest jednak wyraźniej osadzona w kontekście bajki słowiańskiej, której wątki, postaci i motywy kontaminuje w opowieść obrazkową skierowaną do współczesnego odbiorcy. Tytuł serii – *Wiesław. Baśnie słowiańskie* – zapowiada bezpośrednie powiązanie scenariuszy z tradycją prozy ludowej. W przypadku literackiej transpozycji bajek ludowych związek z konkretnym pierwowzorem folklorystycznym jest praktycznie niemożliwy do ustalenia (Ługowska 1981: 53), jednak w odniesieniu do komiksów o Wiesławie źródło inspiracji – zbiór *Śpiewająca lipka. Bajki Słowian Zachodnich* z 1972 r. – zostało wskazane przez autora w wywiadach (zob. Adamiak 2019). Tytuły kolejnych części serii odsyłają do bajek ze zbioru *Śpiewająca lipka: O królewiczu i jego pomocnikach* (bajka śląska), *O młodej wodzie* (bajka polska) i *Słoneczny koń* (bajka słowacka).

Celem podjętej w niniejszym artykule analizy serii komiksów Kisiela o Wiesławie było, po pierwsze, wykazanie, jakie wątki bajkowe Słowian Zachodnich oraz Wschodnich były dodatkowym źródłem inspiracji dla autora. Po drugie, podjęto refleksję nad tym, jakie zasady konstruowania fabuły bajki ludowej umożliwiają transpozycję wątków bajkowych do opowieści obrazkowej oraz

1 Każda z części jest opublikowana w formacie A4 i ma objętość 50 stron.

2 Wydanie wersji papierowej serii *Wiesław. Baśnie słowiańskie* poprzedzał internetowy komiks paskowy Kisiela – *Wiesław, czyli mroki średniowiecza* (ponad 600 odcinków publikowanych w sieci). Są to dwa różne projekty, które łączy jedynie bohater i klimat wczesnego średniowiecza, zob. Adamiak 2019.

jakie procesy adaptacyjne i transformacyjne służą przystosowaniu materiału folklorystycznego do nowej sytuacji komunikacyjnej i współczesnego odbiorcy.

Indywidualna twórczość narratora ludowego polegała nie na wymyślaniu nowych motywów i wątków, ale na łączeniu tych już istniejących w tradycji ustnej (Ługowska 1981: 81); podobną zasadę kontaminacji zastosowano w komiksie o Wiesławie, jednak ze świadomą modyfikacją tworzywa ludowego. Śląska bajka ludowa *O królewiczu i jego pomocnikach* (Nedo, Gašparíková, Jech, Kapełuś 1972: 49–55), będąca źródłem inspiracji dla scenariusza pierwszej części komiksowej serii – *O leniwym Wiesławie i jego pomocnikach*, jest realizacją wątków T 513 „Nadzwyczajni pomocnicy”³ oraz T 550 „Ptak złotopiór”, a jej schemat fabularny obejmuje następujące sekwencje:

- trzech królewskich synów (najmłodszy – najgłupszy) pilnuje przed złodziejami jabłoni rodzącej złote jabłka (T 550),
- najmłodszemu bratu udaje się zdemaskować złodziei jabłek (T 550) – dwóch szabrowników, właścicieli jednego oka i latającej łodzi (T 513),
- najmłodszy syn rozpoczyna podróż po świecie latającą łodzią i pozyskuje pomocników obdarzonych niezwykłymi przymiotami, np.: opoja, żarłoka, ludzi o ponadprzeciętnym słuchu, wzroku, szybkości oraz wywołujących zjawiska atmosferyczne (T 513),
- bohater dociera do obcego królestwa i wygrywa konkurs o rękę królewny (T 513),
- dworzanie żądają dostarczenia świadectwa szlachetnego urodzenia kandydata na męża królewny; dzięki cudownym pomocnikom ślub protagonisty z królewną dochodzi do skutku (T 513),
- dworzanie wyrażają sprzeciw wobec młodego króla; bohater wygrywa wojnę wewnętrzną w królestwie dzięki latającej łodzi i pomocnikom (T 513).

Pierwszą część komiksu o Wiesławie rozpoczyna, podobnie jak fabułę śląskiej bajki, kradzież królewskich jabłek, a kończy ślub protagonisty – Wiesława z królewną Wiesławą. Jednak w komiksie o szczególnej wartości jabłek zdecydował nie ich złoty kolor czy cudowne właściwości, ale przydatność owoców do wytwarzania przez króla wina, którego „wybitne walory smakowe i rozrywkowe doceniali z niezwykłą sumiennością trzej synowie króla” (Kisiel 2019: 5). Tak jak w bajce śląskiej, dwaj starsi bracia – Lesław Roztropny i Czesław Waleczny, zasnęli, czyhając na złodziei, a najmłodszy – Wiesław Leniwy, zdemaskował rabusiów. Okazali się nimi, podobnie jak w bajce ze zbioru *Śpiewająca lipka*, dwaj szabrownicy mający jedno wspólne oko. W komiksie zostało doprecyzowane ich pochodzenie – byli to wikingowie, którzy okradali sady, przemieszczając się na latającym drakkarze, czyli okręcie najemnych wojowników. Wiesław unieszkodliwił złodziei, kradnąc im jedyne oko, i odebrał latającą łódź, a jej pozyskanie zmotywowało go, jak w fabule bajkowej, do podróży. „Chciałbym zatrzymać latający statek i ruszyć w świat” – oznajmił ojcu bohater (Kisiel 2019: 12).

3 Wątki bajkowe oznaczono wg systematyki bajek polskich Juliana Krzyżanowskiego (1962–1963).

Kolejne kadry komiksowego scenariusza prezentują spotkania Wiesława z postaciami, które stają się jego pomocnikami, dość wiernie powielającymi właściwości pomocników bajkowych z wątku T 513 „Nadzwyczajni pomocnicy”: opojem – diabłem Rokitą, unikającym kary za dług w karczmie; żarłokiem, chowającym się przed wściekłymi wieśniakami; szybko biegającym opatem uciekającym przez poganami, szeptuchą, niesłusznie posądzoną przez wieśniaków o nasylenie złej pogody, oraz wojem o niebywale dobrym wzroku, wysłanym z zawiązanymi oczyma w pogoń za szeptuchą.

W poszukiwaniu przygód komiksowy Wiesław z towarzyszami trafił do grodu, w którym odbywał się konkurs kandydatów na męża królowny, odsyłający do bajkowego motywu zawodów o rękę królowny, typowego dla wielu ludowych wątków magicznych i komicznych⁴. Wiesław otrzymał rękę królowny dzięki latającemu statkowi, który wzbudził jej zachwyt, ale zgodnie z bajkowym schematem, na przeszkodzie szczęśliwemu małżeństwu stanęli dworzanie domagający się dowodu szlacheznego pochodzenia kandydata na męża. Pomocnicy komiksowego bohatera, na wzór ich bajkowych odpowiedników, pomogli Wiesławowi spełnić wszelkie wymagania i pokonać wrogów, umożliwiając mu zaślubiny z królowną. Porównanie schematu fabularnego komiksu i wzorcowej bajki śląskiej pokazuje, że scenariusz pierwszej części serii o Wiesławie jest dość wiernym odwzorowaniem fabuły bajki ze zbioru *Śpiewająca lipka*, kontaminującej dwa zasadnicze wątki bajki ludowej – T 513 „Nadzwyczajni pomocnicy” oraz T 550 „Ptak złotopiór”.

Druga część serii – *O Wiesławie i żywej wodzie* – nie powieli schematu fabularnego polskiej bajki *O młodej wodzie* zamieszczonej w zbiorze bajek Słowian Zachodnich (Nedo, Gašparíková, Jech, Kapełuš 1972: 70–74), choć nawiązuje do niej tytułem. Scenariusz komiksu dość wiernie realizuje schemat ludowego wątku T 551 „Wyprawa po żywą wodę”, którego sekwencje obejmują:

- wyprawę trzech braci po żywą wodę niezbędną do uzdrowienia ojca/matki,
- wykluczenie dwóch braci z poszukiwań (np. zamiana w kamień) za karę za nieuprzejmość dla spotkanych zwierząt lub ludzi,
- pokonanie przeszkód i zdobycie żywej wody przez najmłodszego z braci,
- ożywienie cudowną wodą braci i uzdrowienie rodzica.

W komiksie także trzech bracia ruszają po żywą wodę dla chorego ojca, starsi zostają poddani próbom w sposób typowy dla bajek. Lesław odmówił poczęstowania jedzeniem Borowego Dziada, a Czesław nie chciał pomóc staruszce, więc na obu została rzucona, nietypowa dla bajki⁵, klątwa egoizmu. Wiesław natomiast nie spotkał na swojej drodze klasycznej dla bajki postaci demonologicznej, ale zwykłego kurlandzkiego szlachcica Dusiłkę, który w wyniku nieporozumienia pobił go i w ramach zadośćuczynienia został zobowiązany przez Wiesława do pomocy w poszukiwaniu żywej wody.

4 Np. T 513 „Nadzwyczajni pomocnicy”, T 1685C „Niezwyczajny konkurent”, T 850–T 869 „Zabiegi o królownę”.

5 O klątwie typowej dla bajki magicznej zob. Zadurska 2018: 144–147.

Kontynuując wyprawę ze szlachcicem, Wiesław pokonał przeszkody na drodze do źródła żywej wody, zdobywając przedmioty od wdzięcznych pomocników-demonów: łuczywo od bagiennika, zwykły żelazny miecz od ludzi zaklętych w ptaki⁶. Otrzymał też gliniane naczynie od garncarza wywożącego nocą do lasu odpady – efekt nieudanej pomocy bezrefleksyjnego Kłobuka Mirka, demona, który według wierzeń ludowych z Warmii i Mazur pomnaża dobytek swoich gospodarzy (zob. Pełka 1987: 141–142). Dary pomocników – cudowne łuczywo, żelazny miecz i gliniane naczynie, zgodnie z bajkową konwencją okazały się niezbędne, aby dotrzeć do źródła wody życia. Życiodajny napój Wiesław wykorzystał najpierw do odczarowania ludzi zaklętych w kamienie na drodze wiodącej do źródła żywej wody, a następnie, analogicznie do bajkowego wątku o żywej wodzie, uwolnił braci od klątwy i wskrzesił ojca. Scenariusz drugiej części komiksowej serii wykorzystuje więc dość wiernie schemat fabularny jednego wątku ludowego – T 551 „Wyprawa po żywą wodę”, wzbogacając go o udział postaci demonologicznych (kłobuk).

Trzecia część serii – *O Wiesławie i Słonecznym Koniu* – tytułem nawiązuje do bajki słowackiej *Słoneczny koń* (Nedo, Gašpariková, Jech, Kapełuš 1972: 114–121). Jej fabuła jest kontaminacją wątków określanych w klasyfikacji bajek polskich jako T 531 „Koń pomocnik” oraz T 302 „Dusza potwora w jaju (Dusza zewnętrzna)” i obejmuje następujące sekwencje:

- w ciemnym królestwie źródłem światła jest królewski Koń ze słońcem na czole,
- Koń został ukradziony i odnalezienia go podejmuje się Mądry ze swoim sługą,
- dzięki swoim nadprzyrodzonym zdolnościom Mądry trafia do królestwa trzech braci, złodziei Konia, i odzyskuje go,
- Koń zostaje odebrany Mądrym przez czarownika,
- Mądry najmuje się jako parobek u czarownika i zdobywa dla niego żonę, udając kupca,
- czarownik wyjawia narzeczonej tajemnicę swojej śmierci schowanej w złotym jaju ukrytym w kaczce, która jest w jeleniu, pasącym się pod drzewem wysoko w górach,
- dzięki informacjom od narzeczonej czarownika Mądry uśmierca go, odzyskuje Konia i przyprowadza królowi piękną narzeczoną.

Koń w bajce słowackiej pełni jednak inną funkcję niż w realizacjach T 531 „Koń pomocnik” – nie udziela rad bohaterowi, jest bierny – jako źródło światła zostaje ukradziony i odzyskany. W komiksie tytułowy Słoneczny Koń to rumak ukradziony Swarogowi, bogu Słońca i ognia, motyw ten odsyła więc do mitologii⁷. Scenariusz *O Wiesławie i Słonecznym Koniu* opowiada o podróży powrotnej

6 Motyw zwierzęcego pomocnika okazującego się zaklętym człowiekiem jest typowy dla wielu wątków bajkowych, np.: T 302 „Dusza potwora w jaju (Dusza zewnętrzna)”, T 552 „Szwagrowie zwierzęta”.

7 Dla bajek ludowych bardziej typowym bohaterem jest złoty koń, w polskich to np. magiczny rumak (T 530 „Szkłana góra”) pojawiający się, gdy bohater wykona odpowiednie gesty lub wypowie słowa, a we wschodniosłowiańskich – cudowny rumak, który niesie bohatera przez miedziany, srebrny i złoty las (SUS 511 A „Złoty koń”). SUS – klasyfikacja bajek wschodniosłowiańskich wg Barag, Novikov 1979.

Wiesława – zdobywcy żywej wody – od uzdrowionego ojca do żony. Na pierwszych kadrach komiksu spragniony Wiesław nabiera wody ze studni, która okazuje się lokum istoty demonicznej – Wodnika Kazika. Takie naruszenie spokoju mieszkańca studni, pociągające za sobą negatywne konsekwencje, nie występuje w bajce słowackiej, ale jest typowe dla wielu słowiańskich wątków ludowych (np. T 480A „Dwie siostry, dobra i zła”, T 425C „Zaprzędana przez ojca”, SUS 313A „Cudowna ucieczka”) (szerzej zob. Wróblewska 2018: 210–216). Jednak dla komiksowego Wiesława to spotkanie ma skutek pozytywny – w nagrodę za uczciwość i wybór nie złotego, lecz własnego zwykłego miecza, zostaje obdarowany piórem Żar-ptaka – postaci występującej niekiedy w bajkach polskich (T 550 „Ptak złotopióry”), ale nazwą wywołującej skojarzenia przede wszystkim z popularnym bohaterem bajek wschodniosłowiańskich (SUS 531 „Konik-garbusiek”, SUS 550 „Carewicz i szary wilk”). Po tym, jak trafiają na ślady złodzieja, Wiesław i jego towarzysz Semko zostają skonfrontowani z przedstawicielami fauny skrzywdzonymi przez koniokrada: królową pszczół, której ten zniszczył ule; pajakiem, którego dzieci pozbawił schronienia, zrywając pajęczynę, i sroką, której potomstwu odebrał strawę, rozbijając garnek (opowieść ptaka jest oparta na fabule wierszyka, zabawy słownoruchowej dla dzieci – *Srocza kaszkę ważyła*). Motyw wdzięcznych zwierząt-pomocników, nieobecny we wzorcowej bajce słowackiej *Słoneczny koń*, jest typowy np. dla ludowego wątku T 302 „Dusza potwora w jaju (Dusza zewnętrzna)” i T 554 „Wdzięczne zwierzęta”, jednak w realizacjach tych wątków celem działań protagonisty wspomagane-go przez zwierzęta jest nie zdobycie Słonecznego Konia, lecz ręki królewny.

W dalszych sekwencjach scenariusza trzeciej części komiksu wdzięczne za pomoc zwierzęta pomagają bohaterom w wykonaniu trudnych zadań: pszczoły ratują ich przed Bąblem – synem Baby Jagi; pająk wskazuje drogę do Żar-ptaka, stanowiącego warunek odzyskania konia, porwanego na polecenie Kościeja, i plecie sieć potrzebną do jego spętania; sroka znosi świecidełka, aby Wiesław mógł udawać kupca i zdobyć królewnę Lunę, córkę Księżycy, dla Złotomora, w posiadaniu którego znajduje się Żar-ptak. Postać komiksowego Kościeja – złodzieja Konia, nawiązuje do antagonisty charakterystycznego dla folkloru wschodniosłowiańskiego, w którym nazywany jest on Nieśmiertelnym. Tradycyjnie związane są z nim dwa motywy śmierci – w jajku (SUS 3021 „Śmierć Kościeja w jajku”) lub od kopyt konia carewicza Iwana (SUS 3022 „Śmierć Kościeja od konia”). Motyw śmierci w jajku został wykorzystany w bajce słowackiej *Słoneczny koń*, stanowiącej bazę dla scenariusza. Jednak komiks nie wyzyskuje bezpośrednio żadnego z motywów śmierci ludowego Kościeja Nieśmiertelnego. Fabuły bajek wschodniosłowiańskich, w których koń uśmierca Kościeja, wskazują na związek działań antagonisty z okresem uśpienia przyrody (Gołębiowska-Suchorska 2021a: 81–96) i w komiksowym wizerunku Kościeja właśnie ten element został wykorzystany. W rysunkowym królestwie Kościeja jest mnóstwo zieleni i Wiesław, który do niego trafił przez bagna oraz skalne pustynie, stwierdził, że stąd właśnie, spod ziemi, wiosną na powierzchnię wydostaje się cała roślinność (Kisiel 2021: 27).

W trzeciej części przygód Wiesława pojawia się typowy dla fabuł bajkowych cel działań protagonisty – zdobycie ręki królewny. W bajkach ślub i wesela to zazwyczaj zwieńczenie szeregu prób, którym poddawany był główny pozytywny bohater, ostateczne wypełnienie się przeznaczenia bajkowych postaci (szerzej zob. Sitniewska 2018: 305–312). W komiksie ożenek nie jest ostatnią sekwencją fabuły, ale jednym z wzajemnie warunkujących się działań mających doprowadzić Wiesława do odzyskania konia Swaroga. Bohater zdobywa narzeczoną Lunę, córkę Księżyca, nie dla siebie (jest już żonaty), ale dla Złotomora, gdyż stanowi ona ogniwo łańcucha wymiany. Zbliża to postać Wiesława do Mądrego z bajki słowackiej, który także zdobywa królewnę nie dla siebie, ale dla króla – właściciela Konia. Chcąc uniknąć zamążpójścia, komiksowa królewna Luna zgodziła się na ślub i zgodnie z planem opracowanym z Wiesławem, rozpoczęła organizację 4-tygodniowego wesela tak hucznego, długotrwałego i kosztownego, że Złotomor zrezygnował z ożenku. Antagonista, chociaż oszukany, uznał, że Wiesław swoje zadanie wykonał i narzeczoną dostarczył. Bohater zrealizował także drugie zadanie – zdobył dla Złotomora Żar-ptaka, ale i w tym wypadku antagonistą został przechytrzony. Wiesław zastosował sztuczkę popularną w bajkach o mądrych dziewczynach, które muszą zjawić się przed monarchą z prezentem i bez prezentu jednocześnie (T 875 „Mądra dziewczyna”, SUS 875 „Siedmiolatka”), dlatego przynoszą w darze ptaka, który ucieka, zanim dotknie go król. Podobny chwyt zastosował Wiesław, stwierdzając, że obiecał Złotomorowi przywieźć ptaka, ale nie to, że odda go w pętlach (Kisiel 2020: 47). Wiesław odzyskuje więc Konia, a przy tym nie skazuje królewny na niechciane małżeństwo i uwalnia Żar-ptaka, a dwaj antagoniści – Kościej i Złotomor – zostają z niczym. Podsumowując, scenariusz trzeciej części komiksu o Wiesławie, bazujący na fabule słowackiej bajki *Słoneczny koń*, w największym stopniu oparty jest na połączeniu motywów charakterystycznych dla różnych bajkowych wątków, w tym: naruszenia spokoju wodnika, typowego m.in. dla T 480A „Dwie siostry, dobra i zła”, T 425C „Zaprzeczona przez ojca”, SUS 313A „Cudowna ucieczka”; Żar-ptaka – typowego dla T 550 „Ptak złotopióry”, SUS 531 „Konik-garbusek”, SUS 550 „Carewicz i szary wilk”; zwierząt-pomocników – typowego dla T302 „Dusza potwora w jaju (Dusza zewnętrzna)” i T 554 „Wdzięczne zwierzęta”; sprytnego prezentu typowego dla T 875 „Mądra dziewczyna”, SUS 875 „Siedmiolatka”.

Opisane powyżej scenariusze trzech części serii komiksów o Wiesławie pokazują, że wątki słowiańskich bajek ludowych skutecznie poddają się transpozycji do opowieści obrazkowej. W dalszej części artykułu postaram się wykazać, że zabieg ten jest wypadkową wykorzystania podobieństw słownej opowieści ludowej i autorskiej opowieści obrazkowej oraz zręcznej aktualizacji przekazu.

Główna zbieżność schematu bajki ludowej i komiksowego scenariusza to sposób konstruowania fabuły – oba typy opowieści opierają się na ekonomii środków, tzn. są budowane z elementów najbardziej koniecznych, węzłowych i na wyrazistym eksponowaniu momentów zwrotnych (Ługowska 1981: 85–85). Fabuła bajki magicznej ma podstawowy schemat – przebiega od szkody/braku

do sukcesu z pomocą magicznych bohaterów (Ługowska 1981: 21). W scenariuszu komiksu o Wiesławie pomocnicy bohatera nie zawsze są magiczni (Dusiłło, garncarz), jednak struktura fabuły od straty do jej powetowania zostaje zachowana (np. utrata zdrowia → uleczenie żywą wodą, kawaler → ożenek z królową, kradzież konia → odzyskanie go). Bajkowa funkcja narracji ogranicza się często do łączenia poszczególnych dialogów z wprowadzeniem niezbędnych informacji, porządkuje tylko elementy fabuły (Ługowska 1981: 45, 49), narrator ludowy nie wypowiada sądów, nie wplata refleksji, wyjaśnień, jak czyni to narrator literacki (Ługowska 1981: 157). Komiks także snuje swoją opowieść bez opisów wierzeń, zwyczajów, tła akcji, bez etycznych eksplikacji motywów. Wypowiedź wielopodmiotowa, dominująca w komiksie, wykorzystuje typowe dla folkloru ustnego środki stylistyczne, podnoszące jej ekspresywność i wyrazistość, zwiększające zainteresowanie odbiorców, przyspieszające tempo opowieści (Bartmiński 1973: 60–63; Ługowska 1981: 36). Wymiana zdań w komiksie pełni, tak jak w bajce, funkcje fabularne – nie opisuje zdarzenia, ale je tworzy (Szyłak 2000: 102). W bajce i komiksie perspektywa narratora i bohatera pokrywają się, a sytuacja opowiadania zostaje utajona, narrator występuje w roli prezentera zdarzeń fabularnych (por. Ługowska 1981: 27, 86). W „opowieści komiksowej komentarz jest zazwyczaj redukowany do zdań czysto informacyjnych lub wręcz równoważników czy fragmentów zdań” (Szyłak 2000: 114). W serii o Wiesławie bardziej rozbudowane komentarze zawierają maksymalnie dwa zdania, jednak większość z nich ogranicza się do niezbędnego minimum, np. „Pewnego dnia”; „Jego plan był dość prosty” (Kisiel 2019: 6, 8); „Po pewnym czasie”; „Po dniu intensywnych poszukiwań najstarszy z braci – Lesław – postanowił odpocząć”; „Jakiś czas później” (Kisiel 2020: 7, 10, 20); „Niestety”; „Towarzysze ruszyli w losowym kierunku” (Kisiel 2021: 12, 13).

W bajce ludowej narracja jest trzecioosobowa, a formuły finalne z zaimkami i czasownikami w pierwszej osobie („i ja tam byłem”) wyprowadzają słuchaczy ze świata opowieści w świat realny (Ługowska 1981: 84). Taka finalna formuła została zastosowana w pierwszej części komiksu – „I ja tam byłem, miód i piwo piłem. A co tam widziałem, w książkę wrysowałem. No... to koniec i bomba, a kto nie czytał, ten trąba” (Kisiel 2019: 50). Została ona uaktualniona przez wskazanie sposobu realizacji opowieści („wrysowałem”) i wzbogacona o parafrazę rymowanki, która kończy *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, przy czym rymowanka polskiego pisarza nie pochlebia czytelnikom jego dzieła, natomiast wierszyk Kisiela – tym, którzy nie czytali komiksu. Z kolei formuły inicjalne w komiksie, zaznajamiające czytelnika ze światem opowieści, są typowe dla bajki literackiej, nie ludowej, bardziej rozpoznawalne dla współczesnego odbiorcy jako wprowadzenie w świat bajkowej cudowności: „Dawno, dawno temu, ale za to zupełnie blisko [...]” (Kisiel 2019: 4), „Dawno, dawno temu, w czasach, w których sierotki pasły jeszcze gęsi [...]” (Kisiel 2021: 4).

Mimo wspomnianej wcześniej ekonomii środków budujących fabułę, zarówno w bajce, jak i w komiksie obserwujemy redundancję – nadmiarowość w stosunku do tego, co konieczne lub zwykłe – której typ wynika ze sposobu

transmisji treści. Dla folkloru opartego na przekazie ustnym charakterystyczna jest wskazywana przez Waltera Onga redundancja oznaczająca skłonność mówiącego do wielokrotnych niekiedy powrotów do wcześniej wypowiedzianych treści (Ong 1992: 65–67), niezbędna przy werbalnej transmisji treści. Przykładowo typowe dla bajki są trzykrotne powtórzenia (Wójtowicz 2013: 417–427) zastosowane także w komiksie o Wiesławie (trzej bracia, trzykrotne działania). Jednak jak zauważył Jerzy Szyłak, ze względu na przejście od przekazu werbalnego do obrazowego, w komiksie redundantne są elementy niewerbalne (np. powtórzenie części zawartości jednego obrazka w następnym, obdarzenie postaci wyrazistymi cechami ułatwiającymi jej każdorazowe rozpoznanie) lub werbalno-wizualne (np. informowanie w dialogu lub komentarzu narracyjnym o sytuacji jednocześnie pokazywanej) (Szyłak 2000: 52).

Pewne różnice dostrzec można w sposobie prezentowania bohaterów bajki i komiksu o Wiesławie. Ponieważ opowiadacz ludowy zakłada, że odbiorcom znany jest kod przekazu, może stosować pewne skróty, odsyłacze do wzorca gatunkowego (Ługowska 1981: 42–43). Stąd bohater bajkowy jest charakteryzowany w sposób pośredni przez swoje czyny, a jego wygląd jest określany stałymi formułami i epitety nie służą indywidualizacji bohatera, są stereotypowe, wyrażają charakterystyczną i nadrzędną dla bajki opozycję zły–dobry (Ługowska 1981: 40). Indywidualne cechy bajkowych postaci są wskazywane, o ile pełnią określoną funkcję⁸, zazwyczaj jednak wygląd zewnętrzny bohaterów pozostaje domeną wyobraźni odbiorcy tekstu. Bohatera komiksu, podobnie jak w bajce, określają jego czyny, ale komiks przekazuje bardziej szczegółową wiedzę o wyglądzie postaci, indywidualizuje ją, prezentując na rysunku gotowy wizerunek, rozpoznawalny na kolejnych stronach komiksu i w następnych jego częściach.

Typowa dla bajki ludowej stereotypizacja bohaterów jest w komiksie o Wiesławie zachowana, ale zaktualizowana. Zgodnie ze schematem bajki ludowej najmłodszy z rodzeństwa jest automatycznie najlepszy, najuczciwszy. Świadomość tej opozycji wśród przekazicieli folkloru tradycyjnego pozwalała zrezygnować z wprowadzania w bajkach ludowych dodatkowych określeń najmłodszych bohaterów typu: dobry, pracowity, szlachetny (Ługowska 1981: 41). Komiksowy Wiesław także jest najmłodszym i najlepszym z braci, to on demaskuje złodziei jabłek, zdobywa żywą wodę, przechytrza Kościeja, Złotomora itd. Jego przezwisko, stworzone na wzór przydomków realnych władców, eksponuje cechę negatywną – lenistwo, podobnie jak przydomek wschodniosłowiańskiego bajkowego Iwana Głupka⁹ (zob. szerzej Likhachev, Panchenko, Ponyrko 1984: 99; Sinyavskiy 2001). I tak jak w przypadku bajkowych bohaterów o najniższym statusie, Wiesław, jak wskazuje dookreślenie – najgorszy z braci – zwycięża zło, pokonuje śmierć, żeni się z królewną. Powody jego działań nie są w pełni zbieżne z typowymi motywacjami uczciwego i dobrego

8 Np. królewna z brodą (szerzej zob. Gołębiowska-Suchorska 2021b: 135–146); Jednooka (SUS 511 „Cudowna krowa”).

9 Por. bajkową konkluzję: „A tak dał Pan Bóg, że mu to wyszło na dobre, jak to zwyczajnie dostaje się głupcowi” (Kolberg 1982: 292).

protagonisty w bajkach. Szlachcic Dusillo staje się pomocnikiem bohatera nie w nagrodę za postawę Wiesława, ale w ramach zadośćuczynienia za pobicie bohatera. Wiesław pomaga oberżyscie nękanemu przez Rokitę – diabła-opoję, ale nie bezinteresownie, z dobroci serca, lecz mając nadzieję na „kaszę z omastą” (Kisiel 2019: 15). Bohater nie chciał również szukać Słonecznego Konia ze szlacheckich pobudek, został w poszukiwaniu, jak sam to określił, „wciągnięty” (Kisiel 2021: 11). Z kolei komiksowe księżniczki wykazują typowe cechy swoich bajkowych odpowiedniczek, ale nie realizują ich w pełni. Żona zdobyta przez Wiesława jest postacią pasywną, jak wiele bajkowych małżonek, zostaje wydana za mąż i biernie czeka na powrót męża z wyprawy. Natomiast księżniczka Luna – narzeczona Złotomora, wprowadzie podobnie jak bajkowe niewiasty porwane przez Kościeja przechytrza narzeczonego i nie wychodzi za mąż, jednak dokonuje tego w inny sposób. W bajkach porwane kobiety zdobywają wiedzę o miejscu ukrycia śmierci Kościeja dzięki zagadkom i unikają zamążpójścia (Gołębiowska-Suchorska 2021a). W komiksie Lunie udaje się zachować stan panieński dzięki zdolnościom aktorskim i przerysowanemu zachowaniu stereotypowo przypisywanemu kobietom. Stereotypizacja księżniczki Luny została więc przez autora uaktualniona, osadzona we współczesnych realiach, zaprezentowanych w sposób karykaturalny.

Szyłak stwierdził, że funkcja krzywego zwierciadła literatury pozostaje jedną z najważniejszych, jakie komiks realizuje do dziś (Szyłak 1999: 95). Komiks o Wiesławie jest takim krzywym zwierciadłem bajek ludowych, ponieważ niekiedy prezentuje ironiczne podejście do magii, niektóre przedmioty okazują się zwykłymi (np. ukradzione jabłka, gliniane naczynie, żelazny miecz), a postacie nie mają właściwości czarodziejskich (Dusillo, garncarz). Jednak w przypadku omawianego komiksu możemy mówić także o jego funkcji komentarza do współczesności, o czym świadczą niektóre wypowiedzi postaci. Współczesny stereotyp kobiety odzwierciedlają wspomniana już królewna Luna oraz szeptucha, która mieści w swojej torebce niewyobrażalną dla męskich bohaterów liczbę przedmiotów, w tym eliksiry, czaszki i pogodotwórczy kociołek (Kisiel 2019: 47). Diabeł-opój, oskarżony o działanie na szkodę wieśniaków, żąda adwokata (Kisiel 2019: 16). Jest w komiksie także kilka odniesień do stosunków pracodawca–pracownik i życia korporacyjnego: słudzy Kościeja cieszą się z „mięsnych czwartków” i mają nadzieję na „awans poziomy” (Kisiel 2021: 28, 29). Ojciec Wiesława stwierdza, że posiadanie córki dziedziczącej pół królestwa lepiej wyglądałoby w jego CV niż posiadanie trzech synów (Kisiel 2019: 4). Z kolei syn Baby Jagi – Bąbel – liczy na stałą umowę o pracę u Kościeja (Kisiel 2021: 17). Także dystans komiksu do tradycji folkloru odzwierciedlony w nazewnictwie (Ługowska 1981: 108) wpływa na uaktualnienie opowieści. Postacie demonologiczne zyskują własne współczesne imiona, np. Kłobuk Mirek, Wodnik Kazik (Kisiel 2019: 6), odsyłające też do nazw handlowych, np. Źródłana przedstawia się jako siostra Goplany (Kisiel 2020: 39).

W bajce ludowej brak elementów lokalizujących bohatera, natomiast akcja komiksu o Wiesławie jest dość dokładnie określona geograficznie. Wprowadzie

nazwy grodu Wiesława ani królestwa jego teścia nie zostały podane, jednak komentarz ukonkretnia np., że w trakcie podróży Wiesław trafił do małej wsi gdzieś na Podkarpaciu o nazwie istniejącej w rzeczywistości – Munina¹⁰ (Kisiel 2019: 14). W zakończeniu drugiej część komiksu miejsce wydarzeń zostaje zdradzone przez podanie informacji o pomniku postawionym Wiesławowi: „Tymczasem pod Ślężą nie zapomniano o dzielnym woju. Ocaleni przez Wiesława ludzie ufundowali mu piękny pomnik” (Kisiel 2020: 50). Taka konkretyzacja lokalizacji działań bohaterów komiksu jest właściwa raczej opowieściom o charakterze podaniowym niż bajkowym, nie narusza jednak tradycyjnego kanonu bajkowego (Gašparíková 1981: 7; Ługowska 1981: 107). Odwołania do aspektów współczesności – stereotypów, miejsc, nazw towarowych, realiów korporacyjnych, uatrakcyjniamy i ożywiają opowieść, a scenariusz komiksu staje się podobny do przekazu typowego dla folkloru przez swoją inkluzywność, która jest jedną z najważniejszych trwałych cech folkloru, zawsze związanego z życiem jego nosicieli (Putilov 1994: 51).

Podsumowując, można powiedzieć, że transpozycję wątków bajkowych do opowieści obrazkowej ułatwia podobieństwo zasad konstruowania fabuły komiksu i bajki ludowej (kontaminacja, ekonomia środków, wyraziste eksponowanie momentów zwrotnych, pokrywanie się perspektywy narratora i bohatera). Autor komiksu, podobnie jak autorzy dzieł literackich, traktuje kod gatunkowy jako zespół ogólnych dyrektyw, za pomocą których można zrealizować indywidulaną wypowiedź, przejawiając daleko idącą niezależność, i nawiązać do realiów współczesnych (Ługowska 1981: 51). Umożliwiają to przede wszystkim procesy adaptacyjne, pozwalające poszerzyć schemat fabularny o nowe elementy (uaktualniona stereotypizacja, kontaminacja motywów demonologicznych – kłobuk, mitologicznych – koń Swaroga, literackich – *Ferdynand*, folkloru dziecięcego), ale także procesy transformacyjne, przeobrażające charakter pierwowzoru (niecudowne jabłka, klątwa egoizmu, niejednoznaczne pobudki protagonisty, zmiana bajkowego sposobu pokonania Kościeja, zmiana konsekwencji naruszenia spokoju wodnika). Seria komiksów o Wiesławie jest przykładem transpozycji motywów bajkowych, uwarunkowanej indywidulanymi zamierzeniami twórczymi autora i funkcjami, jakie opowieść ma pełnić w komiksowej sytuacji komunikacyjnej i wobec współczesnych odbiorców (Ługowska 1981: 51).

BIBLIOGRAFIA

- Adamiak, B. (2019, 2 sierpnia). *Słowiańskie legendy w komiksie*. Wroclife. <https://archiwum.wroclife.pl/czaswolny/slowianskie-legendy-w-komiksie/>
- Barag, L. G., Novikov, N. (ed.) (1979). *Sravnitel'nyy ukazatel, syuzhetov. Vostochnoslavjanskaya skazka*. Nauka.
- Bartmiński, J. (1973). *O języku folkloru*. Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich.

10 Munina – wieś w województwie podkarpackim, w gminie Jarosław.

- Gašpariková, V. (1981). O bajkach słowackich. W: V. Gašpariková (red.), *Słoneczny koń. Bajki słowackie* (przeł. T. Komorowska, s. 5–19). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Gołębiowska-Suchorska, A. (2021a). Kościej Nieśmiertelny i antagoniści w polskich bajkach ludowych. Próba typologii porównawczej postaci. W: E. Wilczyńska, V. Wróblewska (red.), *Bajka ludowa i nie-ludowa w badaniach interdyscyplinarnych* (s. 81–96). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Gołębiowska-Suchorska, A. (2021b). Królowna z brodą – realizacje motywu w bajkach polskich, żmudzkich i białoruskich. W: A. Baranow, J. Ławski, V. Wróblewska (red.), *Folklor polski i litewski (źródła – adaptacje – interpretacje)* (s. 135–146). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kalinowski, K. (2009). *Lauma*. Kultura Gniewu.
- Kisiel, M. (2019). *O leniwym Wiesławie i jego pomocnikach*. MAMYTO.
- Kisiel, M. (2020). *O Wiesławie i żywej wodzie*. MAMYTO.
- Kisiel, M. (2021). *O Wiesławie i Słonecznym Koniu*. MAMYTO.
- Kochanowski, M. (2019). Legendy przebudzone w obrazkach. Dawne baśnie i wierzenia Podlasia we współczesnym polskim komiksie, *Bibliotekarz Podlaski*, 4, 333–350.
- Kolberg, O. (1982). Głupi handlarz. W: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie* (t. 14: W. Ks. Poznańskie, cz. 6, s. 291–292). Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Krzyżanowski, J. (1962–1963). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 1–2). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Likhachev, D., Panchenko, A., Ponyrko, N. (1984). *Smekh v Drevney Rusi*. Nauka.
- Ługowska, J. (1981). *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Nedo, P., Gašpariková, V., Jech, J., Kapeliś, H. (red.) (1972). *Śpiewająca lipka. Bajki Słowian Zachodnich* (przeł. L. Jasnoszowa, wyd. 1). Wydawnictwo Śląsk, Ludowe nakładnictwo Domowina w Budziszynie.
- Ong, W. (1992). *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii* (przeł. J. Japola). Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Pełka, L. (1987). *Polska demonologia ludowa*. Iskry.
- Piotrowski, R. (2020). Folklor przerysowany... Wątki wierzeniowe w serii „Kajko i Kokosz” Janusza Christy, *Zeszyty Komiksowe*, 30, 70–76.
- Putilov, B. (1994). *Fol’klor i narodnaya kul’tura*. Nauka.
- Sinyavskiy A. (2001). *Ivan-durak: Ocherk russkoy narodnoy very*. Agraf.
- Sitniewska, R. (2018). Wesele. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 305–312). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Szyłak, J. (1999). *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*. Słowo/obraz terytoria.
- Szyłak, J. (2000). *Komiks*. Znak.
- Święcki, A. (2003). *Przebudzone legendy 1. Dziewanna*. Studio Domino.
- Święcki, A. (2005). *Przebudzone legendy 2. Lewiatan*. Studio Domino.
- Święcki, A. (2008). *Przebudzone legendy 3. Szeptucha*. Studio Domino.
- Wójtowicz, M. (2013). Semantyka i funkcje liczby trzy w wybranych gatunkach literatury ludowej. W: W. Supa (red.), *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości* (s. 417–427). Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Wróblewska, V. (2018). Studnia. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 210–216). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Zadurska, O. (2018). Kłątwa. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 144–147). Wydawnictwo Naukowe UMK.

Katarzyna Smyk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

K.Smyk@umcs.pl

ORCID: 0000-0002-0435-8873

Królestwo za mgłą – bajka obozowa Zofii Posmysz

Królestwo za mgłą – Zofia Posmysz's Camp Fairy Tale

DOI: 10.12775/LL.1.2023.007 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The author analyses the novel *Wakacje nad Adriatykiem* (*Holiday on the Adriatic*, 1970) and an extended interview *Królestwo za mgłą* (*The Kingdom Behind the Mist*, 2017) with Zofia Posmysz – a prisoner of Auschwitz, Ravensbrück and Neustadt-Glewe, who stylized her concentration camp memories as a traditional folk tale, thus commemorating the fairy tales told by her camp friend Zofia Jachimczak, who did not survive Auschwitz. The author introduces the concept of a camp fairy tale. In the first part of the article, she analyses the elements of folk fairy tale in Posmysz's texts (space, time, characters, magical objects). In the second part, the author outlines a definition of a separate prose genre – a camp fairy tale, characterized not only by the adaptation of folk fairy tale motifs to concentration camp realities, but also by the fact that this fairy tale, originally told in the concentration camp, is narrated or written down from memory and recounted to listeners by a former prisoner who gives a testimony of life and death in the camp.

KEYWORDS: folk tale, magic tale, concentration camp, Birkenau, Auschwitz, functions of folklore

„Dawno, dawno temu... ...za siedmioma rzekami, za siedmioma górami było sobie Imperium Rycerzy Trupiej Czaszki” (Posmysz 2017: 15) – w iście bajkowej konwencji zaczyna się wywiad-rzeka, jakiego Zofia Posmysz (1923–2022; właśc. Zofia Posmysz-Piasecka) – pisarka, autorka scenariuszy filmowych i widowisk

telewizyjnych – udzieliła dziennikarzowi Michałowi Wójcikowi (Posmysz 2017). O obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau, czyli tytułowym *Królestwie za mgłą*, opowiada ona, wykorzystując bajkę jako tworzywo wypowiedzi literackiej (por. Ługowska 1981; Wróblewska 2003). Z tego samego zabiegu artystycznego skorzystała wcześniej w powieści *Wakacje nad Adriatykiem* (Posmysz 2005), opisując trzy lata obozowych doświadczeń, gdy od 30 maja 1942 do 2 maja 1945 r. była więźniarką niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych Auschwitz-Birkenau, Ravensbrück i Neustadt-Glewe (zob. Potocka 2021), gdzie doświadczyła obozowego piekła, w tym eksperymentów medycznych, marszu śmierci, tyfusu, durchfallu, pracy w polu, wodzie, magazynie żywności, a także straty obozowych przyjaciół itd. Podstawą materiałową są więc dwie książki Posmysz: powieść *Wakacje nad Adriatykiem* oraz wywiad-rzeka jako autokomentarz do tej publikacji.

Przypomnijmy, że Posmysz urodziła się w Krakowie w rodzinie kolejarza i stamtąd, w wieku 19 lat, trafiła do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu-Brzezince. Po wyzwoleniu studiowała filologię polską w Warszawie, która stała się jej miastem na resztę życia. Tu zadebiutowała w „Głosie Ludu” wspomnieniami obozowymi *Znam katów z Belsen...* (Posmysz 2017). W 1952 r. podjęła pracę w Polskim Radio, gdzie m.in. była współautorką (z Władysławem Milczarkiem i Andrzejem Mularczykiem) realizowanej do dziś powieści radiowej *W Jezioranach*. Napisała książki poświęcone współczesnej problematyce obyczajowej (*Mikroklimat*, 1975; *Cena*, 1978; *Wdowa i kochankowie*, 1988). Popularność przyniosła jej jednak tłumaczona na wiele języków autobiograficzna powieść *Pasażerka* (1962), podejmująca analizę psychologii kata (Burska 1992: 465) i świata obozu koncentracyjnego. Książkę oparła na swoim słuchowisku radiowym *Pasażerka z kabiny 45* (1959), na motywach którego zrealizowano też widowisko telewizyjne (1960), adaptację filmową w reżyserii Andrzeja Munka pt. *Pasażerka* (1963) oraz operę pod tym samym tytułem. Muzykę napisał Mieczysław Wajenberg do libretta Jurija Łukina i Aleksandra Miedwiediewa; prapremiera odbyła się w 2006 r., polska premiera całości spektaklu w reżyserii Davida Pountneya – w 2010 r. Prócz wspomnianego wywiadu-rzeka i autobiograficznej powieści uznanej za gloryfikację obozowej przyjaźni więźniarek – *Wakacje nad Adriatykiem*, Posmysz tematyce obozowej poświęciła jedno z opowiadań w tomie *Ten sam doktor M.* (Posmysz 1981), wspomnienia *Do wolności, do śmierci, do życia* (Posmysz 1996), opowiadanie *Chrystus oświęcimski* (Posmysz 2011; por. Urbaś 1985; Kaczyński 2010). Aleksandra Ubertowska autobiograficzne powieści obozowe Posmysz – obok prozy Zofii Nałkowskiej i Seweryny Szmaglewskiej – zalicza „do kanonu polskiej sztuki XX wieku” (Ubertowska 2014: 161). To one zapewniają pisarce uznanie, zwłaszcza w połączeniu ze świadectwem życia, do ostatnich dni bowiem aktywnie angażowała się we współpracę z takimi instytucjami, jak: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Muzeum POLIN, Fundacja Konrada Adenauera, pokazując kolejnym pokoleniom Polaków obozy koncentracyjne z nowej perspektywy.

Konwencja bajkowa posłużyła Posmysz do budowy narracji obozowej w tych częściach powieści *Wakacje nad Adriatykiem*, w których bohaterka, Polka i *alter ego* autorki, przenosi się wspomnieniami z lat 60. XX w. i ciepłej plaży nad Adriatykiem do obozu Auschwitz-Birkenau, gdzie występuje jako Sekretarka – drugie, szkatułkowo zorganizowane¹ *alter ego* Posmysz. Z jej perspektywy prowadzona jest narracja opowiadająca o przyjaźni dwóch więźniarek: Sekretarki, która przeżyła obóz, oraz Ptaszki – Zofii Jachimczak, która współwięźniarkom opowiadała bajki, ale nie dożyła wyzwolenia Auschwitz (Posmysz 2005: 125–129). Jest to postać autentyczna: „Zosia Jachimczak. Numer 7546. Ptaszeńka. Była starsza ode mnie. Po skończonym konserwatorium trafiła do SK w Budach. [...] Chuda, drobna, delikatna. Zaprzyjaźniłyśmy się” (Posmysz 2017: 143). Efektem tej przyjaźni było też imię Ptaszka jeszcze w obozie nadane Jachimczak przez Posmysz. Nawiązywało do szczupłych palców i dłoni Jachimczak – przedwojennej skrzypaczki, delikatnej dziewczyny. I to właśnie „Ptaszka umiała tak opowiadać, kiedy w niedzielę padał deszcz, zdarzało się, że pozostawiano nas w Kolonii i oto siedzimy z Ptaszką na półce i wyskubujemy wszy ze szwów sukni [...]” (Posmysz 2005: 126). Główna bohaterka *Wakacji nad Adriatykiem* z perspektywy postobozowej rekonstruuje bajki Ptaszki, np. fabułę o Piotrowinie: „Żył król mądry, nad miarę śmiały, ale niepobożny i był biskup świątobliwy bardzo” (Posmysz 2005: 125). Ptaszka jest zatem źródłowym autorem i narratorem, opowiadającym bajki w obozie, podczas gdy Posmysz czyni to poza obozem po wojnie, stylizując powieściową reprezentację obozu koncentracyjnego na bajkę ludową w odmianie bajki magicznej². Posmysz oświadcza: „Zapożyczyłam pomysł [...] Auschwitz jako baśń. [...] Czy to jest prekursorskie? Nie wiem. Ale należy do Ptaszki, napiszmy to wyraźnie” (Posmysz 2017: 146).

I to ona pierwsza zrozumiała, że Auschwitz to nie jest świat, który można ogarnąć ludzkim umysłem. Pewnego dnia wypowiedziała słowo: królestwo. Że obóz to królestwo z baśni. Z baśni strasznej i dziwnej, nie z naszego świata. A esesmani to rycerze z bajki. Taka była jej wizja. Zakon Rycerzy Trupiej Czaszki. Stworzyła tę alegorię i muszę przyznać, że już wtedy – przed końcem 1942 roku – mnie to... no tak, zafascynowało (Posmysz 2017: 143).

- 1 Używam tego określenia, gdyż mamy tu do czynienia z dwupoziomową i inkluzywną konstrukcją bohaterki: autorka – Posmysz – w powieści opowiada o sobie jako Polce spędzającej wakacje nad morzem, a ta z kolei w częściach odnoszących się do obozu opowiada o Szrajberce, którą w KL Auschwitz-Birkenau była rzeczywiście Posmysz.
- 2 Zarówno w tej konstatacji, jak i w całej analizie odwołuję się do klasycznej definicji bajki ludowej: „Bajka ludowa [...] jest prozatorskim gatunkiem fabularnym o starym rodowodzie. Mówi się o niej, że żyje w przekazie ustnym od wieków, a nawet tysiącleci, jest przekazywana z pokolenia na pokolenie w takiej samej kliszowanej postaci, jedynie z modyfikacjami zależnymi od uwarunkowań kulturowych danego kraju i narodu. Ze względu na stały schemat kompozycyjny, przekaz w podobnej formie, komunikowany świat wartości, uznaje się ją za prototyp tekstu fabularnego” (Niebrzegowska-Bartmińska 2018: 59–60; por. Krzyżanowski 1965: 28).

Ptaszka, zdaniem Posmysz,

Fantazjowała. Popatrz, popatrz, Brunhilda idzie! – łapała mnie za rękę i pokazywała jakaś esesmankę. Albo gdy Mandl [Maria, nadzorczyńi SS – K. S.] jechała na koniu [...], Ptaszka od razu rozpoznawała w niej Wielką Rycerkę. Podekscytowana opowiadała wtedy o Królestwie. To jej zawdzięcza ten pomysł. Sposób na wyrażenie Auschwitz (Posmysz 2017: 144; por. Posmysz 2005: 127).

Ze względu na zastosowaną stylizację na ludową bajkę magiczną książka nazwana została po latach „powieścią absolutnie prekursorską. Dziś niesłusznie zapomnianą. Nikt wcześniej tak o obozie nie pisał. [...] Na tyłu poziomach, kondygnacjach narracji. No i w tej konwencji” (Wójcik 2017: 8). Wobec tego celem niniejszego artykułu jest stwierdzenie – z perspektywy badacza folkloru i współczesnej kultury posttradycyjnej – które elementy bajki ludowej, zarówno w zakresie formy, jak i treści, zostały wykorzystane przez Posmysz w kształtowaniu nowej konwencji opowieści o obozie koncentracyjnym. Drugim celem jest weryfikacja hipotezy, czy można przy tym mówić o osobnym gatunku – bajce obozowej.

Choć obóz koncentracyjny i bajka przynależą do osobnych, odległych systemów kulturowych, to bajka funkcjonowała w przestrzeni obozów i łagrów. Świadczą o tym np. dwa wydawnictwa reprintowe. Pierwszym są *Bajki z Auschwitz* (Pinderska-Lech, Mensfelt 2009; zob. Kulasza 2002) – składają się na nie fotokopie sześciu bogato ilustrowanych bajek i bajeczek³, jakie nielegalnie, pod groźbą utraty życia, wykonali więźniowie obozu Auschwitz i przekazali je poza obóz swoim dzieciom oraz dziewczynce, której mama pomagała więźniom. Druga publikacja to *Bajki* Haliny Banasiak (2012), czyli ilustrowane wierszyki dla dzieci, spisane w 1944 r., opatrzone dedykacją skierowaną przez autorkę do jej dzieci, których od momentu trafenienia do obozu w końcu 1943 r. nigdy już nie zobaczyła: „Zosieńce, Jasiowi i Maciusiowi / napisałam te bajeczki [...] / Opowiedziała mi je Tęsknota / za Wami” (Banasiak 2012: 5). Nawet jeśli więźniowie nie mogli autorskich bajek i bajeczek opowiedzieć swoim dzieciom, to z myślą o nich spisywali je i ilustrowali, często z powodzeniem przekazując „za druty”. Bezpośredni przekaz ustny bajek odbywał się zaś w więzieniach i łagrach sowieckich, co wspomina Beata Obertyńska (2005), opisując sytuacje, gdy ona czy inne osoby opowiadały bajki, a więźniarki schodziły się do jednej celi na takie bajkowe seanse, często dziękując jej za opowiadanie⁴. Wymienione przykłady uprawomocniają analizy przekazów obozowych w kontekście bajek i budują jeden z wymiarów relacji obóz–bajka.

3 Jedną z nich próbowała z perspektywy dydaktyki opisać Zofia Adamczykowa (2014).

4 Zob. Obertyńska 2005: 56–57, 64, 74, 77, 107, 129, 134, 172–173.

W dalszej części artykułu zostaną wskazane i zanalizowane elementy bajki ludowej w opowieści obozowej Posmysz⁵. Odnosząc się do ustaleń Jolanty Ługowskiej (1981: 54; por. Wróblewska 2018a), warto zaznaczyć, że materiał ludowy funkcjonuje w tekstach Posmysz jako źródło, z którego autorka zaczerpnęła w zasadzie jedynie poszczególne motywy, poza swoimi zainteresowaniami pozostawiając fabuły bajkowe czy stylizację gwarową.

Elementy bajki w opowieści Zofii Posmysz o obozie koncentracyjnym

Konwencja bajkowa w przekazie Posmysz na temat obozu koncentracyjnego realizowana jest przede wszystkim w odniesieniu do kolejnych wymiarów świata przedstawionego: przestrzeni, czasu, postaci i magicznych przedmiotów⁶.

1. Przestrzeń

Opis obozu koncentracyjnego zamienia się w bajkę dzięki narzuceniu specyficznej sieci nazw na przestrzeń lagrową i obiekty znajdujące w jej obrębie. Są to nazwy obozu i jego części, np. *Królestwo*, *Imperium Trupiej Czaszki*, *Państwo Rycerzy Trupiej Czaszki*, *Kolonia Bractwa Rycerzy Trupiej Czaszki*; *Pierwszy Krąg* – *Konzentrationslager* (dalej skrót KL) Auschwitz I, czyli główny obóz; *Drugi Krąg* – KL Auschwitz II, czyli KL Birkenau; *Izba* – barak dla chorych, *Magazyn* – magazyn żywności, *Ulica* – przestrzeń między barakami, *Łąka* – przestrzeń między umywalniami a rowem, *Rynek* – miejsce wymiany towarów przez więźniów itd. Na takiej samej zasadzie zbudowano nazwy ludzi i ich grup: *Pierwsza Rycerka*, *Rycerz-Strażnik*, *Dyrygentka* – więźniarka, która prowadzi orkiestrę; *Grupa Sianokosy* i *Grupa Wodna* – grupa robocza więźniarek w zależności od wykonywanej pracy np. przy oczyszczaniu stawów, *Trupia Grupa* – grupa więźniów wywożąca zwłoki do krematorium, *Stare Numery* – wcześniej uwięzieni i żyjący w KL najdłużej, *Orkiestra Kolonijna* – kobieca orkiestra obozowa; *Język*⁷ – język niemiecki. Obok wymienionych neosemantyzmów⁸ do opisu obozowej przestrzeni Posmysz wykorzystuje nazwy w znaczeniach używanych w obozie, ale zapisuje je dużą literą: *Starsza Bloku* – kapo, *Starsza Bloku Ósmego*, *Starsza Łaźni*, *Umywalnia*, *Latryna*, *Brama*. Jeżeli chodzi o funkcje, to nomenklatura ta nawiązuje do stylistyki stosowanej przez nazistów, czyli do eufemizmów typu *ostateczne rozwiązanie problemu żydowskiego* dla ‘wymordowania całego narodu’ i *ośrodek reedukacji i uzdrawiania przez pracę* w znaczeniu obozów koncentracyjnych (Dąbrowska 2005: 257), z przypieczętowującym

5 Na temat funkcji bajki powstałej i opowiadanej w obozie oraz potem poza nim zob. Smyk 2023.

6 Prezentacja dalszych elementów bajkowych, obecnych w powieści Posmysz, jak morfologia fabuły, metamorfoza, słowo oraz komizm, wykracza poza objętość niniejszego tekstu.

7 Obraz języka (Posmysz 2005: 55) w bajce obozowej Posmysz zasługuje na osobą uwagę. Trzeba odnotować, że w tej „baśni nie ma pomieszania języków” (Posmysz 2017: 18), choć wiadomo, że więźniowie i esesmani mówili wieloma językami. O wysokiej pozycji tego elementu obozowej rzeczywistości i budulca pamięci świadczy to, że zasłyszane na plaży nad Adriatykiem niemieckie imię żeńskie Berta przenosi bohaterkę do wspomnień o obozie i uruchamia literacką stylizację na bajkę ludową (Posmysz 2005: 29).

8 Zob. *Słowniczek niektórych określeń użytych w książce* (Posmysz 2005: 311–315).

to określenie hasłem z bramy obozowej „Arbeit macht frei” itp. W sumie tak poprowadzona nominacja tworzy w *Wakacjach nad Adriatykiem* koherentną całość, stając się jasnym sygnałem, że czytelnik przeniesiony zostaje w świat obozowy, choć metaforyczne określenia (np. *Królestwo*) i wyrazy pospolite zapisane od dużej litery (np. *Dyrygentka*, *Strażnik*)⁹ z jednej strony działać mogą jak nazwy własne, których funkcja „polega na wyróżnieniu konkretnej osoby lub jednego obiektu spośród wszystkich takich samych lub podobnych obiektów danej klasy” (Rzetelska-Feleszko 1993: 398–399). Z drugiej strony jednak dają wrażenie oderwania od konkretnego miejsca na ziemi i uniwersalizowania tej przestrzeni. Tak samo przestrzeń w ludowych bajkach magicznych jest na swój sposób oczyszczona i esencjonalna, „nie jest ani lokalizowana geograficznie, ani konkretyzowana poprzez jakąkolwiek charakterystykę, dzięki czemu nabiera ona wymiaru uniwersalnego, stając się swego rodzaju modelem całego świata” (Grochowski 2018a: 87). Ciężenie ku uniwersalności ujęcia powoduje, że „styl bajki cechuje abstrakcyjność, nadająca komponentom tego wykreowanego świata cechy ogólne, często niezwykle i zawsze określone syntetycznie, pomija natomiast rysy konkretne i jednostkowe, ponieważ ujęcie epickie innego rodzaju, indywidualizujące, realistyczne, nie byłoby w tym samym stopniu uniwersalne” (Przybyła-Dumin 2014: 53–54)¹⁰. Zatem dzięki zastosowaniu konwencji bajki świat obozowy podlega uogólnieniu i uniwersalizowaniu, zapewniającym – za pomocą uniwersalnego języka bajki, stanowiącego swoiste kulturowe *langue* (por. Ługowska 1981: 21) – porozumienie z czytelnikiem, który nie doświadczył piekła obozu koncentracyjnego.

Z tradycyjnego imaginarium do bajki ludowej przeniknęło wyobrażenie granicy jako przestrzeni liminalnej, transgresywnej, niejasnej aksjologicznie i budzącej lęk (Adamowski 1999: 16). W analizowanej bajce obozowej „Królestwo nie miało murów” (Posmysz 2017: 19), a „Za sprawą czarów strzegły Królestwa mgła i druty” (Posmysz 2017: 19). Immanentnym elementem przestrzeni obozu opisanego w terminach bajki jest więc mgła, czyli dym z krematorium (Posmysz 2017: 140):

Nad ranem zawsze była mgła. Własną mgłę produkowało też Królestwo. Daleko, już w lesie, stało kilka kominów. To z nich buchała wielka jasność i równocześnie mgła. Mgła snuła się po Królestwie i była tak gęsta, że rano ci, którzy wychodzili z bloków, idąc, wycinali w niej prawdziwe korytarze. Czasami wręcz trudno było kogoś ujrzeć, miało się wrażenie, że w Królestwie jesteście sami. Każdy z osobna. Takie wrażenie można było odnieść rano [...]. Mgła unosiła się także z ziemi. Jakby to ziemia ją rodziła (Posmysz 2017: 18–19).

9 Zauważmy, że również w odniesieniu do doświadczenia obozów wyrazy pospolite zamieniono w nazwy własne, zapisane wielkimi literami: Zagłada i Holokaust.

10 Ustalenia na podstawie przeglądu prac fundamentalnych dla tej tematyki: Doroty Simonides, Jolanty Ługowskiej, Jana Mirosława Kasjana, Juliana Krzyżanowskiego, Kurta Rankego i in.

Ptaszka we Władcach obozu widzi Synów Mgły na wzór Nibelungów z mitologii skandynawskiej (Posmysz 2005: 129; od staroniem. *Nebul* – mgła). Posmysz łączy ten wątek z określeniem „Noc i mgła”, jakie usłyszała w rozmowie dwóch Rycerzy. Wraz z Ptaszką zachwycają się tym sformułowaniem (Posmysz 2005: 64), a Posmysz nawiązuje do tak nazwanej nazistowskiej akcji „Nacht und Nebel”, której celem było wywożenie osób szczególnie niebezpiecznych do obozów śmierci (Posmysz 2005: 312). W polskiej bajce ludowej śmierć może przybierać m.in. postać mglistego słupa (Rzepnikowska 2018a: 239), podążać w stronę umierających, zwłaszcza tam, gdzie ludzie żegnają się z życiem – zauważmy, jak w obozie koncentracyjnym – masowo: „A tu taki tuman szedł od ziemi do nieba i rwał się na kawały, to białe, to jak mgła wiosenna znad rzeki, [...] jako się wznoszą mgły z cmentarzy, albo li też z takich miejsc, gdzie były duże bitwy” (Morawska 1903: 867). Mgła z bajki obozowej, wiązana ze śmiercią, ma więc mocne zakorzenienie w tradycyjnym imaginariu.

Przestrzeń liminalna w bajce obozowej to zatem granica między życiem a śmiercią fizyczną, tak jak śmiercią kończyło się dochodzenie do granicy, czyli do drutów utrzymywanych pod napięciem elektrycznym¹¹. Pójście „na druty” jako forma obozowego samobójstwa określana jest w książkach Posmysz eufemistycznie jako pójście „na groblę” (Posmysz 2005: 168–169, 179), co też przywołuje most i kładkę jako bajkowe ekwiwalenty grobli, łączące „świat ziemski ze światami dla człowieka niebezpiecznymi lub wymarzonymi” (Gołębiowska-Suchorska b.d.). Grobla w polskiej kulturze tradycyjnej jest miejscem liminalnym o funkcji granicy między „tym a tamtym światem” (Smyk 2010: 348–349), czyli między życiem a śmiercią.

Granic Królestwa zaś strzeże „gigantyczny polip” (Posmysz 2005: 66) niczym potwór rodem z bajki ludowej, w której np. smok bywa przedstawiany właśnie jako silny, wielki, wielogłowy stwór (Wróblewska 2018b: 190): „Słupy zakrzywione do wewnątrz, zwieńczone okiem reflektora obejmują Kolonię w zachłanym uścisku posiadania, niczym czułki gigantycznego polipa. Te setki białych fluoryzujących oczu śledzą każdy mój ruch [...]” (Posmysz 2005: 66). Wiemy, że częściami tego potwora byli strażnicy obozowi, gotowi strzałem z broni palnej pozbawić więźniów życia.

Kolejnym istotnym kulturowo elementem przestrzeni w bajce ludowej jest pozbawiona charakterystyki droga (Smyk 2018: 420). Również w analizowanej bajce obozowej niewiele wiemy o przestrzeniach służących za drogi, a więcej – o sposobie pokonywania granicy Królestwa: „Do Królestwa nie można się było dostać na piechotę. Nic z tych rzeczy! Jedynie pociągami. Pociągi były jak z baśni. Ciągnęły je piękne, wielkie i czarne lokomotywy. Jak spienione rumaki buchały parą, wydawały dźwięki sapiącej bestii” (Posmysz 2017: 16). Koherentnie z tą wizją nowych mieszkańców Królestwa nazywa Posmysz „pasażerami”,

11 Notabene druty podlegają przemianie, która przywodzi na myśl bajkową cudowność (por. Wróblewska 2018c): „W zimie druty zaczynały śpiewać. Melodia doskonale zgrywała się ze świstem jadącego w oddali pociągu. Jednak żeby usłyszeć tę muzykę, musiała być absolutna cisza. Druty śpiewały cichutko. Jakby żałośnie. Metalicznie” (Posmysz 2017: 19).

których „zawsze było w bród. [...] Ten, kto trafiał do Królestwa, już w nim zostawał. [...] Królestwo ich wchłaniało, rzeczywiście, pod tym względem było nienasycone” (Posmysz 2017: 16), jak bajkowy potwór – powiedzielibyśmy. Droga do środka królestwa była więc drogą od życia ku śmierci.

W bajce obozowej zaznaczają się też miejsca mediacyjne, istotne dla mitycznego rozumienia przestrzeni (Adamowski 1999: 16). Nie wchodząc w szczegóły, powiedzmy, że są to Bramy (Posmysz 2005: 12) jako miejsca służące realnemu połączeniu ze światem zewnętrznym, obudowane znaczeniami symbolicznymi¹². Ponadto do tej kategorii zaliczyć można przestrzenie obozowe ukryte przed okiem strażników, w literackich opisach kreowane na wzór wyidealizowanego tajemniczego i pięknego ogrodu: Łąka (Posmysz 2005: 32, 2017: 359) oraz miejsce między barakami służące do uprawiania przez więźniów seksu (Posmysz 2005: 32, 2017: 165). Służą one swoistej mediacji między światem obozu a idealnym, zapamiętanym przez więźniów światem zewnętrznym, w którym można podziwiać Beskidy, kontemplować zachód słońca lub kochać się.

Na koniec warto przyrzeć się uniwersum spoza granic obozu: „Poza Kolonią jest Świat” (Posmysz 2005: 144), w którym trwało życie i który z perspektywy obozu oznaczał życie (Posmysz 2005: 198, 268). Sekretarka wspomina, jak w obozie usłyszała Głos:

olśnienie spływa na mnie wraz z tym Głosem, przyklękam, głowę skłaniam na przyjęcie Nowiny. Ciemność jednakże milczy, zaczynam więc od aktu wiary: „Tam nie ma nic”, mówię pokornie. „Gdzie?” „Tam”, ruchem głowy wskazuję domniemany Świat, „Teraz wiem, że nie ma, nigdy nie było, a Ptaszka jest głupia z tą swoją klasą skrzypiec”. Za pasem świetlnym trwa cisza [...] (Posmysz 2005: 67).

Z perspektywy więźnia korzystniej zatem było wierzyć, że „Nigdy nie było żadnego Świata” (Posmysz 2005: 212; por. Posmysz 2005: 59). Ci, którzy przeżyli obóz, usuwali tatuaż, co Posmysz określa jako „pierwszy przejaw ich aktywności po powrocie do Świata”, czyli do życia (Posmysz 2005: 272–273). Zgodnie zatem z ukształtowaniem przestrzeni w bajce ludowej (Grochowski 2018a: 86), w bajce obozowej przejawia się przekonanie o podziale kosmosu na obszary o niejednorodności przestrzeni: zamieszkiwanej przez ludzi (Świat) i przez istoty nieludzkie (Królestwo). Więźniowie-Pasażerowie mogą przemieszczać się między tymi światami raz i tylko w jedną stronę, podczas gdy Rycerze – wielokrotnie i w dowolnym kierunku, co potwierdzałoby ich przynależność do „nieludzkiego” uniwersum. Przestrzeń w bajce Posmysz konstruowana jest więc palimpsestowo: na obszar obozu koncentracyjnego nadpisana jest tradycyjna – choć modyfikowana literacko – bajkowa wizja przestrzeni, wraz z typową dla niej waloryzacją i symboliką.

12 Brama obozu Auschwitz I jako symbol i ikona tak dla więźniów, jak i dla współczesnych (turyistów) zob. Pajączkowska 2017: 25–32. O znaczeniach konotowanych przez bramę do Auschwitz II – Birkenau zob. Pajączkowska 2017: 36–39.

2. Czas

W bajce ludowej obserwuje się przypisywanie różnym miejscom szczególnych właściwości temporalnych, jak „np. brak upływu czasu w podziemnym królestwie czy zakazanym pokoju” (Grochowski 2018a: 86). Obozowe rozumienie czasu przez Posmysz odpowiada bajkowej wizji: „Czas ten nie miał ani przeszłości, ani przyszłości. Było tylko teraz” (Posmysz 2017: 20; por. Posmysz 2017: 127–128, 366). „Nie było jutra ani pojutrze” (Posmysz 2017: 20), nie używało się gramatycznego czasu przyszłego (Posmysz 2017: 186), a „niepisany kodeks Starych Numerów zabrania używania [...] słów »było«, »będzie«, »dawniej«, »w przyszłości«, nawet »wczoraj« i nawet »jutro«, jeśli nie odnoszą się do najbliższego wczoraj i najbliższego jutro, jeśli wybiegają poza czas Państwa Rycerzy Trupiej Czaszki” (Posmysz 2005: 54). W bajce ludowej czas funkcjonuje jako „aspekt aktywności bohaterów” i „wyznaczany jest np. poprzez [...] wykonywanie kolejnych czynności” (Grochowski 2018b: 383), tak i w bajce obozowej, w swoistym beczcasie, więźniarki funkcjonowały „od zadania do zadania. Przecież na wolności od takiego myślenia można było oszaleć. Ale w Birkenau to ratowało życie” (Posmysz 2017: 128).

W ludowych narracjach pojawiają się takie miary czasu, jak: godziny, dni, tygodnie, miesiące i lata (Niebrzegowska-Bartmińska 2007: 132). U Posmysz klasyczne miary są wykoślawione: „dzień w Królestwie zaczynał się w nocy. Nie było wtedy słońca, światło dawały rozżarzone kominy i reflektory” (Posmysz 2017: 19). Miarą czasu staje się kwadrans: „»Jesteśmy w trzecim kwadransie«, [...] »Zaraz będziemy w czwartym«” (Posmysz 2005: 103). Posmysz komentuje tę miarę: „Pamiętam, że koncentrowałam się na tym, aby wytrzymać każdą następną chwilę. Nie cały dzień! Aż tak długo nie sięgałam w przyszłość. Wytrzymać jeszcze kwadrans, jeszcze pół godziny” (Posmysz 2017: 83). Upływ czasu – miara długości życia w obozie – był to więc cykl kwadransów, jak również trójkowy cykl miesięcy: „»Kto przeżył trzy miesiące, ma szansę przeżyć drugie trzy, a kto przeżył sześć, z samego przyzwyczajenia będzie ciągnął dalej«, przypominałam kolonijne porzekadło [...]” (Posmysz 2005: 218).

Czas w bajce obozowej jest więc najzupełniej zrelatywizowany do rutyny obozowej i wymusza na więźniarkach praktykowanie strategii „tu i teraz”, bez wspomnień z wczoraj ani życia sprzed obozu oraz bez nadziei na jutro, gdyż bano się „nadziei, to wróg jeden z najniebezpieczniejszych, działający od wewnątrz, rozhartowujący i rozkładający [...]” (Posmysz 2005: 61). Bajka ludowa nie zna koncepcji czasu jako wroga.

3. Postaci bajkowe

W bajce obozowej Posmysz w Królestwie „panował przepotężny król. Przepotężny – tak się pisze w bajkach” (Posmysz 2017: 15). Jest to postać popularna, występująca we wszystkich gatunkach prozy ludowej, a „jego działania – wydawanie rozkazów mieszkańcom dworu czy poddanym, wyjazdy na wojnę, podejmowanie trudnych decyzji – pozostają w bezpośrednim związku ze sprawowaną przez niego funkcją” (Wróblewska 2018d: 222), tak samo,

jak król-komendant obozu koncentracyjnego: „Był królem i musiał planować nowe podboje. [...] Król ciągle powiększał swoje imperium. [...] Widocznie król toczył gdzieś daleko zwycięskie boje, bo łupy, jakie zjeżdżały z najdalszych nawet stron, były przebogate” (Posmysz 2017: 15). Króla otaczał Dwór, czyli przede wszystkim Rycerze, Rycerze-strażnicy (Posmysz 2005: 15, 2017: 19) i Rycerze-psy, które „Potrafiły w pojedynkę wygrać niejedną bitwę. Rycerze-psy słuchały tylko rycerek” (Posmysz 2017: 18). *Oprawcy, czyli wilki i wilczurzy*¹³, a więc owczarki niemieckie, „konotują lojalność wobec własnego gatunku, wewnętrzną hierarchię, posłuszeństwo, okrucieństwo, terytorialność, dzikość i drapieżność. Były więc z jednej strony towarzyszami nazisty, a z drugiej – równie jego totemami” (Dobrosielski, Sulej 2017: 521). Takie skojarzenie psa ze strażnikami obozowymi, zagrażającymi życiu więźniów, znajduje podłoże w tekstach podań ludowych, gdzie pies ma „ściśle związki z ciemnością i sferą demonologiczną. Jego postać przybierają diabeł, czarownica, zmarli” (Wójcicka 2018a: 44), pełniąc funkcje mediacyjne i swoim ukazaniem lub szczekaniem zwiastując śmierć (Wójcicka 2018a: 43). W bajce obozowej również Rycerki, Rycerze i Rycerze-psy tak samo ujadają i szczekają (Posmysz 2005: 96), jakbyśmy mieli do czynienia z bajkowymi hybrydami ludzko-zwierzęcymi (Sitniewska 2018: 68). Nabranie przy tym przez człowieka cech zwierzęcych jest w narracjach ludowych konsekwencją złego czynu, co posłużyło Posmysz do przedstawienia jednoznacznie negatywnej waloryzacji lagrowych oprawców.

Królewski Dwór „ma swój ceremonial, tytułowanie to jedna z jego reguł” (Posmysz 2005: 42), którą pisarka konsekwentnie wprowadza do opisu i języka bajkowych bohaterów w postaci archaizacji¹⁴. Na przykład ubrudzony, pokryty zaschniętymi fekaliami, porozrywany, zużyty pasiak¹⁵ nazwany jest „suknią” (Posmysz 2005: 47, 54, 97, 100), którą się „wdziewa” (Posmysz 2017: 128) itp. Rycerki przeciwnie – ubrane są porządnie, m.in. w pobudzające wyobraźnię Ptaszki peleryny. „Wygląd zewnętrzny w imaginariusium Zagłady jest silnie nacechowany aksjologicznie: odróżnia się za jego pomocą dobro i zło, na jego podstawie ocenia się także szanse przeżycia”, jak pisze Karolina Sulej w odniesieniu do Auschwitz (Sulej 2017: 455).

Główna bohaterka obozowej bajki – Sekretarka *vel* Sekretarka Magazynu – pełni w fabule funkcję magiczno-bajkowego protagonisty według typologii Władimira Proppa i wypełnia zasadnicze cechy takiej postaci (por. Wójcicka 2018b: 267): wokół niej koncentrują się opisane przez Posmysz perypetie, opuściła dom, udowadnia w obozie swoją samodzielność, stara się tam likwidować

13 Tytuł podrozdziału w artykule na temat Auschwitz w aspekcie zwierząt: Dobrosielski, Sulej 2017: 520.

14 Np. „W czas jakiś po wyniesieniu mnie do godności Sekretarki” (Posmysz 2005: 42), „Stukam do Izby Starszej Bloku po trzykroć” (Posmysz 2005: 41), „Tego więc dnia, tej niedzieli błogosławionej, kiedy miłościwie udzielono nam łaski pozostania pod dachem i oczyszczania się z robactwa, usłyszałam z ust Ptaszki historię królewskiego rodu »Synów Mgły« Nibelungów” (Posmysz 2005: 129) i wiele innych.

15 Por. np. nazwanie pasiaka piżamą w powieści Johna Boyne’a o obozowej przyjaźni dzieci zatytułowanej (jak film na jego podstawie) *Chłopiec w pasiastej piżamie* (Boyne 2007).

liczne braki (np. w pożywieniu)¹⁶, jakich doznaje wraz ze współwięźniarkami, na swojej drodze spotyka zbiorowego antagonistę – Dwór – próbujący wszelkimi sposobami jej zaszkodzić, stara się oswobodzić od najcięższych prac i tym samym ocalić ofiarę, którą jest Ptaszka¹⁷, itd.

Sekretarka jest też cudownym pomocnikiem dla wielu osób w obozie, zwłaszcza gdy pracuje jako szrajberka w magazynie żywności, ale niesie pomoc przede wszystkim Ptaszce. Ta motywacja napędza wiele działań Sekretarki jako protagonistki, włącznie z dwiema iście bajkowymi wyprawami do sąsiednich bloków i baraków, gdy Ptaszka znika bez śladu (Posmysz 2005: 155, 181, 235–245, 272). Nie są to wyprawy dalekie, ale odbywają się wewnątrz Królestwa i wypełniają znamiona bajkowego skryptu zwanego poszukiwaniem okazji (Smyk 2018: 427). Stara się też ustawicznie, by Ptaszka została przyjęta do orkiestry, co jednak spełza na niczym z powodu postawy Ptaszki, która uważała, że w obozie nie ma miejsca na muzykę (Posmysz 2005: 58)¹⁸, tak jak od wybuchu wojny nie było na nią miejsca w jej życiu.

Ze względu na formę działań postać Sekretarki można też analizować w kategoriach trickstera (zob. Rzepnikowska 2018b). Realizuje bowiem funkcje figury oszusta i spryciarza, znanego zwłaszcza z bajek zwierzęcych, który wychodzi cało z każdej opresji, tak jak Sekretarka wyszła ostatecznie cało z piekła lagru. Nie ma ona jednak tricksterowskich cech przechery ani żartownisia. Jak prototypowy bajkowy trickster lis, Sekretarka próbuje ciągle „coś zorganizować” (Posmysz 2017: 20), działając nielegalnie w ukryciu przed Rycerkami i Rycerzami. Kieruje się potrzebą osiągnięcia korzyści rozumianej jako zachowanie życia swojego i Ptaszki lub zdobycie czy przekazanie komuś leków, pożywienia itd., wykazując się bystrością i refleksem. W takim ujęciu Sekretarce dałoby się przypisać pozytywne cechy bajkowego trickstera, negatywne usprawiedliwiając i relatywizując za pomocą obozowych „zasad etyki”, co odpowiada cechom utworów piśmiennictwa lagrowego, które „przyjmują obozowy horyzont wartości i styl zachowania jako jedynie możliwy [...]. Szokujące – moralnie i artystycznie – jest to, że autorzy przyznają obozowym postawom i zachowaniom status zwyczajowości, normy” (Burska 1992: 744). Widzielibyśmy w takim ujęciu idealizowanie postaci Sekretarki przez Posmysz.

Inne postaci w sztafażu analizowanej bajki obozowej, jakim warto byłoby się w przyszłości przyjrzeć dokładniej, to Dziewczynka, która „zgubiła śmiech” (Posmysz 2005: 77), Brunhilda (Posmysz 2005: 127), Szczurołap znany z baśni braci Grimm (Posmysz 2017: 138), Królowa wszy (Posmysz 2005: 127, 30), Po-twór mieszkający w człowieku (Posmysz 2017: 121; etyka, „by przetrwać”), mężczyźni jako postaci mediujące między Kolonią a Światem (Posmysz 2005: 216), Duch przemieszczający się przez obóz (Posmysz 2017: 375) oraz motyw dwóch

16 Głód w Auschwitz jako zjawisko „poza porządkiem norm, mitów i tabu” zob. Borowicz 2017: 82–89.

17 Sekretarka próbuje uratować ją od śmierci, załatwiając przesłuchania do Orkiestry.

18 Przywodzi to na myśl wypowiedź Jeana Améry’ego z książki opisującej los intelektualisty w Auschwitz: „Intelekt zawodzi wobec rzeczywistości” (Améry 2007: 37). Tak samo zawodziła sztuka: por. tezę Theodora Adorno, że po Auschwitz sztuka jest niemożliwa (zob. Smyk 2023).

siostr. Osobnej uwagi warta jest ta ostatnia kwestia, gdyż tyczy się głównych bajkowych bohaterów: Ptaszki¹⁹ i Sekretarki (Posmysz 2005: 155, 212, 220). Mamy tu układ dwójkowy, rzadziej spotykany w bajkach ludowych, w którym siostry zazwyczaj są zestawiane na zasadzie kontrastu (Wróblewska 2018e: 161–162). Funkcję starszej siostry pełni Ptaszka, odgrywająca rolę bajkowej ofiary niedającej się odczarować i uciekającej w śmierć. Młodszą siostrą jest zaś Sekretarka, protagonistka stojąca do końca po stronie życia.

Warto zasygnalizować metamorfozy mieszkańców Królestwa:

ci, którzy tu trafili, dość szybko się zmieniali. Zaczynały działać czary. [...] Ulegali metamorfozie. Twarze. Najpierw znikały im twarze. To znaczy podróżni nadal je mieli, ale te z dnia na dzień, z tygodnia na tydzień zamieniały się w szarą, a potem coraz bardziej niewyraźną plamę. [...] Bo raz, że twarze czerniały, ale dwa, że niektórym bledły. Aż do idealnej białości (Posmysz 2017: 16–17).

Widać w tym opisie przykład wykorzystania przez Posmysz cudowności, czyli podstawowej właściwości świata przedstawionego bajki ludowej, niedającej się wyjaśnić zasadami racjonalnymi (Wróblewska 2018c: 352). W przypadku bajki obozowej jest odwrotnie: więźniowie wiedzieli, że praca, głód i cierpienie psychiczne ich wykańczały, doprowadzały do tzw. zmużmania (zob. np. Agamben 2008: 41–87; Borowicz 2017: 89–94), jednak konwencja bajkowa wydawała im się (przynajmniej dwu Zofiom – Jachimczak i Posmysz) bardziej adekwatna, stąd mówiły o iście baśniowym znikaniu: „znikały nam twarze. Ostatecznie. Wszystkie upodabniałyśmy się do siebie. Wyglądałyśmy tak samo” (Posmysz 2017: 20). Przejawów cudowności jest w zebranych materiale więcej, co zasługuje na osobną pogłębioną analizę, włącznie z przeżyciem Holocaustu jako cudownym zrzędzeniem losu (Głowiński 1999: 82; Ubertowska 2008: 80).

4. Magiczne przedmioty

W bajce obozowej pojawiają się przedmioty pod względem cech przypominające środki magiczne ważne dla narracji ludowych, zwykle „znane z autopsji, ale w bajkach jako historiach fantastycznych zyskują nowe, niezwykle właściwości” (Wójcicka 2018c: 80). W terminach bajkowych opisuje więc Posmysz złoto (Posmysz 2005: 238) i wytworzone z tego kruszcu monety, za które można przejść przez wszystkie strażę, wejść do każdego bloku, baraku i magazynu oraz cało z nich wyjść, można złoto zamienić we/na wszystko, można wszystko i wszystkich przy jego pomocy wykupić, przekupić.

Cechy bajkowego cudownego przedmiotu mają też skrzypce – ożywają w dłoniach Ptaszki i ją samą tym pięknym dźwiękiem przemieniają się w wirtuozkę (Posmysz 2005: 153, 171). A przecież w bajce ludowej „skrzypce najczęściej

19 W rzeczywistości siostrą łagrową Posmysz była Marta Sawicka (Posmysz 2017: 249; zdjęcie na wklejce po s. 192).

przedstawiane są jako instrument niezwykłego pochodzenia, pozwalający w cudowny sposób oddziaływać na otoczenie” (Zadurska 2018a: 173). Muzyka lagrowa to osobny temat, podejmowany szeroko też we wspomnieniach Posmysz (Posmysz 2017: 114, 257–290) i w *Wakacjach nad Adriatykiem* (np. Posmysz 2005: 54–65), a obrazowany na sposób baśniowy, np. gdy mowa o obozowym chronotopie: „Czasu strzegła zaczarowana muzyka. Piękna. Nigdy i nigdzie indziej piękniejszej nie słyszałam” (Posmysz 2017: 20).

Kolejny obozowy magiczny środek stanowią ekskrementy, a dokładnie – mocz: jedna z więźniarek „wpadła na pomysł, aby przywracać twarzy kolor. Fortel może się wydać dziwaczny i nieprzystający do bajki, ale aby twarzom wrócił kolor, aby nie pochłonęła ich czerń, należało je przemycić... no trudno, powiem to... sikami” (Posmysz 2017: 17). Widać w postawie Posmysz, odzwierciedlone również w bajkach ludowych, przekonanie o nieczystości i ekstremalnie niskiej waloryzacji fekaliów (Zadurska 2018b: 476). Jednak – co w nikłym stopniu utrzymało się w bajkach ludowych – „wydalinom przypisywano właściwości magiczne, apotropeiczne i lecznicze” (Zadurska 2018b: 478), np. urynek wykorzystywano do picia i nacierania się, jak „modnisie” (Posmysz 2017: 17) w Birkenau. Gdy z kolei twarze bledły, wtedy w obozie „należało je posmarować burakiem. Buraki w Królestwie służyły właśnie do tego. [...] Szkoda ich było na zupę. Burak do malowania twarzy był niezawodny. Do przywracania twarzy” (Posmysz 2017: 17–18). Działał więc jak środek magiczny – sprawiał cuda, jak to w rzeczywistości przepojonej bajkową cudownością mogło się zdarzać. Może dzięki takim cudom niektórzy więźniowie dożyli do wyzwolenia, jak Posmysz, aby ocalić bajkę obozową i nam ją opowiedzieć.

Bajka obozowa?

W powyższej analizie pojawiło się określenie „bajka obozowa”. Ośmiela do użycia takiego pojęcia np. wprowadzenie przez Slavoję Žižka terminu „komedia obozowa” jako nowego gatunku komedii (Žižek 2004), próbującej opowiadać o niewyrażalnej przecież potworności holokaustu poprzez konstruowanie „ochronnej fikcji” (np. film *Życie jest piękne*, reż. Roberto Benigni, 1997). Z kolei Władysław Jurków swojemu filmowi dokumentalnemu pt. *Pan Kleks. Wojna i miłość* (2021), mówiącemu o okupacyjnych losach Jana Brzechwy walczącego o przetrwanie i ukochaną, dał podtytuł *Bajka dokumentalna* (Filmweb b.d.) Motywacją w obu przypadkach jest treść dzieła filmowego: obóz koncentracyjny w pierwszym oraz uczucie zakochania, zamieniające okrucieństwo wojny w odrealniony czas miłości – w drugim.

Na ile zatem uprawomocnione byłoby twierdzenie, że oto w przypadku literatury Posmysz mamy do czynienia z osobnym gatunkiem bajki? Rozpocznijmy od analizy sytuacji komunikacyjnej, korzystając z ustaleń Jolanty Ługowskiej (1981: 8) jako bazy dla dalszych rozważań, które skrótowo ujmuję zamieszczona poniżej tabela.

Kryterium I Reprezentacja	Bajka ludowa	Bajka opowiadana współwięźniarkom w obozie Auschwitz przez Ptaszkę	Bajki pisane/opowiadane poza obozem przez Posmysz i percypowane przez odbiorców jej książek i słuchaczy (wykładów, filmów, podcastów itd.)
Kryterium II Chronologia	bajka pierwsza – czasowe kontinuum	bajka druga – 1942–1944	bajka trzecia – po 1945 r.
Kryterium III Sytuacja narracyjna	typowa dla bajki – bezpośredni przekaz ustny	– typowa dla bajki ludowej (bajka w typologii Ługowskiej) – bezpośredni przekaz ustny	– wypowiedź literacka (baśń w typologii Ługowskiej) – zapośredniczenie przez pismo i styl artystyczny
			– typowy dla bajki bezpośredni przekaz ustny
Kryterium IV Uczestnicy procesu komunikacji	opowiadacz i słuchacze	opowiadacz i słuchacze – więźniarki	pisarka i jej czytelnicy
			opowiadaczka i jej słuchacze
Kryterium V Materiał a przetworzenia	– materiał wyjściowy do dalszych przetworzeń	– wynik przetworzenia bajki ludowej (głównie motywów)	– wynik przetworzenia bajki opowiadanej w obozie przez Ptaszkę
		– materiał dalszych przetworzeń	
– bajka jako <i>langue</i> kultury (por. Ługowska 1981: 21)			
Typ transformacji (w rozumieniu: Ługowska 1981: 31–58)	tworzywo	transformacja I stopnia	transformacja II stopnia
Kryterium VI Forma i treść	motywy ludowe	przystosowanie motywów ludowych do treści obozowych	
Kryterium VII Funkcje (zob. Smyk 2023)	typowe dla bajek ludowych	typowe dla bajek ludowych	typowe dla bajek ludowych + świadektwo o Ptaszce, jej wizji świata i losie, właściwe literaturze o Zagładzie pisanej przez tych, którzy przeżyli
Podsumowanie	bajka ludowa	bajka obozowa	

Tab. 1. Propozycje wyznaczników gatunkowych bajki obozowej (na szaro zaznaczono części wspólne). Źródło: opracowanie własne

Model komunikacyjny składa się w analizowanym przypadku z trzech segmentów, układających się chronologicznie w ciąg: bajka ludowa (bajka chronologicznie pierwsza) – bajka opowiadana w obozie przez Ptaszkę (bajka druga) – bajka opowiadana (i pisana) poza obozem przez Posmysz (bajka trzecia). Najprościej byłoby powiedzieć, że bajką/bajką właściwą można nazwać tylko bajkę pierwszą i drugą, trzecia zaś – zgodnie z rozróżnieniem Ługowskiej (1981: 12; por. Wróblewska 2003: 24–27) – jako ich literacki odpowiednik powinna być nazwana baśnią. Przekonuje o tym jednakowa sytuacja narracyjna (kryteria III i IV) – bezpośredni przekaz tekstu oraz taki sam typ uczestnika. Jednakże gdy prześledzimy wspólne (zaciemnione w tabeli) aspekty, wówczas dostrzeżemy, że Posmysz też używała konwencji bajkowej w rozmowach poświęconych obozowi (zob. choćby analizowany wywiad-rzekę). Praktyka narracyjna Posmysz nie jest zatem czysto literacka i nie dotyczy tylko baśni, ale połączona jest z bezpośrednim przekazem oralnym, właściwym bajce ludowej.

Kryteria V i VI pokazują, że pod względem treści ujętej w formę motywów ludowych bajki Ptaszki i teksty Posmysz stanowią uzupełniającą się całość, co udowodniła też pierwsza część niniejszego artykułu. Wynika to z faktu, że przekazy Posmysz są jedynymi rekonstrukcjami bajek Ptaszki, jakie nam do dziś zostały – dysponujemy tylko reprezentacjami transformacji drugiego stopnia. Nie poznamy źródłowego wariantu obozowej bajki Ptaszki, gdyż zmianie uległo zbyt wiele okoliczności komunikacyjnych: przede wszystkim nie żyje nadawca prymarnego oralnego przekazu. Opowieść Ptaszki zapośredniczamy dziś przez pisarstwo Posmysz dzięki temu, że przeżyła ona Auschwitz. A zapośredniczamy szkatułkowo poprzez dwa media: najpierw przez powieść *Wakacje nad Adriatykiem*, w której Posmysz ustami Sekretarki opowiada nam bajki Ptaszki w pierwszym wariantcie, a następnie – przez wywiad *Królestwo za mgłą*, gdzie wypowiedziany (nagrany i potem spisany) jest oralny, trzeci wariant opowieści Ptaszki.

Posmysz utrzymała w literackich wypowiedziach tego samego nadawcę źródłowego – Ptaszkę: ma to samo imię i tę samą tożsamość w obu publikacjach, dlatego postać Ptaszki spina te trzy warianty i pozwala analizować je kompleksowo. Niezależnie więc, kto, komu i w jakich okolicznościach opowiada bajkę, jest to jedna i ta sama opowieść – bajka Ptaszki. I tu dochodzimy do sedna – zadania, które mają realizować bajki Ptaszki i Posmysz. Oba przekazy pełnią, jak bajki ludowe, funkcje społeczno-integracyjne, estetyczne, dydaktyczno-wychowawcze, kompensacyjno-katartyczne i związane z uporaniem się z traumą²⁰, a także – z perspektywy literaturoznawstwa patrząc – funkcje ocalające dzięki strategiom kobiecego mówienia o Zagładzie (Smyk 2023). Oba przekazy, Ptaszki i Posmysz, służą do opowiadania o adaptacji w „innym świecie” (Burska 1992: 741) i okazują się dobrym narzędziem do przedstawienia – co

20 O radzeniu sobie przez Posmysz z traumą za sprawą pisania zob. Posłuszny 2014: 103–105. Por. strategie ukazywania grozy wojny i „przepracowywania” traumy spowodowanej powstaniem warszawskim poprzez nawiązywanie do postaci i motywów z baśni Andersenowskich: Kostecka 2017.

jest charakterystyczne dla literatury obozowej – treści zuniwersalizowanych w obliczu załamania się cywilizacyjnego toku rozwoju kultury i dotychczasowych światopoglądów.

Koronny jednak argument wyłoni się, gdy *Wakacje nad Adriatykiem* oraz *Królestwo za mgłą* zanalizujemy jako obozowe świadectwo (Smyk 2023)²¹: wyzwoleni z Auschwitz mają obowiązek zaświadczyć o tych, którym nie było to dane, udzielając im swojego głosu (por. Czermińska 2000; Améry 2007; Levi 2007; Agamben 2008; Ubertowska 2008: 69–70). Skoro więc bajkę, wybrzmiałą prymarnie w obozie koncentracyjnym, opowiada słuchaczom była więźniarka, dając świadectwo życia i śmierci w obozie, to te dwa przekazy w sumie można nazwać bajką obozową.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczykowa, Z. (2014). Sięgnijmy w edukacji po nieznane (O bajce Bernarda Świerczyny). W: D. Krzyżyk, B. Niesporek-Szamburska (red.), *Językowe, literackie i kulturowe ścieżki edukacji polonistycznej (tradycja i współczesność). Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Helenie Synowiec w czterdziestelecie pracy naukowej i dydaktycznej* (s. 157–170). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Adamowski, J. (1999). *Kategoria przestrzeni w folklorze. Studium etnolingwistyczne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Adorno, Th. W. (1986). *Dialektyka negatywna* (przeł. K. Krzemieniowa). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Agamben, G. (2008). *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)* (przeł. S. Królak). Wydawnictwo Sic!.
- Améry, J. (2007). *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego* (przeł. R. Turczyn). Wydawnictwo Homini.
- Banasiak, H. (2012). *Bajki* (oprac. E. Grot, P. Tarnowski). Muzeum Stutthof w Sztutowie.
- Borowicz, J. (2017). Chleb. W: J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska (red.), *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (s. 81–102). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Boyne, J. (2007). *Chłopiec w pasiastej piżamie* (przeł. P. Łopatka). Wydawnictwo Replika.
- Burska, L. (1992). Obozowa literatura. W: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku* (s. 740–746). Zakład im. Ossolińskich. Wydawnictwo.
- Czermińska, M. (2000). *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. UNIVERSITAS.
- Dąbrowska, A. (2005). *Słownik eufemizmów polskich, czyli w rzeczy mocno, w sposobie łagodnie*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dobrosielski, P., Sulej, K. (2017). Zwierzę. W: J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska (red.), *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (s. 507–531). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Filmweb (b.d.). *Pan Kleks. Wojna i miłość*. Filmweb. Pobrano 22.01.2023 z: <https://www.filmweb.pl/film/Pan+Kleks.+Wojna+i+miłość-2021-875988>
- Głowiński, M. (1999). *Czarne sezony*. Wydawnictwo Literackie.

21 Sama Posmysz nie widziała swojej twórczości w tym nurcie – por. wypowiedź: „nie mogłam się do końca zgodzić z perspektywą Kossak czy Szmaglewskiej. Ich pisanie z kolei miało walor świadectwa. I jeszcze Żywulska. Przeżyłam Oświęcim. Przyznam, że nie odnajdywałam się w takim pisaniu. Czytałam te książki jako dokumenty” (Posmysz 2017: 208).

- Gołębiowska-Suchorska, A. (b.d.). Most. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrano 22.01.2023 z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=333>
- Grochowski, P. (2018a). Przestrzeń. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 86–92). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Grochowski, P. (2018b). Czas. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 382–387). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kaczyński, A. (2010, maj). *Zofia Posmysz*. Culture.pl. <https://culture.pl/pl/tworca/zofia-posmysz>.
- Kostecka, W. (2017). Andersen w powstaniu warszawskim. O zapomnianych opowiadaniach Zofii Lorentz. W: H. Ratuszna, M. Wiśniewska, V. Wróblewska (red.), *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej* (s. 111–120). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Krzyżanowski, J. (1965). Bajka ludowa. W: J. Krzyżanowski (red.), *Słownik folkloru polskiego* (s. 27–33). Wiedza Powszechna.
- Kulasza, J. (2002). O pisaniu i „wydawaniu” bajek w KL Auschwitz. *Zeszyty Oświęcimskie*, 23, 112–147.
- Levi, P. (2007). *Pogrążeni i ocaleni* (przeł. S. Kasprzyśak). Wydawnictwo Literackie.
- Ługowska, J. (1981). *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Zakład Narodowy Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Miedwiediew, A. (2010). *Libretto opery „Pasażerka”* (przeł. A. Kłopocka). Wydawnictwo Axis Mundi, Teatr Wielki – Opera Narodowa.
- Morawska, Z. (1903). Wszyscy święci. Z legend mazurskich. *Tygodnik Ilustrowany*, 44, 867.
- Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2007). *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2018). Bajka ludowa. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 59–70). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Obertyńska, B. (ps. Rudzka M.) (2005). *W domu niewoli*. Czytelnik.
- Pajączkowska, A. (2017). Brama. W: J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska (red.), *Ślady Holokaustu w imaginariuszu kultury polskiej* (s. 23–55). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Pinderska-Lech, J. Mensfelt, J. (red.) (2009). *Bajki z Auschwitz*. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.
- Posłuszny, Ł. (2014). Pisanie i pamięć w biografiach więźniów obozów koncentracyjnych. *Conversatoria Linguistica*, (8), 101–112.
- Posmysz, Z. (1962). *Pasażerka*. Czytelnik.
- Posmysz, Z. (1975). *Mikroklimat*. Książka i Wiedza.
- Posmysz, Z. (1978). *Cena*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Posmysz, Z. (1981). *Ten sam doktor M*. Wydawnictwo Iskry.
- Posmysz, Z. (1988). *Wdowa i kochankowie*. Czytelnik.
- Posmysz, Z. (1996). *Do wolności, do śmierci, do życia*. Von Borowiecky.
- Posmysz, Z. (2005). *Wakacje nad Adriatykiem*. Znak Litera Nova (pierwsze wydanie 1970).
- Posmysz, Z. (2011). *Chrystus oświęcimski*. Fundacja na Rzecz Międzynarodowego Domu Spotkań Młodzieży, Biuro Regionalne Fundacji im. Heinricha Bölla (pierwsze wydanie 2008).
- Posmysz, Z. (2017). *Królestwo za mgłą. Z autorką „Pasażerki” rozmawia Michał Wójcik*. Znak Litera Nova.
- Potocka, M. A. (2021). *Zofia Posmysz. Szrajberka. 7566. Auschwitz 1942–1945*. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.
- Przybyła-Dumin, A. (2014). Modyfikacja znaczeń we współczesnych adaptacjach klasycznych bajek ludowych. W kontekście wychowania. *Konteksty Pedagogiczne*, 1(2), 53–65.
- Rzepnikowska, I. (2018a). Śmierć. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 238–244). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Rzepnikowska, I. (2018b). Lis. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 299–303). Wydawnictwo Naukowe UMK.

- Rzetelska-Feleszko, E. (1993). Nazwy własne. W: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski* (s. 397–402). Wiedza i Kultura.
- Sitniewska, R. (2018). Hybrydy ludzko-zwierzęce. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 68–73). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Smyk, K. (2010). Droga w opowieściach wierzeniowych Śląska Cieszyńskiego. W: A. Pieńczak, J. Szczyrbowski (red.), *Dziedzictwo kulturowe jako klucz do tożsamości pogranicza polsko-czeskiego na Śląsku Cieszyńskim* (s. 343–354). Offsetdruk i Media.
- Smyk, K. (2018). Droga. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 420–429). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Smyk, K. (2023). Funkcje bajki we wspomnieniach obozowych Zofii Posmysz. *Łódzkie Studia Etnograficzne* [w druku].
- Sulej, K. (2017). Włosy. W: J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska (red.), *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej* (s. 447–472). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Ubertowska, A. (2008). *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. UNIVERSITAS.
- Ubertowska, A. (2014). *Holokaust. Auto(natato)grafie*. Instytut Badań Literackich PAN.
- Urbaś, H. (1985). Zofia Posmysz. W: J. Krzyżanowski, C. Hernas (red.), *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* (t. 2, s. 206). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wójcicka, M. (2018a). Pies. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 41–45). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wójcicka, M. (2018b). Bajka magiczna. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 266–273). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wójcicka, M. (2018c). Przedmiot (środek) magiczny. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 80–85). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wójcik, M. (2017). Zamiast wstępu. W: Z. Posmysz, *Królestwo za mgłą. Z autorką „Pasażerki” rozmawia Michał Wójcik* (s. 5–11). Znak Litera Nova.
- Wróblewska, V. (2003). *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Wróblewska, V. (2018a). Bajka ludowa w literaturze współczesnej. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 230–240). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wróblewska, V. (2018b). Smok. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 189–193). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wróblewska, V. (2018c). Cudowność. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 352–361). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wróblewska, V. (2018d). Król/Królowa. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 222–231). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wróblewska, V. (2018e). Siostry. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 161–167). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Zadurska, O. (2018a). Skrzypce. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 3, s. 173–177). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Zadurska, O. (2018b). Ekskrementy. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 476–478). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Žižek, S. (2004). Komedia obozowa (przeł. A. Chmielewski). *Teksty Drugie*, 5(89), 135–141.

Małgorzata Lisecka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

malgorzata.lisecka@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5327-9856

***Pan Twardowski* Adolfa Sonnenfelda. Kilka uwag na temat muzyczno-scenicznego wariantu legendy**

Adolf Sonnenfeld's *Pan Twardowski*: Some Observations on the Theatrical Musical Version of the Legend

DOI: 10.12775/LL.1.2023.008 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The subject of the analysis consists in the sources concerning the ballet *Pan Twardowski* by Adolf Sonnenfeld. On the basis of the surviving description of the performance from 1898 and the piano excerpts of selected ballet scenes, conclusions were drawn about the Warsaw composer's work as another variant of the popular Polish legend. The important research context is a reflection on the popular music culture of the second half of the 19th century and contemporary styles of reception.

KEYWORDS: Adolf Sonnenfeld, *Pan Twardowski*, ballet, music, neo-romanticism

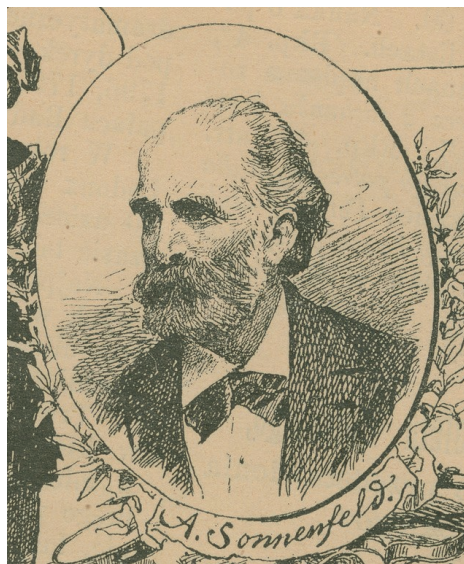
Uwagi wstępne

Utwór muzyczny, o którym będzie mowa, to wyciąg fortepianowy z partytury Adolfa Gustawa Sonnenfelda (1837–1914) do baletu *Pan Twardowski*, wystawionego w inscenizacji Virgilia Caloriego 6 lipca 1874 r.¹ Jak czytamy w krótkiej

1 W mojej analizie korzystać będę z wyciągu fortepianowego wersji oryginalnej, dostępnego na stronach academia.edu.pl oraz polona.pl.

notce autorstwa Andrzeja Spóza, *Pan Twardowski* stanowił „pierwszą polską pełnospektaklową kompozycję tego typu, opartą na motywach narodowych; balet ten wystawiany był do 1917 ponad 500 razy” (zob. Spóz 2007: 34). Sam Sonnenfeld zaś, choć dziś niemal całkowicie zapomniany, w XIX w. cieszył się niemałą popularnością jako skrzypek, kompozytor oraz dyrygent. Jak wielu ówczesnych muzyków, dopełnił swojej edukacji w Niemczech (w Lipsku), a następnie osiadł na stałe w Warszawie, gdzie przez pewien czas prowadził założoną przez siebie popularną Orkiestrę Warszawską, występującą na dawnych ziemiach polskich i w środkowowschodniej Europie. Miał także bliskie związki ze stołecznym Teatrem Wielkim, gdzie grał jako skrzypek. Jednak przede wszystkim parął się dyrygenturą, kierując m.in. Orkiestrą Kolei Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej oraz Orkiestrą Teatru Ludowego (zob. Spóz 2007: 33–34).

Gdy przyjrzymy się bliżej sylwetce zawodowej Sonnenfelda, zobaczymy wyraźnie, że w największym stopniu interesowała go muzyka popularna i rozrywkowa. Jego nieliczne opery nie cieszyły się specjalnym uznaniem. Zdecydowanie większą sławę przyniosła mu operetka i wodewil, taneczne i sceniczne lekkie utwory o żartobliwej lub parodystycznej tematyce – wśród nich właśnie interesujące nas dzieło, oparte na motywach jednej z najpopularniejszych polskich legend.



Rys. 1. Adolf Gustaw Sonnenfeld.
Źródło: „Kłosy” 1886, t. 42, s. 53

Koncepcja baletu w drugiej połowie XIX w.

Jak zgodnie zauważają badacze, europejski balet teatralny XIX w., jeśli w ogóle opowiada jakąś historię (zgodnie z tradycją neoklasyczną taniec sam w sobie miał bowiem relatywnie słabe oddziaływanie mimetyczne, zob. Chapman 1984: 35–36), to cechuje się ona linearną narracją i wyraża prostą, niezbyt rozbudowaną opowieść. W połowie wieku nadal jest to tradycyjny *ballet d'action*: ten

sam, który w XVIII w. zastąpił, za sprawą Jeana-Georges'a Noverre'a, luźny i nieformalny układ scen baletu dworskiego (Weickman 2007: 53). Za jego najważniejszą cechę uważa się właśnie zdolność przedstawiania akcji – jest on, jak określali to niektórzy krytycy, „dramatem bez słów” (Chapman 1988: 366–367). Balet taki ma najczęściej konstrukcję 3-częściową, podług Arystotelesowskiego schematu budowy dzieła: ekspozycja konfliktu, rozwinięcie, rozwiązanie (Weickman 2007: 56). Jakkolwiek już niektórzy wizjonerscy choreografowie oraz krytycy odwracali się od estetyki *ballet d'action*, doceniając w większym stopniu abstrakcyjne i absolutne właściwości muzyki (Chapman 1984: 37–38), to zdecydowanie odbywało się to na gruncie wysublimowanej kultury artystycznej, nie zaś tej, która adresowana była do szerokiego kręgu odbiorców. Wydaje się zatem, że tego rodzaju tekst muzyczno-sceniczny łatwo powinien poddawać się analizie przy użyciu narzędzi właściwych zarówno funkcjonalnym, jak i usystematyzowanym narracjom, do jakich zaliczają się m.in. baśnie czy legendy (Propp 1968: 206–108; Jones 2002: 11–16).

Baśń i legenda w balecie XIX w.

Te ostatnie mają zresztą w owym postneoklasycznym balecie XIX-wiecznym pokaźną wspólną tradycję. Rozpoczynają ją angielskie pantomimy, inspirowane baśniami Charles'a Perraulta i popularne w drugiej połowie XIX w. we wszystkich znaczących stolicach europejskich: Paryżu, Londynie czy Petersburgu. Chętnie oglądano również tzw. *ballets-féeries*, wykonywane zwykle przez włoskie grupy taneczne (Schacker 2018). W Rosji w tym samym okresie, ze względu na działalność najważniejszej w tej części Europy szkoły narodowej, w muzyce artystycznej na znaczeniu zyskują w ogólności inspiracje folklorystyczne, jednak największy wpływ na omawiane tu zagadnienie ma twórczość baletowa Piotra Czajkowskiego (np. jego *Śpiąca królewna*, 1890, czy *Dziadek do orzechów*, 1892).

Czajkowski był zresztą zdania, że na wyjątkową bliskość baśni i sztuki baletowej ma wpływ coś, co określał mianem szczególnej „niewinności” baletu (Hurley 2007: 164), która – jak możemy się domyślać – koresponduje z dydaktycznym przesłaniem czarodziejskiej opowieści, jej osadzeniem w podwójnej, realnej i fantastycznej, fabularnej rzeczywistości oraz wyrazistą moralną dyspozycją postaci, w których odbiorca bez trudu rozpoznaje protagonistów oraz antagonistów. Tym, co jednak zwłaszcza pobudzało estetyczne wrażenia romantycznego odbiorcy, jest eteryczna fantasmagoria pięknej, tajemniczej i ulotnej baśniowej bohaterki: istoty fantastycznej, boginki lub nimfy, w którą na scenie wcielała się balerina. Wrażenie wspomnianej eterycznej fantasmagorii wzmacniało jeszcze w oczach widowni gazowe oświetlenie, doskonale nadające się do budowania nokturnicznej lub ponadnaturalnej scenerii teatralnej (Thomas 2003: 37). Nie bez znaczenia jest tu fakt, że pierwszy romantyczny balet – niezwykle wpływowy – podejmujący tematykę baśniową, to właśnie *La Sylphide* Filippo Taglioniego z 1832 r. (Rahn 2015). Do tej kwestii, w kontekście analizowanego przeze mnie utworu, powrócę nieco później.

Stosunek twórców polskiego romantyzmu do baśni w sztuce

Jak zauważa Hanna Ratuszna, odnosząc zacytowane poniżej słowa do literatury polskiego romantyzmu w ogólności:

W XIX wieku na wzrost popularności opowieści ludowych [wpływ] miały rodzące się prądy romantyczne, w tym zwrot ku swojskości i Słowiańszczyźnie, szukanie wspólnych korzeni kulturowych narodów słowiańskich i pragnienie ocalenia ginącej tradycji ludowej, w której próbowano odnaleźć ślady przeszłości. [...] W okresie romantyzmu dominowały dwie tendencje – pierwsza wyrażała chęć dokumentowania ludowej twórczości, co prowadziło do narodzin badań nad folklorem, zaś druga oznaczała przede wszystkim literackie wykorzystanie (opracowanie) ludowych wątków i popularyzację oralnych gatunków we współczesnej literaturze oraz sztuce. [...] Literackie wykorzystanie ludowych wątków i motywów oznaczało ich reinterpretację, uwspółcześnienie, nadawanie nowych znaczeń, nierzadko symbolicznych (Ratuszna 2018: 218).

Sądzę, że sformułowane powyżej uwagi można odnieść także do innych niż literackie tekstów kultury polskiego romantyzmu, a – w odniesieniu do muzyki – kultury niemal całego XIX w. Sięganie do polskich czy też, szerzej, słowiańskich baśni, legend i podań miało na celu podtrzymywanie w określonej zbiorowości poczucie tożsamości narodowej. W przypadku wielkomiejskiej kultury muzycznej: wodewilu, operetki, muzyki kabaretowej, tanecznej czy rozrywkowej muzyki baletowej, kierowanej w dużej mierze do szeroko pojmowanej klasy średniej i robotniczej, powiązanie tradycyjnej formuły baśniowej z innymi elementami, właściwymi nietradycyjnej sztuce popularnej, wydaje się jednak szczególnie istotne.

Balet a suita: źródła do analizy

Analiza, którą tu przeprowadzę, będzie z konieczności redukcjonistyczna. Nie zachowały się bowiem adaptacje sceniczne dzieła Sonnenfelda. Najważniejszym przedmiotem moich uwag stanie się zatem oprawa muzyczna baletu, zapewniona przez kompozytora, tj. materiał suity baletowej, zawartej w wyciągach fortepianowych (Sonnenfeld ca. 1870a, ca. 1870b, ca. 1870c, ca. 1870d, ca. 1875a, ca. 1875b, ca. 1875c). Równolegle poddam też analizie tekst programu, zawierającego opis legendy o mistrzu Twardowskim, opowiadający akcję sceniczną baletu i stanowiący jeden z wariantów baśniowej opowieści (Sonnenfeld 1894). Samo słowo „suita”, którego używam tu w odniesieniu do formy utworu (jakkolwiek sam kompozytor nie posługuje się tym pojęciem), sugeruje przede wszystkim swobodny układ części, ich taneczny charakter oraz podporządkowanie klasycznym formom (takim jak allegro sonatowe, wariacje czy rondo). Nawiązuje także do ilustracyjności, a w tym wypadku właściwie do programowości muzyki, która – w szerszej perspektywie – ma za zadanie uzasadniać i ewokować określone gesty baletowe (por. Stein 1979: 156–165). Do tego sce-

nicznego poziomu jednak – jak już wspomniałam – nie dojdziemy w naszych rozważaniach. Odniosę się natomiast do źródła, które ma pomóc mi dotrzeć do znaczeniowej warstwy muzyki instrumentalnej – tj. do literackiego opisu baletu zawartego w programie koncertowym (Sonnenfeld 1894).



Rys. 2. Rysunek J. Konopackiego z okazji dwóchsetnego przedstawienia baletu *Pan Twardowski* w Teatrze Wielkim w Warszawie. Źródło: „Kłosy” 1886, t. 42

Program muzyczny a kwestia romantycznego stylu odbioru

Programowość muzyki, tak ściśle związana z muzyką romantyzmu, w przypadku muzyki baletowej staje się problematyczna. W odniesieniu do samego spektaklu, oscylującego wokół różnych sztuk, nie możemy mówić o programowości, terminie zarezerwowanym w zasadzie ściśle dla muzyki instrumentalnej. A jednak czy układ choreograficzny, osnuty na motywach baśniowej opowieści, nie jest właśnie precyzyjnie rozpisany programem dla dzieła muzycznego; w dodatku programem wywodzącym się ze źródeł typowych dla romantyzmu? Co w przypadku muzyki do baletu, słuchanej lub czytanej bez dopełniania jej gestem czy obrazem?

Ta swoista „programowość” suity baletowej, w przypadku innych gatunków muzyki instrumentalnej zazwyczaj dość swobodnie i luźno rozumiana, podlega uszczegółowieniu poprzez możliwość realizacji scenicznej i dopełnienia jej za pomocą układu choreograficznego. W tym przypadku, ponieważ interesuje nas warstwa znaczenia, przynależąca do samej tylko struktury dźwiękowej, skonfrontujemy je nie tyle z konkretnym obrazem-realizacją, ile po prostu z tekstem, o cechach na poły publicystycznych, a na poły literackich – mianowicie ze streszczeniem, napisanym dla widzów Teatru Wielkiego w Warszawie. Powstało ono w wersji dwujęzycznej: po polsku i po rosyjsku (Sonnenfeld 1894).

Streszczenie to – nadzwyczaj obszerne – zawiera bardzo detaliczny opis przebiegu akcji scenicznej, z podziałem na akty i sceny (obrazy). Dodajmy na marginesie, że ten szczegółowy i poetycki opis jest w pełni zgodny z XIX-wiecznymi strategiami odbioru muzyki. Jak zauważa Jamie Liddle (powołując się na ustalenia Marka Evana Bondsda), już we wczesnym romantyzmie zasadniczo ulega zmianie sposób słuchania dzieła muzycznego, które w mniejszym stopniu jest obecnie postrzegane jako tekst retoryczny, a w większym – jako swobodna wypowiedź artystyczna. Przesunięcie to przynosi ważną konsekwencję: o ile bowiem do tej pory ciężar wyjaśnienia słuchaczowi, jakie jest znaczenie tekstu muzycznego, spoczywał zasadniczo na kompozytorze, o tyle od początku XIX w. tekst ten staje się raczej przedmiotem hermeneutycznej interpretacji (Liddle 2020). Jest to zresztą widoczne w licznych zapiskach pamiętnikarskich i epistolografii epoki, zawierającej osobiste opisy i słowne „streszczenia” wysłuchanych dzieł muzycznych (np. szczegółowa charakterystyka dzieł Roberta Schumanna przez słuchającą ich Clarę Schumann, zob. Muns 2010: 5). Wspomniane opisy i streszczenia nierzadko zawierały literackie, imaginacyjne obrazy, a nieraz całe rozbudowane narracje, które w wyobraźni słuchaczy ewokowała słuchana przez nich muzyka.

A zatem folder, wraz z dokładnym opisem spektaklu, stworzony dla publiczności odwiedzającej warszawską operę, potraktujemy jako takie właśnie świadectwo recepcji, służące jednak zarazem zasugerowaniu innym słuchaczom – być może mniej obytym – określonej strategii odbioru dzieła, a nawet więcej: nakierowaniu ich na konkretną interpretację znaczenia, które intencjonalnie miał nadać mu kompozytor.

Schemat wydarzeń i ich dyspozycja w strukturze dzieła muzycznego

Gdy myślimy o muzyce baletowej, a w dalszej perspektywie o spektaklu baletowym jako o przedmiocie analizy zawartej w nich narracji, uświadamiamy sobie, że obydwie te rodzaje tekstów kultury składają się z pewnych określonych wydarzeń, które mają oczywiście charakter, po pierwsze, dźwiękowy, po drugie, teatralny. Wydarzenia dźwiękowe mają bowiem za zadanie motywować konkretne gesty teatralne. Ale ta pierwsza warstwa narracji pojawia się już na poziomie bardzo ogólnych wskazań programowych kompozytora, czyli w układzie części. Z treści niezwykle ekspresyjnego i poetyckiego opisu, zawartego w broszurze Teatru Wielkiego, dowiadujemy się o następującym rozdysponowaniu kolejnych wydarzeń baśniowych w strukturze dzieła:

Akt (nr)	Obraz (nr)	Tytuł obrazu	Wydarzenia sceniczne
I	1	Laboratorium	Twardowski pracuje w laboratorium, w czym przeszkadza mu żona – kłótnia i rozstanie z żoną – Twardowski otrzymuje zaproszenie do Salin i udaje się do Wieliczki
I	2	W Salinach	Tańce króla elfów i gnomów w kopalniach Wieliczki – nadejście gości i rozpoczęcie obchodów ku czci Wieliczki – tańce góralskie – Twardowski wywołuje szatana – rozmowa i pakt z szatanem
I	3	Grota ze skarbami	Twardowski w Olkuszu otrzymuje srebro, żąda też jednak pałacu
II	4	Sala	Twardowski ucztuje w swoim pałacu – tańce połączone z orgią – Twardowski ratuje młodą dziewczynę przed natarczywością młodzieńca – szatan wyprowadza pijanego Twardowskiego
II	5	Gaj palmowy	Wizja Twardowskiego: bajaderki w gaju palmowym
II	6	Grota Najad	Kolejna wizja Twardowskiego: grota kąpiących się nimf wodnych
III	7	Pracownia Twardowskiego w kilka lat później	Twardowski, znużony, zasypia w swojej pracowni – młoda dziewczyna (Jadwiga) przynosi mu kwiaty – rabusie usiłują okraść i zabić Twardowskiego, jednak on budzi się i ratuje siebie oraz dziewczynę – narzeczoną Jadwigi, Franciszek, również przychodzi z kwiatami – Twardowski obdarowuje młodych złotem

Akt (nr)	Obraz (nr)	Tytuł obrazu	Wydarzenia sceniczne
III	8	Wnętrze karczmy Rzym	Twardowski zostaje zwabiony do karczmy pod pretekstem udzielenia pomocy choremu – zorientowawszy się w podstępnie, Twardowski chwyta na ręce niemowlę z kołyski – pojawia się posłaniec szatana, który przypomina Twardowskiemu o danym słowie, i obaj opuszczają karczmę
IV	9	Okolice dzika i górzysta. [...] Obóz cygański	Pojawia się orszak ślubny Jadwigi i Franciszki – młoda para ratuje Twardowskiego i prowadzi pod krzyż – w szalejącej burzy szatan ucieka, a krzyż i skała zapadają się pod ziemię – młoda para oddala się
IV	10	Apoteoza	„Aniołowie i geniusze unoszą duszę Twardowskiego, tworząc grupę końcową” (Sonnenfeld 1894: 23)

Tab. 1. Schemat ukazujący rozkład wydarzeń fabularnych w strukturze baletu.

Źródło: opracowanie własne

Michał Rozmysł w swojej pracy na temat postaci Twardowskiego w romantyzmie wprowadza pojęcie mitobiografii, które rozumie jako

ujęcie dziejów pewnej postaci [...], na którą składają się literackie oraz podaniowe realizacje perypetii, odniesione do ogólniejszych kontekstów i struktur narracyjnych (na przykład mitologicznych, archaicznych wątków wierzeniowych, historii i tym podobnych), mających na celu wyjaśnienie pochodzenia określonych elementów lub uwyrażnienia ich nie tylko powierzchownej, ale także głębokiej semantyki (Rozmysł 2016: 67).

W odniesieniu do tego pojęcia sposób, w jaki nakreślona została postać legendarnego bohatera w balecie z muzyką Sonnenfelda, możemy zinterpretować jako kolejny wariant mitu, wyjaśniającego nam, kim jest tytułowy bohater i dlaczego jego historia pozostaje ważna dla pewnej zbiorowości. Tym, co przede wszystkim uderza w nakreślonej powyżej wersji baśniowej opowieści, jest zdecydowanie pozytywny obraz czarnoksiężnika, który – mimo swoich szalbierstw, żądzy bogactwa oraz łatwości ulegania pokusom cielesnym – zaprezentowany został w ujęciu apologetycznym. W ten sposób zdaje się on niemal drugim Faustem, o którym Maria Janion oraz Maria Żmigrodzka pisały, że „bohaterem stał się podrzędny szalbierz, a nie któryś z głośnych szesnastowiecznych uczonych”, „nieciekawa postać” zaś została „uwznioślona” (Janion, Żmigrodzka 2005: 122). Postaci młodej dziewczyny, Jadwigi, oraz zakochanego w niej młodzieńca, Franciszki – młodej pary dwojga niewinnych i szlachetnych ludzi, dla których mistrz Twardowski okazuje się po kilkakroć wybawicielem i którzy ostatecznie sami ratują go od potępienia, stając się mimowolnie świadkami epickiego

końca jego historii – wprowadzają do legendy wątek tkliwej i czulej miłości (niekoniecznie tej romantycznej); pozwalają też na pełniejsze wykorzystanie XIX-wiecznej konwencji baletowej (o czym poniżej).

To faustowskie oblicze pana Twardowskiego (kwestia skądinąd dość oczywista), podkreślone jeszcze końcową sceną apoteozy, w przypadku baletu ma jednak szczególnie istotny wymiar, w dziejach XIX-wiecznej muzyki, zwłaszcza teatralnej, postać Fausta zyskała bowiem ugruntowaną tradycję (por. Bacon 2011), poczynając od *La damnation du Faust* Hectora Berlioz (1846) przez *Faust-Symphonie* Ferencza Liszta (1857), operę *Faust* Charles’a Gounoda (1859), *Szenen aus Goethes Faust* Schumanna (1862) po *Mefistofele* Arrigo Boita (1868). Dzieło z muzyką Sonnenfelda wpisuje się zatem w ten sam kanon, jednak w specyficzny sposób.

Postromantyczna baśniowość

Jak wspomniano na wstępie, Pan Twardowski cieszył się sporą popularnością i jeszcze pod koniec XIX w. plakaty, rozmieszczone w przestrzeni miejskiej, obwieszczały w języku rosyjskim: „dziś, w niedzielę dnia 18 (30) października 1898 roku 384-ty raz: Pan Twardowski. Balet czarodziejsko-romantyczny w 4-ch aktach (10-ciu obrazach, ułożony przez Wirgiliusza Calori’ego [sic!], przerobiony i wznowiony z nowymi [sic!] tańcami przez Hipolita Meunier[a]. Muzyka Adolfa Sonnenfelda i innych kompozytorów” (*Dziś... 1898*).

Zwróćmy uwagę na sformułowanie „balet czarodziejsko-romantyczny”, zapowiadające widzom Teatru Wielkiego *Pana Twardowskiego*. Określenie „romantyczny” zapewne oznacza w tym kontekście „romansowy”, ale w istocie świadomość twórców baletu jest już postromantyczna i w znacznym stopniu odbiega od romantycznego pojmowania istoty baśni. Jak zauważa David Sandner, niemiecko-brytyjska tradycja romantyzmu koncentruje się raczej na mrocznych, tragicznych, okrutnych i przerażających narracjach baśniowych, pełnych przemocy, zemsty, krwi, kazirodztwa, a nawet mordu, w tym kanibalizmu i dzieciobójstwa (Sandner 1996: 13). Stanowiły one nowe, niemal niewyczerpywalne źródło fascynujących narracji, ale były też naukami moralnymi dla ludu i dla szybko rozwijającej się klasy średniej – mieszczaństwa (por. Sandner 1996: 23 i nast.).

Jednak wyrobiona publiczność lat 70. XIX w., zaznajomiona już z powstałym w połowie stulecia teatrem operetkowym, oczekuje zapewne raczej uwspółcześnionej historii, opracowanej w lekką i niezobowiązującą muzykę, efektowną choreografię i scenografię. W przypadku publiczności warszawskiej pod rosyjskim zaborem popularne mogły być także motywy i tematy patriotyczne i narodowe. Jak się przekonamy, tych w *Panu Twardowskim* nie brakuje, przynajmniej na poziomie muzycznym. W samym określeniu gatunkowym baletu „czarodziejsko-romantycznego” nie pojawia się jednak żadna wskazówka, która naprowadzałaby widza na ludową (legenda o Twardowskim) albo romantyczną (powiazania z *Faustem* Johanna Wolfganga Goethego) proveniencję tematyki. Zarówno baśniowość („czarodziejskość”), jak i „romantyczność” należy tu w znacznej mierze rozumieć jako feeryczność, iluzjonistyczność i błyskotliwość spektaklu.

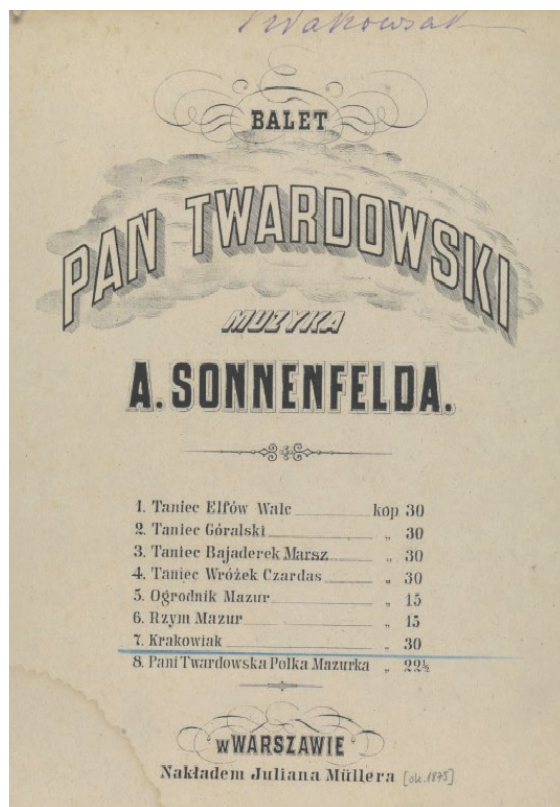
Zauważmy w tym miejscu, że wprowadzenie postaci Jadwigi, dla której zarezerwowane jest sceniczne miejsce „pierwszej” baleriny, staje się niezwykle ważne w związku z pamięcią o dawnej – w rozumieniu romantycznej – tradycji baletu. To właśnie Jadwiga uosabia romantyczną ideę niemal pozaziemskiej, feerycznej i eterycznej kobiecości. W schemacie fabularnym legendy nie ma zbyt wiele miejsca na tego rodzaju zabieg, gdyż postaci pana Twardowskiego, w przeciwieństwie do Fausta, nie przydano ważnej dla niego postaci ukochanej kobiety, jaką w niemieckim dramacie jest Małgorzata². Sam konflikt narracyjny w legendzie dotyczy zaś starcia między głównym bohaterem a jego niebezpiecznym i przebiegłym antagonistą – diabłem (w naszym wariancie zwanym, mniej ludowo, szatanem). Zauważmy ponadto, że z wersji baletowej całkowicie wyrugowany został wawelski wątek wywoływania ducha Barbary. Chciałoby się rzec, że „romansowej” historii w stylu wodewilowym i popularnym potrzebna jest raczej żywa para kochanków i szczęśliwe – przynajmniej w perspektywie ich prywatnej historii – zakończenie.

Legendarna opowieść a konwencje muzyczne i baletowe

Ta sama zasada, rządząca sztuką popularną drugiej połowy wieku, dotyczy oprawy muzycznej baletu. Przyjrzyjmy się zatem w tym miejscu pobieżnie partyturom w postaci wyciągów fortepianowych z dzieła Sonnenfelda. Zachowane fragmenty to w zasadzie *potpourri* tańców, pojawiających się w następującym porządku: *Taniec elfów – marsz*; *Taniec góralski*; *Taniec bajaderek – marsz*; *Taniec wrózek – czardasz*; *Ogrodnik – mazur*; *Rzym – mazur*; *Krakowiak*; *Pani Twardowska – polka mazurka*.

Jeśli przyjmiemy, że w każdym modelu narracji najbardziej wyeksponowana funkcja należy do narratora, a jednocześnie, że w przypadku baletu funkcję tę do pewnego stopnia przejmuje sama konstrukcja dźwiękowa – pociąga to za sobą określone konsekwencje. Nie bez powodu mówi się o zjawisku narracji muzycznej. Od niej zależy, na jakie elementy świata przedstawionego w dziele baletowym zwracamy większą uwagę, ona narzuca konwencję całej opowieści i niejako steruje naszym postrzeganiem bohaterów, daje im przestrzeń ontologiczną do realizowania się poprzez gest baletowy tancerzy/tancerek. W analizowanym przez nas przypadku na pierwszy rzut oka możemy odnieść wrażenie, że cały świat legendy został pod względem muzycznym osadzony w dość ogólnie i szeroko rozumianym polskim folklorze: dominują tańce mazurkowe i krakowiaki. W gruncie rzeczy należałoby raczej powiedzieć, że pod względem muzycznym są to po prostu współczesne tańce epoki, występujące dość uniwersalnie w muzycznym teatrze popularnym i całym europejskim balecie z drugiej połowy wieku. Dotyczy to zarówno otwierającego walca, banalnego i sentymentalnego, w tonacji As-dur oraz tonacji dominanty (Sonnenfeld ca. 1875a), jak i lekko przerysowanego, żartobliwego marsza, napisanego w kon-

2 Choć – jak wiemy – w niektórych wariantach legendy pan Twardowski wikła się w rozmaite perypetie miłosne, mniej lub bardziej znaczące dla całej opowieści.



Rys. 3. Strona tytułowa wyciągu fortepianowego baletu *Pan Twardowski* Adolfa Gustawa Sonnenfelda

wencji *alla turca* (Sonnenfeld ca. 1870a) oraz czardasza – dynamicznego, ale subtelного, o bardzo prostym, urokliwym pierwszym temacie (Sonnenfeld ca. 1870b) i polki mazurki (Sonnenfeld ca. 1870d). Były to jednak tańce popularne przede wszystkim podczas balów. Jak zauważa Elizabeth Aldrich, marszami zazwyczaj inaugurowano XIX-wieczne zabawy taneczne (Aldrich 1991: 151–152), nie wspominając o niezwyklej wręcz popularności różnych odmian polki i walca. Co do węgierskiego czardasza, jego popularność na salach tanecznych jako tańca towarzyskiego datuje się od połowy lat 30. XIX w. (zob. Felföldi 2020: 198). Ponadto wszystkie wymienione tańce, łącznie z mazurowymi, były szczególnie charakterystyczne dla teatru operetkowego (Scott 2019: 27–28). Zasadniczo, poza elementem krakowiaka, który wskazuje na pochodzenie oraz baśniową „geografię” legendy, Sonnenfeld ubiera opowieść o panu Twardowskim w konwencję mieszczańskiej lub szlacheckiej sali balowej. Potwierdza to niezwykle prostota, wręcz banalność, a nawet trywialność zachowanych fragmentów muzycznych – przy czym należy oczywiście wziąć pod uwagę, że wyciąg fortepianowy nie oddaje cech orkiestrowego oryginału, który – jak możemy się domyślać – obliczony był przede wszystkim na błyskotliwy i atrakcyjny efekt, wzorem współczesnych dzieł zachodniej operetki i innych form teatru muzycznego.

Nie możemy tego, rzecz jasna, potwierdzić przy użyciu narzędzi wizualnych: inscenizacji, scenografii, kostiumu, choć postaci baletowe, jako intencjonalni wykonawcy, charakteryzowane są podwójnie: po raz pierwszy poprzez muzykę, a po raz drugi poprzez inscenizację, a zatem gest teatralny powinien potwierdzać wizję „zadaną” w partyturze. Może to, oczywiście, robić w sposób subwersywny, jednak raczej nie w przypadku tego rodzaju dzieła.

Tym, co z pewnością pozostaje w balecie Sonnenfelda zgodne z założeniami pierwotnej baśniowej narracji, jest koncepcja czasu i przestrzeni. Istnieje wyraźny podział na przestrzeń „realistyczną”, z której bohater, z pomocą postaci fantastycznych, a także przy użyciu pewnych specjalnych obiektów magicznych, wydostaje się w kierunku przestrzeni „magicznej”, a w ostateczności te dwa plany zaczynają się zacierać. Sonnenfeld w bardzo prosty sposób sygnalizuje przestrzeń fantastyczną w tej baletowej opowieści, mianowicie wprowadzając wątki, mogące być uznane za „obce” lub lekko „egzotyczne” w stosunku do muzyki polskiej, w scenach wizji pana Twardowskiego albo wywoływania duchów w Salinach. Należy jednak pamiętać, że sugestie te są bardzo powierzchowne, gdyż wszystkie wykorzystane w balecie wątki taneczne należały do szeroko już spopularyzowanego kanonu i były konwencją doskonale znaną odbiorcom, można powiedzieć, „udomowioną”.

Układ wydarzeń chronologicznych w określonym porządku jest zgodny z podstawową koncepcją Gérarda Genette’a (zob. Mani 2013: 34). W dziele baletowym zasadniczy wpływ na kształtowanie elementu czasu ma oczywiście tempo muzyczne i to ono reguluje puls baśniowej opowieści. To właśnie sprawia, że elementy fabularne, które w tradycyjnej narracji tekstowej potraktowane byłyby lakonicznie lub zupełnie pominięte (jak sceny taneczne rozmaitych istot fantastycznych), w balecie, na odwrót, stanowią centrum muzycznego wariantu legendy i ulegają znacznemu rozbudowaniu. Z perspektywy koherencji narracji stanowią one zaledwie epizody i zdają się statyczne, nieobciążone istotnymi zdarzeniami, rozwijającymi akcję. Ponadto baletowa opowieść musi z konieczności pomijać ten niezwykle ważny element narracji typu baśniowego, który Inderjeet Mani określa „znakowaniem czasu” (*time tagging*), dokonującym się za pośrednictwem odpowiednich formuł językowych (Mani 2013: 64). Zauważmy jednak, że funkcję takiego „znakowania czasu” pełni następstwo zmieniających się formuł tanecznych i skojarzonej z nimi semantyki (tańcom „rodzimym”, jak mazur czy krakowiak, przypisane są miejsca o cechach realistycznych i zdarzenia rozwijające akcję w konkretnych wydarzeniach; tańcom „obcym” – salonowym – te związane z wydarzeniami fantastycznymi i pozostawiające przestrzeń dla epizodycznych elementów akcji).

Tym, co również pozostaje niezmienione wobec modelu narracji w baśni, są cele, które bohaterowie mają do zrealizowania (Mani 2013: 76–78). Mowa w szczególności o dwóch głównych antagonistach, panu Twardowskim i szatanie, zasadniczo działających ze sprzecznymi intencjami (chodzi bowiem o wzajemne oszustwo). Co szczególnie istotne z punktu widzenia ówczesnej konwencji baletowej – takie przeciwstawienie postaci i ich działań jest dla

tańca baletowego absolutnie fundamentalne (Shapiro 1981: 224–225), tradycyjnie jednak wyrażało dualną opozycję płci i wiążące się z tym pewne napięcie o charakterze erotycznym.

Sama formuła baletu jest mocno powiązana z ekspozycją kwestii zagadnień płci. Tradycyjny balet był do pewnego stopnia środkiem, poprzez który pewne społecznie akceptowalne i dopuszczalne „cnoty” przypisywane konwencjonalnemu dla naszej kultury modelowi męskości – takie jak racjonalność albo galanteria – mogły być wyrażane w sposób nieco subwersywny. Stąd też w sztuce baletowej XIX w. wypracowano cały szereg strategii służących jako narzędzia „konspiracyjnego podważania” owej konwencjonalności poprzez przemycanie np. kultury queerowej (Roebuck 2006: 47). Dość trudno jednak byłoby pogodzić ową subwersywność z konwencjonalnymi i konserwatywnymi gustami szerokiej warszawskiej publiczności w drugiej połowie XIX w., tym bardziej że przedmiotem tego baletu nie jest co do zasady historia miłosna. Warto jednak dodać, że i ten element konwencji baletowej został tu w pewnym sensie zrealizowany, jako że centralne sceny (piąty i szósty obraz) dzieła są właściwie na poły erotyczną fantazją, ukrywającą się pod postacią (pretekstem) przeniesienia głównego bohatera w przestrzeń baśniowej egzotyki.

Podsumowanie

Mimo iż pozbawiona słowa i tradycyjnych formuł, baletowa narracja, ubrana w uwspółcześniony kostium nadany jej przez kulturę popularną teatralnego widowiska i towarzyskich rozrywek tanecznych, zdaje się bardzo czytelna. Opowiada legendę narodową na nowo, przenosząc ją ze strefy prowincjonalizmu w szerszy kontekst europejskich salonów i paryskiej operetki. Prezentuje postać tajemniczego czarnoksiężnika odmiennie, tym razem jednak bez intencji pouczenia czy wywoływania stosownego przestrachu, jaka towarzyszyła źródłowemu przekazowi ludowemu. Miejsce moralizatorstwa zastępuje czysta potrzeba rozrywki, a zachwyt nad pełnym wdziękiem kunsztem wypiera strach, który miał służyć przestrodze i pouczeniu. Widz Teatru Wielkiego nie jest już bowiem naiwnym odbiorcą i rozumiejąc doskonale zasady konwencji, wzorem publiczności Jacques’a Offenbacha i Louisa-Auguste’a Florimonda Rongera (Hervégo), odczyta w postaci pana Twardowskiego współczesnego mieszczanina – znudzonego szarą egzystencją, tęskniącego do ekscytujących, nowych przeżyć, w gruncie rzeczy zaniego i – chociaż wciąż popełniającego drobne wykroczenia przeciw moralności – to przecież nadal mogącego liczyć na rozgrzeszenie.

BIBLIOGRAFIA

- Aldrich, E. (1991). *From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in Nineteenth-Century Dance*. Northern University Press.
- Bacon, H. (2011). The Faust Theme in Romantic Music. In L. Fitzsimmons (ed.), *Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music. A Reader* (p. 204–217). Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110973976.204>

- Chapman, J. (1984). XXX and the Changing Ballet Aesthetic; 1828–32. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2(1), 35–47. <https://doi.org/10.2307/1290778>
- Chapman, J. (1988). Silent Drama to Silent Dream: Parisian Ballet Criticism, 1800–1850. *Dance Chronicle*, 11(3), 365–380. <https://doi.org/10.1080/01472528708568986>
- Dziś w niedzielę dnia... (1898) [Afisz]. Teatr Wielki.
- Felföldi, L. (2020). Reception of Nineteenth-Century Couple Dances in Hungary. In E. Bakka, T. Buckland, H. Saarikoski, A. von Bibra Wharton (eds.), *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century* (p. 177–238). Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0174.07>
- Hurley, T. (2007). Opening the Door to a Fairy Tale World: Tchaikovsky's Ballet Music. In M. Kent (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (p. 164–183). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521832212.016>
- Janion, M., Żmigrodzka, M. (2005). Doktor Faust – prawda i zmyślenie. W: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła* (s. 119–126). Słowo/obraz terytoria.
- Jones, S. (2002). The Folklore Definition and the Origin of Fairy Tale. In S. Jones, *The Fairy Tale: The Magic Mirror of the Imagination* (p. 1–18). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203820889-5>
- Liddle, J. (2020). „Musik ist das Nicht”. On Romantic Incomprehensibility in Chopin. In E. Sheinberg, W. P. Dougherty (eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification* (p. 13–23). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351237536-1>
- Mani, I. (2013). *Computational Modelling of Narrative*. Morgan & Claypool. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-02147-3>
- Muns, L. (2010). Schumann's First Symphony: “The Nightwatchman”. *The Musical Times*, 151(1911), 3–17. <https://doi.org/10.2307/20721615>
- Propp, V. (1968). Morfologia bajki (przeł. S. Balbus). *Pamiętnik Literacki*, 59(4), 203–42.
- Rahn, S. (2015). Ballet and Fairy Tales. In J. Zipes (ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (p. 40–44). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780199689828.001.0001>
- Ratuszna, H. (2018). Bajka ludowa w literaturze romantyzmu. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 185–195). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Roebuck, Ch. (2006). „Queering” the King: A Remedial Approach to Reading Masculinity in Dance. In A. Carter (ed.), *Rethinking Dance History: A Reader* (p. 46–58). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315015668>
- Rozmyśl, M. (2016). *Mistrz Twardowski w romantyzmie. Próba mitobiografii*. Wydawnictwo KUL.
- Sandner, D. (1996). *The Fantastic Sublime: Romanticism and Transcendence in Nineteenth-Century Children Fantasy Literature*. Greenwood Press.
- Schacker, J. (2018). Theater. In P. Greenhill, J. T. Rudy, N. Hamer, L. Bosc (eds.), *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures* (p. 337–347). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315670997>
- Scott, D. B. (2019). *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900–1940*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108614306>
- Shapiro, M. (1981). Preliminaries to a Semiotics of Ballet. In W. Steiner (ed.), *The Sign in Music and Literature* (p. 216–228). University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/775633>
- Sonnenfeld, A. G. (1894). „Pan Twardowski”. *Fantastyczno-legendowy balet w 4-ch aktach (10-ciu obrazach)*. Calori.
- Spóz, A. (2007). Sonnenfeld Adolf. W: E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna* (t. 10). PWM.
- Stein, L. (1979). The Suite. In L. Stein, *Anthology of Musical Forms – Structure & Style (Expanded Edition): The Study and Analysis of Musical Forms* (p. 156–176). Warner Bros.
- Thomas, H. (2003). Theatrical Dance in America from the Eighteenth to the Nineteenth Century. In H. Thomas, *Dance, Modernity, and Culture. Explorations in the Sociology of Dance* (p. 31–44). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203359730>

Weickman, D. (2007). Choreography and Narrative: The “ballet d’action” of the Eighteenth Century. In M. Kent (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (p. 53–64). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521832212.007>

PARTYTURY

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1870a). *Balet „Pan Twardowski”. Taniec bajaderek – marsz* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1870b). *Balet „Pan Twardowski”. Taniec wróżek – czardasz* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1870c). *Balet „Pan Twardowski”. Rzym – mazur* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1870d). *Balet „Pan Twardowski”. Pani Twardowska – polka mazurka* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1875a). *Balet „Pan Twardowski”. Taniec elfów – walc* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1875b). *Balet „Pan Twardowski”. Ogrodnik – mazur* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1875c). *Balet „Pan Twardowski”. Krakowiak* [Partytura]. Müller.

Magdalena Bednarek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

magdalena.bednarek@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3903-5529

Jestem rzeką! *Wanda* Zuzanny Orlińskiej na tle tradycji oraz hydrofeminizmu

I am the River! *Wanda* by Zuzanna Orlińska, Literary Tradition and Hydrofeminism

DOI: 10.12775/LL.1.2023.009 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The paper presents a short story entitled *Wanda* by Zuzanna Orlińska as a posthumanist reinterpretation of the traditional ethnocentric legend. Subtle changes in the character's motivation and expanding the plot of *Wanda*'s story into two other texts create a new understanding of community (not only a national one), as well as a new model of women's participation in it. The foundations of this new model are agency, care and interdependence.

KEYWORDS: folk tale, legend, Zuzanna Orlińska, posthumanism, hydrofeminism, reinterpretation

Legendy dotyczące tzw. dziejów bajecznych stanowią źródło samowiedzy społeczności i pełnią doniosłą funkcję w kształtowaniu tożsamości zbiorowej – z tego też zapewne powodu uznawane są za niezbędny element edukacji, jak można wnioskować chociażby z ich obecności w programach nauczania, ale także z licznych dzieł sztuki, dla których stanowią inspirację. Historia o Wandzie bez wątpienia należy do tego kanonu: źródła notują ją po raz pierwszy na przełomie XII i XIII w. i od tego czasu jest obecna w polskiej kulturze (Mortkowiczówna 1927: 99; Wróblewska 2019). Wspomniana legenda, choć wywodzi się z zapisów kronikarskich (Plezia 2001: 345–358; Lis 2012: 132–144), współ-

wcześnie funkcjonuje przede wszystkim w wariantach adresowanych do dzieci¹, na co wpływa z pewnością jej status lektury szkolnej². Wśród licznych wydań dedykowanych temu gronu odbiorców zdecydowanie dominuje literacka adaptacja Józefa Ignacego Kraszewskiego wyekscerpowana ze *Starej baśni* (1876)³, popularny jest tekst Mariana Orłonia, pochodzący z tomu *Legendy i podania polskie* z 1986 r.⁴, wznawiane są także komiksowe *Legendy polskie* Grzegorza Rosińskiego i Barbary Seidler z lat 70. XX w.⁵ Obok nich pojawiają się jednak teksty napisane współcześnie, np. Katarzyny Małkowskiej (1999)⁶, Marty Berowskiej i Magdaleny Grądzkiej (2002)⁷ – czy najnowszy – Zuzanny Orlińskiej (2021). Celem artykułu jest interpretacja dokonanej przez tę ostatnią renarracji legendy o Wandzie w kontekście feministycznej i posthumanistycznej refleksji nad wspólnotą oraz miejscem w niej kobiet.

Trudno nie zgodzić się z Andrzejem Skrendą, który zauważył, że „dzieło nie wchodzi do kanonu samo, lecz dopiero wtedy, gdy zostaje ustalona jego obowiązująca wykładnia” (Skrendo 2005: 72). W przypadku podań, legend i bajek (pozbawionych z racji oralnego pochodzenia jednej obowiązującej redakcji i funkcjonujących w postaci licznych inwariantów, których popularność i rozpowszechnienie może się różnić, lecz żadnemu nie przysługuje status oryginału) jest to szczególnie widoczne. Jednoznaczność legendy o Wandzie przed niemal stu laty konstatowała Hanna Mortkowiczówna:

- 1 Baza Biblioteki Narodowej dla wyszukiwania „legendy polskie” podaje tylko jedną pozycję dla dorosłych, pięć dla młodzieży, dla dzieci – 129; wyszukiwanie „podania polskie” daje 101 pozycję dla dzieci i trzy dla młodzieży. Wyszukiwania dotyczące Wandy (hasła „legenda o Wandzie”, „podanie o Wandzie”, „Wanda”) pozwoliły znaleźć tylko jeden utwór związany z legendarną władczynią adresowany do dorosłego odbiorcy: *Wandę* Witolda Jabłońskiego – powieść fantasy należącą do cyklu słowiańskiego.
- 2 Legenda o Wandzie od 2017 r. znajduje się wśród lektur obowiązkowych dla klas IV–VI według podstawy programowej języka polskiego; podstawy programowe z 1999 i 2009 r. nie wyszczególniały, które legendy miały być omawiane w szkole. W okresie przedtransformacyjnym *O Kraku, Skubie i smoku wawelskim* Kraszewskiego było lekturą obowiązkową w szkole podstawowej w 1950 r. oraz w latach 1951–1956. *Stara baśń*, z której pochodzi do dziś najczęściej powielany wariant legendy o Wandzie, była w szkole podstawowej lekturą obowiązkową w latach 1946, 1951–1953, 1955, a uzupełniającą w latach 1947, 1949–1950, 1972–1999 (Fraszek 2006: 121).
- 3 Tekst Kraszewskiego znajduje się w *Legendach polskich* Wydawnictwa GREG (według danych Biblioteki Narodowej między 2003 a 2021 r. miały one 26 wydań), a także w *Baśniach i legendach polskich* (pod red. I. Puchalskiej) Wydawnictwa Zielona Sowa (osiem wydań od 2001 r.).
- 4 *Legendy i podania polskie* Orłonia miały cztery wydania (ostatnie w 2006 r.), *Wanda, co nie chciała Niemca* została jednak opublikowana także w *Legendach krakowskich* (2003) i w *Legendach polskich* (2005 i 2009) tegoż autora oraz w zbiorze wieloautorskim *Skarbnica baśni polskich* (2006, 2007, 2022).
- 5 Cykl pierwotnie znany był pod tytułem *Legendarna historia Polski*, w 2007 r. Wydawnictwo Egmont wydało zbiorczy tom pt. *Legendy polskie*, drugie wydanie ukazało się w 2022 r.
- 6 Tekst ukazał się w wydaniu broszurowym trzykrotnie (1999, 2005, 2007), wszedł też do zbiorczych publikacji: *Polskie legendy w wersji polskiej i angielskiej* (pięć wydań, ostatnie w 2022 r.) oraz *Legendy krakowskie w wersji polskiej i angielskiej* (2007 i 2008).
- 7 *Wanda, co nie chciała Niemca* wymienionych autorek pojawia się w *Skarbcu legend polskich* (2002 i 2003) oraz w *Skarbcu baśni i legend polskich* (2007 i 2010).

Sprawę znaczenia dziejów Wandy w tradycji [...] przesądziła przede wszystkim ich treść. Treść, która [...] zawiera pierwiastki tak bliskie polskiej psychice, ideę bohaterstwa, bezwzględny patriotyzm i kult poświęcenia, wiecznie pokutujące w duszy każdego Polaka. One to przede wszystkim, obok bogactwa fabuły i egzotyczności tła, sprawiły owo „wiekowe patroństwo i apostołstwo Wandy w narodowości polskiej (Mortkowiczówna 1927: 14).

To, co Mortkowiczówna przedstawiała w kategoriach esencjalistycznie ujętej tożsamości narodowej, uobecniającej się jedynie w kulturze tejże nacji, współcześni badacze rekonstruuja jako kulturową kliszę, która reprodukowana jest w celu utrwalenia konkretnych wartości: w przypadku omawianej legendy dotyczących kobiecości oraz państwa. Piotr Kowalski pisał, że Wanda to „dumna Polka, która nad życie wołała oczyszczającą śmierć w nurtach Wisły” (Kowalski 2007: 212), a Przemysław Śniadała rozbudowywał opis relacji między kobietą a narodem obecnej w tym obrazie: „Chcąc zachować czystość i nie splamić honoru narodu, postanowiła targnąć się na własne życie w imię dobra ogólnego i zachowania państwowości” (Śniadała 2011: 231). Oczywistość etnocentryzmu legendy (Wróblewska 2019) zakrawa na ironię, gdyż – jak dowodzą badacze – na jej kształt znacząco wpłynęła czeska kronika Kosmasy (Plezia 2001: 354–356), mitologia nordycka (Lis 2012: 145), a także antyczna tradycja literacka (Kumarniecki 1925–1926: 47–54; Śniadała 2011: 229–231).

Etnocentryczna i patriarchalna interpretacja legendy o Wandzie, znajdująca wyraz zarówno w tekstach naukowych, jak i artystycznych, jakkolwiek za sprawą rozpowszechnienia i utrwalenia wydawać się może oczywista, jedyna i naturalna, w istocie jest konstruktem zdeterminowanym politycznie i kulturowo. Jak zauważyła Maria Janion, schyłek XVIII w. przyniósł zmianę wyobrażenia narodu. Przybrał on postać ludzkiego ciała, najczęściej – żeńskiego. Sytuacja polityczna Pierwszej Rzeczypospolitej określała kształt tej figury: „Polska, przybierając postać kobietą, przyobleka ciało bardzo konkretnie wyobrażonej kobiety. Spychana do grobu albo już złożona w grobie, staje się martwą kobietą” (Janion 2006b: 267). Legenda o królowej, której śmierć łączy się w niejasny sposób z utrzymaniem niezawisłości politycznej jej państwa, stanowiła podatny grunt dla tego nowego wyobrażenia. Nic więc dziwnego, że schyłek klasycyzmu przynosi odrodzenie Wandy, która staje się bohaterką dramatów z dominującymi wątkami narodowymi i romansowymi, co służy ekspozycji jej kobiecości oraz zobowiązań wobec wspólnoty. Paradygmataczna pod tym względem jest tragedia Tekli Łubieńskiej, napisana na konkurs Towarzystwa Przyjaciół Nauki w 1803 r., która przyniosła autorce zwycięstwo i zapoczątkowała modę nie tylko na dramaty o dziejach bajecznych i Wandzie (Mortkowiczówna 1927: 61; Moskal 2020: 56), ale także zdecydowała o tym, że interpretacja legendy o niej jako wzorcu polskiego kobiecego patriotyzmu stała się kanoniczna. Ten sposób konceptualizowania polskiej mitycznej królowej mógł dominować, okazał się bowiem się nad wyraz spójny, łącząc utrwalone przekonania o kobiecości, nowoczesność myśli poli-

tycznej oraz aktualność społeczno-polityczną. Jak pisała Maria Janion: „Kobieta jako ciało narodu stała się obiektem patriotycznej religii. Jej śmierć ofiarniczą uznawano za konieczną część narodowej doktryny zbawienia. Nowsze badania dowodzą, że śmierć ofiarniczą traktuje się w kulturze zachodniej jako część tożsamości kobiecej i kobiecego pożądanego” (Janion 2006b: 280). Płeć Wandy determinowała rezultat jej poczynań: nawet jeśli była prawowitą królową, racjonalną zarządczynią państwa, zwycięską głównodowodzącą armii, ulec musiała sile większej niż ona: interesowi narodowemu, miłości lub po prostu śmierci.

Tak skonstruowany model polskiego kobiecego patriotyzmu zakłada akceptację samozagłady jako podstawową formę zaangażowania we wspólnotę i narzędzie realizacji narodowego dobrostanu. Współcześnie taka forma opowieści o Wandzie jako przedmiot transmisji kulturowej w obrębie grupy młodych odbiorców niepoddany krytycznej – przede wszystkim historycznej – refleksji budzić musi niepokój. Statystyki z lat 2012–2021 mówią, że liczba prób samobójczych wśród osób poniżej 18 roku życia wzrosła o 500% (odpowiednio 291 prób w 2012 oraz 1496 w 2021 r.), między 2020 a 2021 r. odnotowano wśród dziewcząt zwiększenie tej liczby o 101% (Kicińska, Palma 2022: 3–4). Apologia zachowań samobójczych, którą wyczytać można nie tylko w materiałach dydaktycznych i opracowaniach dotyczących omawianej legendy⁸, ale także w jej literackich adaptacjach⁹, wzmocniona przez autorytet szkoły jako instytucji, sprzyjać może relatywizacji oceny tych zachowań oraz stanowić do nich zachętę. Ksenofobiczne, w niektórych przypadkach wprost antyniemieckie, passusy adaptacji (choćby tytuł tekstu Orłonia: *O Wandzie, co nie chciała Niemca*)¹⁰ nie współgrają z postępującą integracją europejską, a aktualność ofiarniczego modelu patriotyzmu jest dyskusyjna. Z tych powodów legenda o Wandzie to tekst wymagający szczególnej ostrożności, gdy prezentowany ma być dzieciom, choć ostrożność ta nie powinna prowadzić do cenzury prewencyjnej. Trudne może być osadzanie jej w kontekście historyczno-kulturowym, tak z racji realiów organizacyjnych edukacji szkolnej, jak i kompetencji uczniowskich. Możliwością stosunkowo najprostszą, jeśli chodzi o praktykowanie wspomnianej ostrożności, jest sięgnięcie po alternatywne wobec kanonicznej wersji legendy o Wandzie. Taką proponuje Zuzanna Orlińska we *Współczesnym bazarzu polskim* (2021).

8 W publikacji Wydawnictwa GREG, potentata opracowań lektur szkolnych, wyczytać można: „Wanda swoimi czynami wskazuje na dwie rzeczy, które powinny być najważniejsze w życiu każdego człowieka. Są nimi: służba Bogu i ojczyźnie. Wanda, choć znalazła się w sytuacji, która kazała jej wybierać między swoimi ślubami a dobrem kraju, potrafiła pogodzić obie rzeczy i dochowując wierności bogom, uratowała swoją ojczyznę przed obcym zwierzchnictwem, a następnie poświęciła dla kraju to, co miała najcenniejsze – swoje młode życie” (Włodarczyk, Studziński 2018: 92).

9 Tekst Orłonia kończą słowa: „Lud zaś usypał na cześć swej pani wysoki kopiec, który do dziś służy bohaterstwu dzielnej córki Kraka” (Orłóń 2002: 27).

10 Ten sam tytuł legendy o Wandzie pojawia się np. w *Skarbcu legend polskich* Berowskiej i Grądzkiej (Wydawnictwo Wilga, 2002, 2003; następne wydania – jako *Skarbiec baśni i legend polskich* – opublikowano w latach 2007 i 2010), a także w *Legendach polskich* (Wydawnictwo Dragon, 2015), w *Legendach mojego dzieciństwa* (Wydawnictwo Damidos, 2012) oraz u Heleny Bossak (*Pan Twardowski, O Wandzie, co Niemca nie chciała*, Wydawnictwo Siedmioróg, 2010).

Pierwszą część tomu, zatytułowaną *Kto ty jesteś?*, autorka komponuje, powtarzając motyw z poprzednich tekstów. W przypadku legendy o Wandzie sprawia to, że jej historię tworzą w sumie trzy utwory: *Krak*, *Wanda* oraz *Syrena*. Spoiwem między legendami z cyklu małopolskiego jest bowiem córka legendarnego władcy, a tekst o królowej z historią założenia Warszawy łączy motyw fantastycznych istot rzecznych. Rozszerzona w ten sposób (fabularnie i semantycznie) opowieść nie tylko czyni z Wandy postać o bogatszej biografii, niepozbawioną motywacji psychologicznej, ale też pozwala ją rozpatrywać w różnorodnych układach symbolicznych. Takie rozwiązanie podkreśla także kompozycyjne umiejscowienie skoku dziewczyny do wody: choć znajduje się on w finale utworu, nie kończy opowieści o Wandzie, traci więc swoją eksponowaną pozycję.

W kreacji Orlińskiej Wanda od początku (od *Kraka*) funkcjonuje jako figura nienależąca do męskiego porządku władzy: jej imię nie jest spuścizną po żadnym królewskim przodku, z racji wieku i płci nie uczestniczy ona w naradach, nie bierze też udziału w rywalizacji o tron (to powtarzający się w *Gnieździe*, *Postrzyżynach* i *Smoku* motyw, który podlega gradacji w kolejnych tekstach Orlińskiej)¹¹: dosłownie tkwi w cieniu, przemyka pod ścianami. Jest niczym wątek: ważny, obecny, ale przeciwny i podporządkowany dominującej narracji. Na tle braterskiego konfliktu oraz walki Kraka ze smokiem jej głos rozbrzmiewa jednokrotnie: Orlińska ją właśnie przedstawia jako pomysłodawczynię poczęstowania smoka baranem wypchanym siarką. Fortel ten budzi jednak opór starszego brata (jako nieszlachetny) i akceptację pozostałych mężczyzn, wymuszoną jedynie desperacją. Rozwiązanie Wandy reprezentuje tutaj spryt przeciwstawiony sile, pragmatyzm opozycyjny wobec rycerskich obrządków, zwyczajność kontrastującą z zajęciami wybranych. Królowna sięga do własnego kobiecego doświadczenia, by ocalić państwo: „Dziewczyńskie sposoby! [...] Nie chcesz przejść do legendy jako rycerz, który pokonał smoka własnym mieczem? Wolisz, by cię zapamiętano jako kuchcika faszerującego mięso nadzieniem?” (Orlińska 2021: 48). Słowa Kraka młodszego skierowane do brata wyraźnie przeciwstawiają wartości związane z walką, zabijaniem, władzą, które reprezentują uprzywilejowani, tym związanym z jedzeniem, życiem, kobiecością; dla mężczyzny ich przyjęcie ma być równoznaczne z akceptacją podporządkowanej pozycji. Taki obraz zdeterminowanego genderowo świata wartości odsyła do Frommowskiego rozumienia matriarchatu i patriarchatu, wywiedzionego z teorii Johanna Jakuba Bachofena:

Kultura matriarchalna charakteryzuje się akcentowaniem więzi krwi, przywiązania do gleby oraz biernej akceptacji wszystkich zjawisk przyrody. Społeczeństwo patriarchalne, na odwrót, cechuje poszanowanie dla

11 W *Gnieździe* wrogość między braćmi pojawia się epizodycznie, nie prowadzi do rozlewu krwi, Popiel z lęku o swoją linię sukcesji podaje truciznę stryjom (związki krwi są więc dalsze, jednak następuje morderstwo), natomiast w *Smoku* Krak młodszy morduje brata własnoręcznie.

ustanowionego przez człowieka prawa, przewaga myśli racjonalnej oraz podejmowane przez ludzkość starania, aby przeobrazić zjawiska przyrody. [...] W pojęciu matriarchalnym wszyscy ludzie są równi, ponieważ wszyscy są dziećmi matek, a każdy z osobna dzieckiem Matki-Ziemi. Matka kocha wszystkie swoje dzieci jednakowo i bez zastrzeżeń, ponieważ miłość swą wyprowadza z faktu, iż są one jej dziećmi, niezależnie od zasług i osiągnięć; celem życia jest szczęście ludzi i nie istnieje nic ważniejszego ani godniejszego niż ludzkie istnienie oraz sam proces życia. System patriarchalny natomiast poczytuje posłuszeństwo wobec autorytetu za główną cnotę. Zamiast zasady równości znajdujemy tu pojęcie ulubionego syna oraz hierarchiczny porządek społeczny (Fromm 1994: 82–83).

Idee te są jeszcze wyraźniejsze w *Wandzie*, w której Orlińska wprowadza epizod opatrywania i pocieszania dziecka przez królową, nieznany tradycji, w której podkreślana jest dziewiczość władczyni (w wersji Kraszewskiego składa ona ślub czystości). Współczesna autorka w wątku Dobrusi, przypadkowo spotkanej na drodze dziewczynki, którą zajmuje się Wanda, przedstawia ją w funkcjach macierzyńskich. Wyznaczenie takiego kierunku interpretacji postaci Wandy nie jest precedensem. Już wcześniej Jan Banaszkiewicz, zainspirowany teoriami Georges’a Dumèzila, przedstawiał legendarną królową jako przywódczynię kultuwującą wartości alternatywne wobec reprezentowanych przez władców wcześniej zasiadających na tronie (Lis 2012: 147–148).

W opowieści Orlińskiej przejście od porządku patriarchalnego do matriarchalnego jest pokojowe. Krak przekonany, że jego córka ma szansę królować odmiennie i lepiej niż on i jego przodkowie właśnie dlatego, iż jest kobietą, scedowuje władzę na nią:

Wiesz, że prawie całe życie spędziłem na wojnie. I ja, i moi przodkowie, a także moi synowie – stale z kimś walczyliśmy. Jeśli nie z wrogiem, to z własnymi braćmi. Do czego to doprowadziło, pamiętasz. Ty pierwsza możesz coś zmienić. Królestwo jest dziś silne. Nieprzyjaciel ci nie zagraża. Braci rywali już nie masz. Nie pałasz chęcią podbojów, a to dobrze, to bardzo dobrze [...]. Potrafisz budować zamiast niszczyć. Kochać, a nie nienawidzić. Dlatego twój lud będzie żył w dostatku i pomyślności (Orlińska 2021: 57, podkr. M. B.).

Tym samym poboczny wątek *Kraka* staje się osnową nowej historii – *Wandy*, a sama legenda o poświęcającej się dla ojczyzny kobiecie pod piórem Orlińskiej przedzierzga się w opowieść o kobiecej odpowiedzialności za państwo. Autorka nie jest odosobniona w swojej interpretacji, wcześniej to w Kadłubkowej *Wandzie* Przemysław Śniadała widział model idealnego władcy (Śniadała 2011: 229).

Matriarchalność postaci Wandy Orlińska buduje także poprzez (paradoksalnie) jej eksponowaną niechęć do sprawowania władzy. Mimo że dziewczyna została namaszczona przez ojca na królową, a lud przyjął z radością tę decy-

zję, choć już wcześniej jej mądrość (fortel z baranem) oraz odwaga (śledziła braci schodzących do pieczary smoka, gdzie stała się świadkiem morderstwa młodszego z nich) pozwalały widzieć w niej przywódczynię, gdy przejmując władzę, objawia niepewność. Zbroja – choć robiona na miarę – nie pasuje na nią, a doradca napomina ją jak dziecko, aby włożyła cieplejszy strój. Obiekcje wobec politycznego przywództwa nie muszą oznaczać słabości, Wanda projektuje bowiem dla siebie rolę niezmiernie odpowiedzialną i ważną: „Najbardziej chciałabym stać się Wisłą – pomyślała. Popłynąć przez cały kraj, widzieć życie zwykłych ludzi. Karmić ich, pić, dbać o ich zwierzęta, czynić pola żyznymi. Przynosić świeżą, czystą wodę. Chronić miasta przed wrogami” (Orlińska 2021: 67). W istocie więc niepewność Wandy na tronie można postrzegać jako poczucie nieadekwatności formy sprawowania władzy wobec rozpoznawanej funkcji tejsze. Odpowiedzialność za państwo wyraża się troską o egzystencjalne podstawy bytu jego mieszkańców, a zainteresowanie dominium – ciekawością codziennego życia poddanych. Wanda nie chce zasiadać na krakowskim tronie, radzić z możnymi, wyruszać na spotkanie armii nieprzyjaciela – chce być blisko swojego ludu, jak matka troszczyć się o swoje dzieci.

Skok dziewczyny do Wisły przedstawiony w takim kontekście przestaje być ofiarą z siebie, aktem desperacji, szaleństwa, bezsilności. Orlińska wprost podejmuje też polemikę z interpretacją głoszącą, że śmierć królowej, przez likwidację obiektu pożądania ościennego władcy, miała zapewnić pokój państwu (Orlińska 2021: 66). Wanda ze *Współczesnego bazarza polskiego* jednoczy się z żywiołem, który w polskiej tradycji ludowej postrzegany jest jako żeński, dający schronienie, życie, ale także niebezpieczny, śmiercionośny (Masłowska, Niebrzegowska 1999: 324–325). Skok Wandy nie oznacza u Orlińskiej samobójczej śmierci, a przemianę:

Wyciągnęła ręce przed siebie jak pływaczka i odkryła, że stały się przejrzyste. Jej ciało już prawie nie dało się odróżnić od wody. Zlało się z nią, stopiło. Jeszcze tylko włosy falowały jak wodorosty. Oddech zmienił się w rytmiczny szum rzeki. Stało się tak, jak chciała. Była Wisłą (Orlińska 2021: 67).

Jako rzeka Wanda może zrealizować swoją wizję troski o państwo, dzieje się to jednak kosztem kobiecego ciała – ono, postrzegane jako słabe, podatne na uprzedmiotowienie, jest przeszkodą dla planów królowej, która nie podejmuje walki o zmianę przekonań otaczających ją mężczyzn – zarówno tych pozornie sprzyjających jej (Gościrad), jak i wrogich (Rudiger).

Przedstawiona przez Orlińską interpretacja skoku do rzeki jako metamorfozy jest zakorzeniona w tradycji literackiej – jednak tej słabo obecnej w pamięci zbiorowej, bo wypartej przez polityczne, porozbiorowe rozumienie legendy¹².

12 Co ciekawe, legenda o Wandzie bywała i przed rozbiorem wykorzystywana do celów politycznych: używano jej jako argumentu legitymizującego kobiecą sukcesję na tronie – najpierw Jadwigi, potem Anny Jagiellonki (Łukaszewicz-Chantry 2014: 81–83).

W polskiej poezji łacińskiej Wanda przemieniała się w nimfę – w *De nuptiis Sigismundi Augusti et Elissae* (1543) Georgius Sabinus, a za nim Joachim Bielski w *Istulae convivium. In nuptiis Stephani Primi Regis Poloniae et Principis Annae* (1576) czynili polską królową wybranką rzecznego bóstwa. Istula porywał ją do swego królestwa, by pojąć za żonę (Łukaszewicz-Chantry 2014: 80, 82–84)¹³. Jan Kochanowski natomiast w *Elegii* 15 księgi 1 *Elegiorum libri IV* (1584) każe co prawda Wandzie dokonać *devotio* w zamian za zwycięstwo nad wrogami, jednak nie kończy się ono śmiercią, a przemianą w najadę (Łukaszewicz-Chantry 2014: 86–88). Także jeden z pierwszych badaczy wątku Wandy, Jan Karłowicz, myślał o królowej jako o bóstwie wodnym, które porzuciwszy swą postać dla ziemskiego kochanka, zrażone nim, powraca do rzeki, aby strzec miasta wybranka (Karłowicz 1876: 162).

Orlińska jednak nie robi z Wandy nimfy (bohaterka dostrzega w Wiśle obok podwodnych roślin i zwierząt niebędące nimi stworzenia – jak się domyślamy po kolejnym opowiadaniu: syreny), a istotę potężniejszą. Na sakralny charakter tej postaci wskazywał Wincenty Trojanowski, który uznawał ją za bóstwo zarazem akwaticzne i solarne (co motywuje scena oślepienia wrogiej armii przez blask bijący od królowej), opisywał jej starcie z Rudigerem jako kontynuację wcześniejszych zmagania Kraka (bóstwa solarne) oraz smoka (bóstwa telluryczne) (Maślanka 1984: 15). Monika Rudaś-Grodzka widzi natomiast w Wandzie nie potomkinię pogromcy smoków, a ich władczynię (Rudaś-Grodzka 2016: 633–636). Orlińska wystrzega się jednak konwencjonalnie sakralnego kierunku metamorfozy, co nie wyklucza rozszerzenia jej podmiotowości; Wanda w proponowanym przez nią ujęciu staje się Wisłą, rzeką, wodą samą – siłą natury. Obraz stworzony przez pisarkę koresponduje z ideami hydrofeminizmu, który na przecięciu refleksji feministycznej i posthumanistycznej rozwija Astrida Neimanis: „Woda łączy skalę ludzką z pozostałymi skalami życia, zarówno z niezgłębionymi, jak i z niezauważalnymi. Wszyscy jesteśmy ciałami z wody, w sensie konstytucyjnym, genealogicznym i geograficznym” (Neimanis 2020). Metamorfoza Wandy pokazuje płynność granicy między istnieniami, za którą stoi ciągłość bytu postrzeganego w najbardziej elementarnych kategoriach.

Idee te pojawiały się już wcześniej w refleksji posthumanistycznej. Rosi Braidotti wskazywała, że planetarna, geocentryczna i kosmiczna perspektywa w myśleniu o podmiotowości jest „wstrząsem o całkiem odmiennej skali niż stawanie-się-zwierzęciem człowieka” (Braidotti 2014: 172). Dzięki temu podmio-

13 Za tym kierunkiem myślenia o słowiańskiej księżniczce podążyła Leigh Bardugo w opowiadaniu *Mały nożyk* z osadzonego w uniwersum griszów tomu pt. *Język cierni. Opowieści snute o północy i niebezpieczna magia*. Wodne bóstwo bierze udział w konkurach o jej rękę, ale jedynie po to, by obnażyć prawa i interesy, którymi kierują się mężczyźni otaczający kobietę. Bohaterka przeciwstawia się politycznie cennemu mariażowi i podobnie jak Wanda skacze w nurty rzeki. Nie jest to jednak czyn wpisujący się w etnocentryczną narrację, a gest indywidualnej kontestacji patriarchalnych norm. Yeva dobrowolnie oddaje się nurtowi, negując struktury władzy, w które wpisała ją pleć i stan; uniesiona z dala od rodzinnych stron, wie dzie samotne i szczęśliwe życie nad brzegiem morza.

towość przestaje być funkcją człowieka, nie jest uwarunkowana racjonalnością, nie stanowi też efektu uznania, a „opiera się na immanencji relacji” (Braidotti 2014: 174). Woda zdecydowanie lepiej niż elementy topiki geocentrycznej wyraża tę zażyłość: będąc konstytutywnym elementem ludzkiego ciała, jest zarazem tym, co warunkuje nasze istnienie, ale także bytem odrębnym, niezawisłym i potężniejszym od człowieka. Metamorfoza Wandy opisana przez Orlińską nie oznacza jakościowego przekształcenia ani jej istoty, ani formy: świadomość Wandy pozostaje niezmienna, woda była najważniejszym składnikiem jej cielesnej postaci już wcześniej, przebijała się też coraz wyraźniej jako fantazmat. Przemiana w Wisłę opiera się na zmianie proporcji: pozwala na pierwszy plan wydobyć się tym związkom przynależności, które są dla kobiety istotniejsze i dają większą sprawczość niż zapewniają człowieczeństwo i etnocentryzm. Skok Wandy do wody mieści się więc w ludowej symbolice rzeki, ale i poza nią wykracza – jeśli w postaci tej odnajdywać można model idealnego władcy, można w niej i widzieć paradygmat człowieczeństwa rozpoznającego przynależność do szerszej wspólnoty: tego, co żywe. Hydrofeminizm buduje wspólnotę, która nie niweluje różnicy, opiera się na elementarnej zażyłości i nieuniknionej współzależności:

żadne ciało nie jest w swej rzecznej cielesności samowystarczalne; pochodzimy z różnych mórz, które nas zrodziły i wykarmiły, zarówno w toku ewolucji, jak i dzięki matczynej opiece. Woda, innymi słowy, przepływa przez i opływa różnicę. [...] Woda przepływa między nimi, będąc oboma jednocześnie: oto zaczątki nowej hydro-logiki. Jaką etykę i politykę mogłabym kultywować, gdybym uznała, że niepoznawalność innej/innego przepływa przeze mnie – jak i ja płynę przez nią/niego? (Neimanis 2020).

Politycznym (a zarazem etycznym) skutkiem takiej wizji podmiotowości jest „zbudowanie ponadnarodowej, antykapitalistycznej i antykolonialnej solidarności” (Neimanis 2020). Praktycznie krok taki podejmuje ekologiczno-artystyczny kolektyw Siostry Rzeki, założony w 2017 r. Cecylia Malik, zainspirowaną pracą Antoniego Kamińskiego z 1980 r. pt. *Wiślany orszak*, wraz z członkami i członkiniami grupy chce oddać głos rzekom, by zwrócić uwagę na problemy, jakie dotyczą polskie wody płynące, ale pośrednio także – na trudności, z którymi mierzą się lub będą musieli zmierzyć się żyjący nad nimi ludzie:

Aktywistyczne akcje wyrastają z idei siostrzeństwa, stając się przestrzenią do rozmowy w duchu empatii. Siostry pokazują, że składamy się z wody i poprzez nią wszystkie organizmy żywe są ze sobą połączone. Woda rodzi, karmi i podtrzymuje przy życiu. Dzięki wodzie możemy stać się bardziej otwarci na ludzkich i poza-ludzkich innych, doceniać bioróżnorodność (Muzeum HERstorii Sztuki 2022).

Samej Orlińskiej jako autorce *Wandy* blisko do Sióstr Rzeki, a jej Wanda-Wisła jawi się jako Siostra-Rzeka: nie-ludzka natura, z którą człowiek współistnieje. Potężna, życiodajna i śmiercionośna, podtrzymująca ludzką egzystencję, ale także podmiotowa, twórcza i sprawcza. O takiej rzece trudno powiedzieć, by stanowiła czyjąś własność, podobnie jak nie była nią Wanda, walcząca (zwy- cięsko) w tekstach Orlińskiej o prawo stanowienia o sobie. Obraz zjednoczenia mitycznej władczyni z płynącą wodą jest inspirującą wizją Wisły – upodmiotowionej i królewskiej. Dzięki niemu łatwiej dostrzec, że rzeki nie można sprowadzić do rezerwuaru wody i ryb, szlaku komunikacyjnego czy ujścia nieczystości cywilizacyjnych. Jest ona istotą, której byt przekracza granice czasowe ludzkiej egzystencji i determinuje życie wielu innych istnień (w tym człowieka). Wypowiadając poniższe słowa, Malik nie odwołuje się bezpośrednio do legendy o Wandzie, jednak trudno zapomnieć o tym podaniu, zwłaszcza w narracji Orlińskiej:

Rzeki mają u nas imiona pierwotne, przedchrześcijańskie i przeważnie w formie żeńskiej. Pierwsze wzmianki o terenach Polski dotyczyły przecież Vistuli! [...] W rzece jest niesamowita siła i wolność. Zamiast się jej bać, próbować ją kontrolować czy wykorzystywać do własnych celów, lepiej po prostu ją uszanować i pozwolić jej robić swoje (Milian-Lewicka 2022: 111).

Obraz *Wandy* zjednoczonej z Wisłą otwiera drogę do radykalnej rekonceptualizacji naszego myślenia o naturze. Sprawia, że starania o nadanie podmiotowości prawnej rzekom i jeziorom, podejmowane tak na świecie, jak i w Polsce (Bieluk 2020; Kowalik 2021), mieszczą się w wyobraźni. Co ważniejsze jednak w kontekście etnocentryzmu legendy o Wandzie, narracja Orlińskiej wskazuje na możliwość przededefiniowania patriotyzmu w oparciu o nią. Zjednoczenie *Wandy* z Wisłą to komunია narodu i natury. Jeśli jako naród chcemy trwać, musimy zadbać o naturę, bo to ona daje nam życie. Nie możemy w opowieści uśmiercić *Wandy*, musimy ją ocalić, ponieważ ona jest symbolem naszego zjednoczenia: „Nie jest prawdą, że istnieje człowiek i natura. Każdy z nas, żywych organizmów, jest częścią natury. Nie ma tutaj oddzielenia, a nawet pomostu. Gdy ktokolwiek z nas występuje w ochronie natury, automatycznie występuje w ochronie ludzkości” (Rient b.d.). Sensy te powtarza Orlińska w *Syrenie*, gdzie ukazuje próbę zniewolenia rzecznej istoty przez człowieka. Gdyby doprowadzić ten czyn do końca – nastąpiłoby jej zgładzenie, nie przynosząc wcale Warszawi oczekiwanego celu. Sawa, przywracając wolność syrenie, ocala nie tylko ją, ale także Warszawę.

Transformację, jakiej Orlińska poddaje legendę o Wandzie, można postrzegać jako część walki na obrazy, której celem jest przebudowa polskiego patriotyzmu. Miłość do ojczyzny, służba jej, oznaczać może odpowiedzialność za ludzkie i nie-ludzkie współistnienie. Transformacja modelu relacji jednostki i narodu dokonuje się za pośrednictwem alternatywnej propozycji uczestnic-

stwa kobiet we wspólnocie, w której zaczynają one funkcjonować nie jako martwe ciała, ofiary złożone na ołtarzu ojczyzn, ale jako siła sprawcza.

Zmiana dokonana przez Orlińską jest subtelna: nie neguje ona wprost żądnych sensów kanonicznego odczytania. Wprowadza co prawda Wandę nieco wcześniej do cyklu krakowskiego, już podczas smoczej agresji, czyni ją też autorką fortelu, który doprowadził do zwycięstwa nad bestią, jednak ta swoista przedakcja może pozostać czytelnikom legendy o Wandzie nieznana – wszak pojawia się w innym tekście. Nieco inaczej motywuje też Orlińska odmowę poślubienia Rudigera. Argumentem nie są ani śluby czystości, ani niechęć do narodu konkurenta; to niekonsekwencja poczynąń mężczyzny ją zraża: najpierw napada on na jej kraj, aby potem prosić o rękę. Wanda w ofercie małżeńskiej słusznie rozpoznaje kolejny zamach na niezawisłość państwa, które ona swą osobą reprezentuje. Opisana zmiana motywacji mieści się jednak w granicach realizmu psychologicznego (i politycznego), nie może więc budzić sprzeciwu. Sam skok do rzeki następuje, jego skutki są takie jak zawsze w omawianej legendzie – przynoszą państwu ocalenie. To, że spełnia się ono nieco inaczej, można więc łatwo zaakceptować, zwłaszcza że alternatywny obraz pozostaje między słowami, w symbolach. Orlińska, podejmując więc walkę na obrazy, stosuje podstęp: przedstawia Wandę tak podobną do przedstawień tradycyjnych, że odmienność wartości, które ona konotuje, może przejść niezauważona – aż do momentu, gdy zobaczymy skutki ich oddziaływania:

Trafnie powiada Michelle Perrot, że „każda rewolucja jest najpierw symboliczna, zanim stanie się strukturalna. Nie tylko dlatego, że łatwiej jest zmieniać słowa niż rzeczy, ale dlatego, że język i wyobrażenia są wymiarem rzeczywistości”. Z tego powodu obrazy prowadzą ze sobą walkę, niekiedy bardzo bezwzględna. Jak pisze Werner Hofmann, „obrazy atakują i są atakowane”, „niszczą i są niszczone”. Walki obrazów należą do niezwykle dramatycznych epizodów w historii sztuki i historii idei (Janion 2006a: 8–9).

Transformacja fabuły, a co za tym idzie reineterpretacja niesionych przez nią znaczeń, pozwala widzieć w *Wandzie* Orlińskiej efekt przepisywania tradycyjnych wątków (Bednarek 2020: 162). Wanda Orlińskiej nie jest jednak rewolucyjna: autorka nie podejmuje wprost polemiki z kanoniczną interpretacją legendy (być może z powodów czysto merkantylnych – *Współczesny bajarz polski* reklamowany jest jako zawierający teksty będące szkolnymi lekturami), jednak usytuowanie bohaterki etnocentrycznej opowieści w kręgu refleksji feministycznej i posthumanistycznej czyni z Wandy postać subwersyjną, co być może jest skuteczniejszą strategią przekształcania wyobrażeń na temat narodu i kobiecości niż otwarta krytyka.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarek, M. (2020). *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Bieluk, J. (2020). River as a Legal Person. *Studia Iuridica Lublinensia*, 29(2), 11–23.
- Braidotti, R. (2014). *Po człowieku* (przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk). PWN.
- Franaszek, A. (2006). *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946–1999*. Biblioteka Narodowa.
- Fromm, E. (1994). *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów* (przeł. J. Marzęcki). PIW.
- Janion, M. (2006a). *Kobiety i duch inności*. Wydawnictwo Sic!.
- Janion, M. (2006b). *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Wydawnictwo Literackie.
- Karłowicz, J. (1876). Piękna Meluzyna i królewna Wanda (cz. 1–2). *Ateneum*, 2(6), 457–498, 3(7), 136–166.
- Kicińska, L., Palma, J. (2022). *Zachowania samobójcze wśród dzieci i młodzieży. Raport za lata 2012–2021*. Życie warte jest rozmowy. Pobrano 30.01.2023 z: <https://zwjr.pl/artykuly/raport-dotyczacy-zachowan-samobojczych-mlodziezy/>
- Kowalik, M. (2021, 9 marca). Bug tak chciał. Rzeki dostają osobowość prawną. *Krytyka Polityczna*. <https://krytykapolityczna.pl/swiat/bug-tak-chcial-rzeki-dostaja-osobowosc-prawna/>
- Kowalski, P. (2007). *O jednorożcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kumaniecki, K. F. (1925–1926). Podanie o Wandzie w świetle źródeł starożytnych. *Pamiętnik Literacki*, 46–55.
- Lis, A. (2012). Legenda o Wandzie w historiografii – spór o interpretacje. W: Lis, A. (red.), *Prawo w Europie średniowiecznej i nowożytnej* (t. 2). Wydawnictwo KUL.
- Łukaszewicz-Chantry, M. (2014). Wanda – sarmacka Amazonka w poezji łacińskiej w Polsce. Od Jana z Wiślicy do Jana Kochanowskiego. *Terminus*, 16(1), 71–91. doi: 10.4467/20843844TE.14.003.2371
- Masłowska, E., Niebrzegowska, S. (1999). Rzeka. W: S. Niebrzegowska, J. Bartmiński, *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (t. 1: Kosmos, z. 2: Ziemia, woda, podziemie, s. 324–350). Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Maślanka, J. (1984). *Literatura a dzieje bajeczne*. PWN.
- Milian-Lewicka, M. (2022, listopad). Rzeki to życie. Z Cecylią Malik rozmawia Małgorzata Milian-Lewicka. *Zwierciadło*, 11, 108–111.
- Mortkowiczówna, H. (1927). *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego*. Skład Główny w Księgarni Towarzystwa Wydawniczego w Warszawie.
- Muzeum HERstorii Sztuki (2022, 20 września). *Siostry Rzeki – o tym, jak można oddać głos rzece*. Facebook. <https://www.facebook.com/muzeumherstoriisztuki/photos/a.108694554768608/400819215556139>
- Neimanis, A. (2020, marzec). Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym (przeł. S. Królak). *Dwutygodnik*, 277. <https://www.dwutygodnik.com/artikul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-cialem-wodnym.html>
- Orlińska, Z. (2021). *Współczesny bazarz polski*. Polarny Lis.
- Orłóń, M., (2022). O Wandzie, co nie chciała Niemca. W: *Skarbnica baśni polskich* (s. 24–27). Wydawnictwo Podśiedlik-Raniowski i Spółka.
- Plezią, M. (2001). *Scripta minora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*. Wydawnictwo Naukowe DWN.
- Rient, R. (b.d.). *Czy rzeka jest osobą, a jeśli tak – co to znaczy*. Robert Rient. Pobrano 30.01.2023 z: <https://robertrient.pl/czy-rzeka-jest-osoba-a-jesli-tak-co-to-znaczy/>
- Rudaś-Grodzka, M. (2016). Wanda. W: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *...czterdzieści i cztery figury literackie. Nowy kanon* (s. 628–642). Instytut Badań Literackich PAN.

- Skrendo, A. (2005). Kanon i lektura. W: I. Iwasiów, T. Czerska (red.), *Kanon i obrzeża* (s. 65–74). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Śniadała, P. (2011). Kim jest Wanda, co Niemca nie chciała? Próba reinterpretacji mitu o Wandzie zawartego w „Kronice Polskiej” Mistrza Wincentego zwanego Kadłubkiem. *Napis*, 17, 227–235.
- Włodarczyk, B., Studziński, M. (red.) (2018). *Legendy polskie*. Wydawnictwo Greg.
- Wróblewska, V. (2019). Wanda. W: Wróblewska V. (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=312>

Violetta Wróblewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

viola@umk.pl

ORCID: 0000-0002-5776-8382

Polskie bazarze i ich kulturowe znaczenia (rekonesans)

Polish Collections of Fairy Tales and Their Cultural Meanings (Reconnaissance)

DOI: 10.12775/LL.1.2023.010 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The main aim of the article is to show the functioning of bazarze in Polish culture, understood not as storytellers, but as collections of fairy tales. They began to be published in the 19th century and continue to be published today. The first *Bajarz polski* by Antoni Józef Gliński was created in 1853, and the latest, *Współczesny bajarz polski*, by Zuzanna Orlińska – in 2021. Over the centuries, many other collections of tales were released: their main goal has been to popularize Polish and/or folk traditions. The article presents known collections and shows their changing functions.

KEYWORDS: storyteller, collection of fairy tales, folk tale, fairy tale, folklore, tradition

W Polsce w XIX w. na fali fascynacji ludowością i Słowiańszczyzną często wydawano zbiory opracowanych rodzimych baśni, bajek oraz klechd z przeznaczeniem dla różnych grup odbiorców. Autorzy tego typu publikacji traktowali „folklor jako „narzędzie polityki, dążąc do ocalenia prymarnej wartości kultury narodowej” (Waksmund 2000b: 163), więc polskość bądź/i ludowość eksponowano już w tytułach antologii, np. *Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (1837) Kazimierza Władysława Wójcickiego, *Powieści ludu spisane z podań* (1842) Karola Balińskiego, *Podania i legendy polskie, ruskie, li-*

tewskie (1845) Lucjana Siemieńskiego¹, *Podania i baśnie ludu w Mazowszu* (1852) Romana Zmorskiego. Rzadko kiedy wskazywano jednak adresatów publikacji, być może licząc na bardzo szeroki odzew czytelnicy.

Wśród przykładów nieco odmiennych w tym zakresie znajduje się kierowane głównie do dzieci dzieło Antoniego Józefa Glińskiego – *Bajarz polski, czyli zbiór baśni, powieści i gawęd ludowych* z 1853 roku. Autor analogicznie do poprzedników ujawnia w nagłówku książki źródło swych opowieści (ludowe), wprowadza nazwy genologiczne wskazujące na umowną gatunkowość zebranych utworów (baśnie, powieści, gawędy), ale jednocześnie zamieszcza słowo „bajarz” wcześniej niestosowane na określenie tego typu zbiorów, dodając do niego przymiotnik „polski” i tym samym podkreślając narodowy charakter przedsięwzięcia wydawniczego. Pomysł Glińskiego wydaje się z dzisiejszej perspektywy nader trafny, i to z dwóch powodów. Z jednej strony przywołana nazwa – „bajarz” – sugeruje związek z gawędziarzami, osobami opowiadającymi bajki², czyli niezwykle, fantastyczne opowieści, a przy tym odsyła do naturalnej, tj. ustnej sytuacji wykonawczej tego rodzaju narracji – bajania (Rzepnikowska 2018b: 46–49). Z drugiej zaś strony tytuł zdaje się zapowiadać gotowy zestaw bajkowych tekstów do samodzielnego czytania – na analogicznej zasadzie jak dobór proponowanego materiału dookreśla np. nazwa „elementarz”. Co jednak interesujące, podwójności znaczenia omawianego terminu nie uwzględnia najpopularniejszy w XIX w. *Słownik języka polskiego* (1807) Samuela Bogumiła Lindego, w którym „bajarz”, inaczej „bajacz”, „plotkarz”, odnosi się głównie do wykonawcy czynności, czyli „bajki prawiący, zmyślacz”, jak też do wykonawcy, zwanej bajaczką, bajarką, urokliwie bajeczniczką (Linde 1807: 43–44). Powyższym mianem określono również twórców autorskich opowieści, których dla odróżnienia nazwano bajopisami i bajkopisami (Linde 1807: 44). W rozbudowanej definicji Lindego brakuje natomiast innych propozycji odczytania znaczenia tytułowego terminu, w tym nazywającego typ zbiorowego wydawnictwa zawierającego zestaw bajek i/lub baśni. Podobnie nie odnotowują hasła w interesującym mnie znaczeniu ani wcześniejsze, ani późniejsze słowniki języka polskiego – tzw. wileński (1861), warszawski (1900), jak również popularny do dziś słownik Witolda Doroszewskiego (PWN b.d.), mimo że praktyka wydawnicza zdaje się potwierdzać obecność drugiego z przywołanych przeze mnie znaczeń. Biorąc więc pod uwagę popularność książki Glińskiego, o czym będzie jeszcze mowa, a także innych bazarzy, czyli wydawnictw podobnego typu, warto spróbować odpowiedzieć na podstawowe pytanie, kiedy nastąpiło poszerzenie zakresu znaczenia tytułowego terminu, odnoszącego się do pewnego rodzaju antologii utworów dla dzieci, jeśli w ogóle do tego doszło. A jeśli tak, to czy „bajarz” jest nazwą genologiczną, wskazującą na układ dzieła, jego kompozycję, uporządkowanie korpusu tekstów charakteryzującego się silnym zespoleniem

1 Zgodnie z zapowiedzią w tytule książki Siemieński nie zamieszcza w swym zbiorze bajek magicznych, a wyłącznie legendy i podania.

2 Terminy „bajka” i „baśń” w omawianych tomach traktowane są synonimicznie.

wewnętrznym, podobnie jak cykl, np. baśni (Wróblewska 2003: 137–206), czy jednak termin w większym stopniu odnosi się do zjawisk z zakresu edytorstwa i pozostaje w luźnym związku ze specyfiką oraz kolejnością opowieści zamieszczonych w tomie? Jednocześnie, uwzględniając wielość publikacji nazywanych bazarzami, warto przyrzeć się ich kulturowej roli na przestrzeni 170 lat, za początek jego historii uznając wydanie wspomnianego dzieła Glińskiego. Dla rozważań istotne będą również refleksje dotyczące analizy zawartości wydawnictw, które określano mianem bazarza.

Samo tytułowe słowo, jak wspomniano, funkcjonowało w poprzednich stuleciach przede wszystkim w odniesieniu do opowiadaczy i twórców baśni, ale też kłamców oraz plotkarzy. Nader chętnie przywoływano je w prasie codziennej, gdy była mowa o osobach głoszących nieprawdę (np. „Gazeta Lwowska”; [b.a.] 1812: 412), jak też w utworach literackich, kiedy rozpatrywano tradycje gawędzenia (Węgrzyn 2012: 186–194). Do przykładowych należą napisane przez Henryka Rzewuskiego *Pamiętki Jpana Seweryna Soplicy* (1839–1841), w których występuje romantyczna figura bazarza jako niewidomego starca, przed audytorium w karczmie przy wtórze liry prezentującego atrakcyjne historie (biblijne, bajeczne):

Kiedyśmy weszli, wszyscy wtedy słuchali z największą uwagą ślepego bazarza, co grając na lirze, śpiewał im różne wypadki, bądź z Pisma Świętego, bądź z dziejów ukraińskich. Jedna pieśń jego opowiadała dokładnie najdrobniejsze okoliczności porwania księżniczki Ostrogskiej przez kniazia Dymitra Sanguszkę. [...] Jak skończył bazarz śpiewać, a czapkę nadstawił, piętaki w nią padały, że aż się przepełniła (Rzewuski 1841: 78–83).

W pewnym zakresie wspomniany Gliński również nawiązał do romantycznego obrazu gawędziarza, pisząc o tym we wstępie do swego zbioru:

jedyny na Litwie zakątek, gdzie się liczniej i lepiej przechowały dotychczas pamiętki ludowe w ogólności, a mianowicie baśni, ku którym szczególniejsze zamięłowanie lud tameczny czuje, tak, iż podczas długich wieczorów jesieni i zimy, ulubieni bazarze, jak niegdyś minstrele i trubadurówie, chodząc od chaty do chaty gościnnych i pracowitych kmiotków, mile ich bawią swem opowiadaniem (Gliński 1853: XVII).

Niewykluczone, że i siebie pisarz widział w roli minstrela, który zachowuje tradycje przodków dla potomności. Co prawda, nie wiadomo, czy Gliński zakładał poszerzenie zakresu znaczeniowego tytułowej nazwy o określenie tomu zawierającego liczne baśnie, ale z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że właśnie rodzaj stworzonej przez niego publikacji, mieszczącej różnorodne utwory zapożyczone głównie z folkloru (w dominującej części bajki magiczne), sprawiły, że walnie do tego się przyczynił.

Na temat *Bazarza polskiego* wypowiediano się wielokrotnie, mniej lub bardziej pochlebnie, więc warto jedynie wspomnieć, że ta sfinansowana i reklamo-

wana w prasie przez Glińskiego książka od początku wywoływała różne reakcje. Opinie recenzentów były skrajne – z jednej strony podkreślano słusność zamysłu wydania zbioru opartego na narodowych zasobach wątków, a z drugiej zarzucano, że w rzeczywistości zostały opracowane bajki słowiańskie, litewskie i wielkoruskie, ponadto wprowadzono liczne rusycyzmy, co pozostawiało w niewielkim związku z popularyzowaną w tytule ideą polskości (Krzyżanowski 1977: 760–772). Z kolei za bezwzględną wartość uznano rozrywkowy i moralizatorski charakter antologii, potrzebnej niedorośłemu odbiorcy, który jak dotąd nie miał tak atrakcyjnego, rodzimego opracowania czarodziejskich opowieści (A. N. 1854: 2). Ryszard Waksmund stwierdził nawet, że właśnie *Bajarz polski* rozpoczął swoistą modę na baśnie dla dzieci (Waksmund 2000b: 166), jego autor zaś okazał się „odkrywcą stylu pisania dla najmłodszych” (Waksmund 2000b: 201).

Pomijając kwestię odbioru *Bajarza polskiego*, dobrze rozpoznaną w literaturze przedmiotu (Rzepnikowska 2018a: 39–40), trzeba wspomnieć jeszcze o dwóch istotnych sprawach. Niezależnie od kierowanych pod adresem zbioru zastrzeżeń był to najchętniej oraz najczęściej czytany i wznawiany, także w wyborach, tom baśni (m.in. w latach 1881, 1862, 1899, 1907, 1913; zob. Waksmund 2000b: 163). Odnotowano łącznie dziesięć polskich wydań przed 1939 r., liczne przedruki w czasopiśmie i antologiach, a także tłumaczenia na języki obce – francuski, czeski, angielski oraz niemiecki (Waksmund 2000a: 20). Śmiało można rzec, że zdystansował inne antologie podobnego typu, a niewykluczone, że po tomach rodzimych twórców – Wójcickiego i Balińskiego, dodatkowo przyczynił się do nie tak znacznego jak w innych krajach zainteresowania popularnymi w XIX w. baśniami braci Grimm (Pieciul-Karmińska 2016; Kowalczyk 2021: 41). Wydaje się, że Grimmowskie *Baśnie dla dzieci i domu* (1812–1815) mogły być kojarzone z germanizacyjnym przymusem, jak też z narzucaną kulturą zaborców, więc niewykluczone, że raczej unikano ich czytania. Oczywiście nie dotyczy to obszarów podlegających germanizacji, np. Kaszub czy Śląska (Rzepnikowska 2018c: 71–75), gdzie baśnie w wyborze poznawano w szkole z niemieckich czytanek. Nie oznacza to również, że teksty w innych regionach Polski nie były znane lub przerabiane na potrzeby rodzimego czytelnika, gdyż wiadomo, że takie praktyki również odnotowano (zob. Kowalczyk 2016: 40–45). Być może początkowa nieufność wobec baśni braci Grimm, z czasem zaś ogromna poczytność *bajarza* Glińskiego zdecydowały o tym, że do wydania pełnego, 2-tomowego zbioru niemieckich opowieści w języku polskim doszło dopiero w 1896 r., w biblioteczce „Wisły”, z inicjatywy Jana Karłowicza, w przekładzie Zofii Antoniny Kowerskiej, i to bez większego odzewu czytelniczego (Rzepnikowska 2018c: 71). Choć Kamila Kowalczyk, zajmująca się recepcją baśni Grimmów w Polsce, jako główną przyczynę ich nieznaczącej popularności wskazuje raczej brak dobrych przekładów z oryginału, jak też obowiązujące w danych okresach historycznych trendy pedagogiczne i światopoglądowe (Kowalczyk 2016: 38), sądzę, że nie sposób wykluczyć również przywołanej przeze mnie argumentacji. A biorąc pod uwagę wszystkie te czynniki, *Bajarz polski* mógł bez większego trudu zyskać status dzieła narodowego.

Polskość bazarza wydaje się w omawianym okresie niekwestionowana i zapewne nie przeszkadzały czytelnikom zastrzeżenia krytyków, że większość baśni opracowanych przez Glińskiego pochodzi z innych kultur słowiańskich, a część stanowią adaptacje literackie wybranych utworów, m.in. Aleksandra Puszkina opowieści o złotej rybce (Krzyżanowski 1977: 767) oraz Charles'a Perraulta baśni o kocie w butach (Krzyżanowski 1977: 762).

Drugą właściwością zbioru, która zapewne przyniosła mu zasłużoną popularność, jest zauważalna konsekwencja w jego opracowaniu. Wybór baśni – najbardziej znanych wątków, sposób ich adaptacji, liczne neologizmy proponowane przez Glińskiego, dziś nieco kłopotliwe w odbiorze (Wróblewska 2003: 52–54), sprawiły, że wyłania się tu wydawnicza koncepcja na wskroś przemyślana i oryginalna. Dzieło pod każdym względem dostosowano do dziecięcych potrzeb czytelników XIX w., propagując przy tym pożądane wartości patriotyczne i religijne. Trudno co prawda mówić w tym wypadku o tzw. cyklu zwartym, charakteryzującym się największym stopniem wewnętrznego zespolenia poszczególnych tekstów (Wróblewska 2003: 187), ale daje się wyróżnić kilka cech wspólnych, świadczących o pewnej jednolitości zbioru. Na poziomie językowym są to: wprowadzenie rymowanych wierszyków, tworzenie długich opisów budujących atmosferę czarów i niezwykłości, jak też stały schemat konstruowania tytułów poszczególnych opowieści: *Baśń o królewiczu Niespodzianku*, *Baśń o głupcu Piecuchu i królowie Gapiomile* czy *Baśń o wdowim synu i o czarownicy*. Dodatkowym spoiwem jest stworzenie swoistej ramy kompozycyjnej całości – gdy pierwszy tom otwiera wstęp od autora, wyjaśniający jego zamiśl, kolejne trzy części rozpoczynają się tym samym wierszykiem odnoszącym się do sytuacji i tradycji bajania: „Kiedy się mała dziatwa z starcami pospołu, / Zgromadzą u jednego ogniska lub stołu, / I jedni bają dziwy w młodości słyszane, / Przez swych prapraojców jeszcze przekazane [...]” (Gliński 1853: 5). Ponadto spójność zauważalna jest na poziomie koncepcji świata przedstawionego i podmiotu mówiącego, konstrukcji bohaterów, sposobu prowadzenia akcji, jak też dziecięcego adresata. Wcześniej w Polsce nikt nie opracował literacko zbioru ludowych opowieści z myślą o niedorostym odbiorcy, gdyż dzieła Kazimierza Władysława Wójcickiego czy Karola Balińskiego (Wróblewska 2003: 46–54) były nastawione na starszego czytelnika i przyświecała im idea utrwalania ginących śladów dawnej Słowiańszczyzny, nierzadko też cele naukowe. Utwór Glińskiego miał charakter popularny (Waxmund 2000a: 21), głównie rozrywkowy i dydaktyczny, co zapewne również przyczyniło się do jego sukcesu. Sam pomysłodawca świadomie też odcinał się od naukowości w stylu Wójcickiego, uznając, że nie jest kompetentny do podejmowania badawczych działań, a ponadto – jak stwierdził – „przy układaniu naszego *Bazarza*, mieliśmy na względzie mianowicie ogół czytelników, a wiadomo, jak wszelkie ślęczenia ściśle naukowe wielu od książki odstręcza” (Gliński 1853: 11). Z całą pewnością pisarz cel osiągnął, jego zbiór był bowiem wydawany po wielokroć do drugiej wojny światowej (m.in. w latach: 1862, 1887, 1888, 1891, 1913, 1924, 1925, 1928, 1929), a nawet podjęto się jego „reaktywacji” w latach 80. XX w., dokonując

jednak wyboru baśni i poprawiając ich anachroniczny z dzisiejszej perspektywy styl (Gliński 1988). Ostatnie wydanie, również w ograniczonym zakresie (26 tekstów) i ze skorygowanym językiem, w opracowaniu Katarzyny Leżeńskiej, ukazało się w 2003 r. (Gliński 2003) i zostało pozytywnie przyjęte przez recenzentów (Pytlos 2003: 49–51).

Kulturową, żeby nie rzec narodową rangę dzieła Glińskiego mogą unaocznić wypowiedzi osób, dla których przed drugą wojną światową i krótko po niej była to lektura niezwykła. Jedną z czytelniczek jest uznana badaczka oraz pisarka dla dzieci – Joanna Papużyńska (ur. 1939), o swej fascynacji *Bajrzem polskim* pisząca w pracach naukowych pod wymownymi tytułami – *Mój bazarz. Studia i szkice o literaturze młodzieżowej* (2010) oraz *Mój bazarz odnowiony. Studia i szkice o literaturze młodzieżowej* (2014). W szkicu poświęconym swojej ulubionej książce wprost mówiła o jej niekwestionowanej wartości:

Bazarz zaliczał się do szlachetnej kategorii rzeczy, które określało się jako „przedwojenne”, a później „jeszcze przedwojenne”. To oczywiście stanowiło niezawodny certyfikat jakości, zarówno dla nas, jak i dla babci, ale myślę, że babcia miała jakieś dodatkowe, własne przyczyny, aby znajdować w nim upodobanie. Kto wie, może był w tym jakiś powrót do własnego dzieciństwa? Może czytała go swoim córkom? Bazarz wszak był regularnie wznawiany od chwili pierwodruku w połowie XIX wieku i towarzyszył wielu pokoleniom dzieci. Nasze stare, przedwojenne wydanie pochodziło z 1938 r., mogli więc korzystać z niego moi starsi bracia (Papużyńska 2010: 21–22).

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Papużyńska zwraca uwagę na dziecięcy odbiór lektury, na urok tak dziś krytykowanych neologizmów Glińskiego, które stanowiły dla najmłodszych inspirację do podejmowania samodzielnych zabaw językowych (Papużyńska 2010: 24–25), a także na zawartą w baśniach, a pożądaną przez czytelników grozę (Papużyńska 2010: 25). Podkreśla przy tym, że naśladowcy pomysłu Glińskiego, których nie brakowało, nie osiągnęli tej klasy ani popularności co pierwowzór (Papużyńska 2010: 27). Warto dodać, że autorka powołuje się na podobne, niezwykle pozytywne doświadczenia lekturowe Ernesta Brylla – uznanego polskiego poety (Papużyńska 2010: 27, przyp. 4).

A że bazarzy w znaczeniu zbioru tekstów bajecznych, i to różnego typu, powstało sporo, dowodzą podjęte przeze mnie poszukiwania biblioteczne oraz pewne wskazówki zawarte w pracy Ryszarda Waksmund (2000a: 21). Jednym z pierwszych naśladowców, co wydaje się szczególnie intrygujące, był wspomniany już Wójcicki. Autor *Klehd z 1837 r.* mimo wielkiego nakładu pracy w przygotowanie swego pierwszego tomu, wzbogaconego przypisami i komentarzami, nie zyskał takiej renomy jak Gliński, wydał wiele lat później więc inny zbiór pod wymownym tytułem: *Bazarz polski. Zbiór bajek z najcelniejszych pisarzy polskich* (1887). Być może tym razem liczył na większy odzew czytelniczy. W przeciwieństwie jednak do Glińskiego jego antologia ogranicza

się do bajek zwierzęcych, ezopowych, zaprezentowanych w porządku chronologicznym wedle czasu ich powstania, a zamiysł swego przedsięwzięcia pisarz wyłożył we wstępie następująco:

W niniejszym zbiorze bajek pomieściliśmy same tylko utwory oryginalne naszych poetów. Czytelnik łatwo dostrzeże zmiany, jakie zachodziły w ich układzie i formie artystycznej. Podajemy tu wybór bajek z Krasickiego, Naruszewicza, Książnina, Trembeckiego i J. Jasieńskiego, pisarzy sobie współczesnych z XVIII wieku – jako też należących do naszego stulecia J. U. Niemcewicza, A. Góreckiego, Fr. Morawskiego i kilku innych. Nie mogliśmy korzystać z utworów Stanisława Jachowicza, gdyż te są własnością pozostałej rodziny tego zacnego człowieka i bajkopisarza. Ufamy, że wydawnictwo nasze nie zostanie bez pożytku dla młodocianego wieku (Wójcicki 1887).

Z perspektywy poczynionych tu obserwacji dwie kwestie wydają się istotne. Cytowany wstęp zdaje się zawierać krytykę kierowaną do Glińskiego, który pod szyldem polskości w swoim zbiorze zamieścił opracowane przez siebie bajki rosyjskie i inne, czego Wójcicki starał się uniknąć, starannie dobierając rodzime przykłady: „pomieściliśmy same tylko utwory oryginalne naszych poetów”. Odrębną kwestią pozostaje, na ile krajowi poeci rzeczywiście zaprezentowali własne pomysły, a na ile czerpali z rozpowszechnionych w Europie tradycji ezopowych, m.in. z bajek Jeana de la Fontaine’a (Abramowska 1991: 91 i nast.). Druga zaś sprawa, istotniejsza, odnosi się do tytułu całości. Autor *Klecha* wykorzystał inne znaczenie bazarza, znane ze słownika Lindego, a dotyczące bajkopisarza (Linde 1807: 44), ale też wprowadził termin „zbiór”, który zdaje się sugerować poszerzenie znaczenia omawianej nazwy na pewien rodzaj antologii. Wydaje się, że właśnie propozycja Wójcickiego otworzyła przed kolejnymi autorami i redaktorami nowe możliwości w zakresie komponowania bazarzy. Zwłaszcza w 20-leciu międzywojennym ich znaczna popularność wskazuje na coraz większą różnorodność propozycji literackich mieszczących się w książkach określanych tym mianem, jak też odchodzenie od ludowości, która leżała jednak u podstaw pomysłu Glińskiego, na rzecz realizacji autorskich pomysłów. Ponieważ nie sposób wszystkich przykładów wymienić i omówić, warto przywołać kilka z nich, aby unaocznic wspomniane tendencje, godne odrębnej pracy.

Dużym uznaniem czytelników musiał się cieszyć, obok skróconych wydań dzieła Glińskiego, przede wszystkim anonimowy *Najnowszy Bazarz polski. Ciekawe historye o dyabłach i czarownicach oraz o zaklętych skarbach i strachach*, został bowiem opublikowany co najmniej 4-krotnie (1905, 1911, 1930, 1931). Jeszcze raz tom wydano w 1912 r., ale w innym miejscu, a dodatkowo pojawiły się w nim nowe elementy – podtytuł wskazujący docelową grupę odbiorców, tj. „dla młodzieży i dorosłych” ([b.a.] 1912 – karta tytułowa), jak też spis treści, jednak zawartość zbioru jest identyczna (12 tekstów ułożonych w tej samej kolejności). Znalazło się tam kilka tradycyjnych baśni zbliżonych do opowieści

z pierwowzoru, czyli *Bajarza polskiego*, w tym o złotym baranku, królewnie na szklanej górze oraz o Tomciu Paluchu. Jednak odmienność stylistyczna niedużego zbioru wyklucza możliwość przygotowania tomu przez samego Glińskiego, który raczej dbał o to, aby jego nazwisko zawsze pojawiało się na okładkach wszystkich wersji bajarzy jego autorstwa, nawet tych w ograniczonym wyborze, jak *Bajarz polski. Baśni, powieści i gawędy ludowe*. 1, *O dwóch braciach: Biedzile i Okpile*. 2, *O rycerzu Niezginku, mieczu samosieczu i o gęślach samograjach* (Gliński 1907).

Zdecydowanie ludyczno-dydaktyczny charakter ma wydany anonimowo w 1934 r. *Najnowszy bajarz. Zbiór najpiękniejszych bajek dla dzieci*, sygnowany jako „Bajki najznakomitszych autorów”. Na ponad 140 stronach zawarto opowieści baśniowe, niemające odpowiedników w znanych wątkach – historie o dziecięcych bohaterach noszących angielskie imiona, np. Ellen, Kate, Cherry, pojawia się też popularny czarodziej Merlin. Nie podano źródeł ani innych informacji ułatwiających identyfikację poszczególnych tekstów, więc można zakładać, że jest to przedsięwzięcie autorskie. Taką możliwość zdaje się sugerować tytuł – „najnowszy bajarz”, a więc zawierający inny, niewykluczone, że dostosowany do zmienionych realiów, zestaw tekstów. Na tę odmienność wskazuje również okładka przedstawiająca chłopca w białej koszuli, z aksamitką pod szyją, stojącego na ukwieconym balkonie, z którego rozpościera się widok na pola, łąki i rzekę. Na obwolutach wcześniejszych tomów prezentowano tradycyjnie ujęte sceny bajania – zwykle gromadkę dzieci, w której centrum zasiadała opowiadająca dorosła osoba, najczęściej starzec, staruszka lub szlachcic.

W podobnym duchu wydano w 1925 r. anonimowo *Wielki bajarz polski. Baśnie i podania zebrane i spisane ze starodawnych kronik*. Ten liczący niespełna 60 stron zbior, zwany szumnie „wielkim”, musiał cieszyć się sporym zainteresowaniem, skoro cztery lata później został ponownie wydany. W przeciwieństwie do innych zbiorów, nieznany nam autor przedsięwzięcia zamieścił obok siebie teksty literackie, religijne, ale także utwory nawiązujące do wątków ludowych, np. *Ukryty skarb* ([b.a.] 1929: 44–45) – wersję podania o pieniądzach odnalezionych w Niedziele Palmową (T 8013 „Dziecko w zaklętym skarbcu”; Krzyżanowski 1963: 220; por. Gonet 1910: 90). Jednak w większości przypadków nie podał źródła utworu ani nawet nie wskazał inspiracji, więc trudno dociec genezy poszczególnych opowieści. Okazjonalnie zamieszcza podtytuł wskazujący pochodzenie przykładu, np. *Grodziski zamek (Baśń ludowa)* ([b.a.] 1929: 15). Brak też wstępu, który tłumaczyłby ideę publikacji, skądinąd utrzymanej w dość jednolitej stylistyce, więc niewykluczone, że wszystkie opowieści przedstawione na walory dydaktyczne, o czym świadczą liczne morały i pouczenia, zostały opracowane przez tę samą osobę. Dominują baśnie czarodziejskie, jak w tomie Glińskiego, w tym tak popularne jak te o ginących złotych jabłkach, o dziewczynie zaklętej w kaczkę, ale znaleźć można również podania lokalne, dotyczące wybranych miejsc w Polsce, np. Zakopanego i Morskiego Oka.

Nieco inaczej sytuacja przedstawiała się po wojnie. Ze wspomnianej relacji Papużyńskiej można wnioskować, że w obiegu czytelnicznym funkcjonowały

przedwojenne bajarze, których jednak nie wznawiano. W czasach komunizmu tego rodzaju praktyka wydaje się w pełni zrozumiała, gdyż opublikowany w Wilnie i przez wileńskiego pisarza tom nie mógł być po 1945 r. rozpowszechniany ze względów politycznych. Litwa zmieniła swą przynależność państwową, więc przypominanie polskich tradycji wileńskich nie było zjawiskiem pożądanym (por. Waksmund 2000a: 21). Jedynie w 1946 r. wybór baśni Glińskiego w przekładzie na język angielski opublikowano w Wielkiej Brytanii (Gliński 1946). Z kolei w 1986 r. kilka utworów Glińskiego do swego tomu *Baśnie polskie* włączył Tomasz Jodełka-Burzecki (Waksmund 2000a: 21). Dopiero po 1989 r., a więc po okresie transformacji w naszym kraju, dwukrotnie wznowiono skrócone wersje omawianego dzieła, o czym była mowa³, ale co ważne, pojawiły się nowe projekty, które nawiązują do tradycji wydawniczych z XIX w. Pierwszy to *Bajarz polski* z 2002 r. (wznowiony w 2003) przygotowany przez Martę Berowską i Magdalenę Grądzką, a drugi – *Współczesny bajarz polski* z 2021 r. opracowany przez Zuzannę Orlińską.

Pierwsza publikacja zawiera podania i legendy znane z polskiej tradycji, w tym odnoszące się do prapoczątków Polski, np. *O Lechu, Czechu i Rusie*, jak też do mitów założycielskich dotyczących poszczególnych miast, m.in. Warszawy – opowieść *Wars i Sawa*, oraz Krakowa – *O smoku wawelskim*. Znajdziemy tu również adaptacje znanych wątków baśniowych, takich jak *Woda żywa* czy *O królewnie zaklętej w żabę*. Podobnie jak u Glińskiego pojawiają się jednak wątki przynależne do innych kultur słowiańskich, np. litewska opowieść *O pięknej Jagle i królu Žaltisie* czy słowackie podanie *Janosik*, chociaż bajarz określono mianem „polski”. We wstępie redaktorki nie odwołują się jednak do tradycji *Bajarza polskiego*, lecz wspominają zbiór *Klehd* Wójcickiego, prezentując rolę bajecznych opowieści na przestrzeni wieków i pośrednio określając cel swej publikacji: „Lektura tekstów opiewających dawne dzieje pozwoliła całym pokoleniom Polaków przetrwać niedolę i zachować tożsamość narodową” (Berowska, Grądzka 2003: 5). Podobnie jak w pierwszym rodzimym bajarzu dostrzec można dbałość o spójność całości, zarówno na poziomie kompozycyjnym, jak i świata przedstawionego. Tom podzielono na trzy tematyczne części – *Legends o początkach państwa polskiego*, *Legends o miejscach*, *Legends o bohaterach i Baśnie*, w obrębie których opowieści pisane są podobnym stylem, odwołującym się do tradycji bajania, na co wskazują przywołane formuły rozpoczynające teksty zebrane w tomie, m.in. „Dawno, dawno temu...”.

W podobnym duchu, jeśli chodzi o zestaw baśni, utrzymany jest drugi bajarz – Orlińskiej, o którym wydawcy piszą:

W naszym zbiorze umieściliśmy 20 tradycyjnych legend i baśni, w tym lektury obowiązkowe, w nowej i znakomitej odsłonie, autorstwa Zuzanny Orlińskiej. Historie o diablach, strzygach, królewnach i czarno-

3 Warto jeszcze wspomnieć o zbiorze w opracowaniu Marka Głogowskiego pt. *O królewnie zaklętej w żabę i inne baśnie* (1991), który jest wyborem baśni z *Bajarza polskiego* (Waksmund 2000a: 21).

księżnikach opowiedziane zostały współczesnym, dynamicznym i pełnym humoru językiem. Autorka sięgnęła po mniej znane wersje klasycznych wątków... (Polarny Lis b.d.).

W przeciwieństwie jednak do przywołanej publikacji Berowskiej i Grądzkiej, raczej tradycyjnej i w stylu, i w sposobie adaptacji wątków, pomysł Orlińskiej wydaje się bardzo oryginalny. Jest w pełni autorski, samodzielny, nastawiony na uwspółcześnienie znanych i mniej znanych opowieści. Stąd pojawiają się liczne elementy odnoszące się do współczesności (komputer, komórka, bank, poradniki, zjawisko reklamy czy promocji itp.), aby dziecięcy czytelnik, do którego tom jest kierowany, bez trudu mógł odnaleźć się w świecie przedstawionym. Z tych samych względów nastąpiła pewna zmiana w rozłożeniu akcentów społecznych, dzięki czemu na pierwszym planie pojawiają się nie tylko mężczyźni bohaterowie, ale też aktywne postaci kobiece, np. Wanda, której roli nie zredukowano do mądrej i pięknej władczyni, jak uczyniły autorki pierwszego z przywołanych zbiorów, ale pokazano także w fazie dorastania oraz samodzielnego decydowania o sobie. Nie brak też w bazarze elementów gry konwencją gatunkową, widoczną choćby w podjętych zabawach językowych analogicznie do baśni Glińskiego, np. zamiast kijów-samobijów mamy w podobnej funkcji kije-promocje (Orlińska 2021: 177). Przykłady można by mnożyć, ale istotny wydaje się fakt świadomego nawiązania do dzieła Glińskiego, co od początku przyświecało projektowi zaplanowanemu przez wydawnictwo Polarny Lis (Wróblewska 2021: 7–15). Warto dodać, że książka została dobrze przyjęta (liczne pozytywne recenzje na czytelniczych blogach, np. Julity Pasikowskiej-Klicy (2021), sukcesywnie poszerza się grono czytelników, chociaż wpisany w nią pewien elitaryzm artystyczny, widoczny i na poziomie językowym, i edytorskim (szata graficzna specjalnie opracowana przez sześć artystek), dbałość o każdy szczegół, z pewnością nie sprawi, że będzie to publikacja komercyjna czy o takim zakresie oddziaływania jak antologia Glińskiego. Wydaje się jednak, że ma równie ważną misję do spełnienia. Gdy poprzednie bazarze wpisane były w nurt czytania narodowego, funkcjonowały w czasach niewoli albo odbudowującej się nowej Polski, kiedy każdy patriotyczny sygnał był potrzebny i dobrze odbierany, wzmacniając poczucie tożsamości rodaków, w tomie Orlińskiej zwraca się uwagę na inne ważne kwestie. Autorka próbuje w swym dziele w systemowy sposób przybliżyć wątki rzeczywiście funkcjonujące w obiegu ludowym, a nie tylko deklarować ich przynależność, jak czynił to autor *Bazarza polskiego* z 1853 r., więc w tym zakresie publikacja ma ogromny potencjał poznawczy i popularyzatorski. Ponadto dokonano przewartościowania niektórych dawnych historii, aby wpisać je w obecnie funkcjonujący system wartości oraz oczekiwań społecznych, odchodząc od rozwiązań stereotypowych, niekiedy krzywdzących dla kobiet czy dzieci. Dowodzi tego choćby wspomniana opowieść o Wandzie. Co równie ważne, pisarka unika kiczu, zwracając uwagę na estetyczną stronę języka i artystyczny sposób konstruowania baśni, tym samym uczulając na piękno sztuki słowa. A co najistotniejsze, propaguje również

postawy aktywne, zachęcając do podejmowania pracy twórczej. W ostatniej historii, autotematycznej, opartej na wątku śpiących rycerzy w Tatrach, ujawnia np. kulisy powstawania bajecznych opowieści i zachęca do samodzielnego ich wymyślenia. Tym samym, wpisując się w nurt dawnych bazarzy, pokazuje, że każda epoka ma swój baśniowy elementarz, inaczej może postrzegać dawne wątki, odmiennie je odczytywać, interpretować i adaptować. Zaproponowany układ baśni, również dzielonych na części, uporządkowanych wedle klucza gatunkowego i tematycznego – *Kto ty jesteś? Czyli o polskich pradziejach, Tam gdzie diabeł mówi dobranoc. Czyli wśród ludowych demonów, Na psa urok. Czyli o mocy magicznych zaklęć, Skąd mam tę moc. Czyli o dawnych bohaterach i antybohaterach*, potwierdza spójność kompozycyjną całości, tym samym zbliżając się koncepcyjnie do pierwszego bazarza, ale też dowodząc istnienia określanego tym mianem specyficznego rodzaju antologii utworów dla dzieci.

Zapoczątkowana przez Glińskiego, a potem powielana przez różnych twórców, niekiedy nieznanych, forma publikacji – bazarz, pełniła przez wieki funkcje usługowe wobec kultury narodowej, chociaż zapewne autorzy pragnęli przy okazji zyskać popularność i uznanie. Wydaje się, że tytułowa nazwa „bazarz” jako chwytliwa, wywołująca pozytywne skojarzenia, odwołująca się do znanych z dzieciństwa sytuacji opowiadania bajek mogła także realizować zadanie reklamowe, m.in. poprzez aluzyjne nawiązanie do słynnego *Bazarza polskiego* Glińskiego. Każdy kolejny twórca podobnych antologii, pragnąc podkreślić jednak wyjątkowość swojego dzieła, dookreślał przywołaną w tytule nazwę, dodając epitety, takie jak najnowszy, wielki lub współczesny. Ponieważ historia bazarzy, jak też badań nad nimi jeszcze się nie skończyła, o czym świadczą kolejne godne odrębnej analizy zbiory o podobnym charakterze, choćby *Bazarz europejski* (Michałowska 2013) oraz *Bazarz krakowski. Baśnie, legendy, opowieści i wiersze o dawnym i współczesnym Krakowie* (Baluch 2014), dopiero z czasem będzie można więcej powiedzieć o ich specyfice i precyzyjniej zdefiniować samą formę – jako genologiczną lub edytorsko-wydawniczą. Na tym etapie trudno jednoznacznie tę kwestię rozstrzygnąć. Wtedy też może zagości w słownikach języka polskiego bądź terminów literackich, gdyż obecnie pod tą nazwą funkcjonują albo jedynie osoba opowiadająca bajki (PWN b.d.), albo zbiór Glińskiego i informacje o dwóch podobnie tytułowanych antologiach – *Bazarz stary dla drobnych dziełek* (1864) oraz wspomniana antologia Wójcickiego (Waksmund 2000a: 21). W tym wypadku praktyka pisarska i wydawnicza znacznie wyprzedziła rozważania teoretyczne.

BIBLIOGRAFIA

- Abramowska, J. (1991). *Polska bajka ezopowa*. Wydawnictwo UAM.
- A. N. (1854, 7 lutego). List z kontraktów kijowskich. *Gazeta Warszawska*, 92(47), 2.
- (b.a.). (1812, 23 czerwca). Wiadomości zagraniczne. *Gazeta Lwowska*, (50), 408–413.
- (b.a.). (1912). *Najnowszy Bazarz polski. Ciekawe historie o dyablach i czarownicach oraz o zaklętych skarbach i strachach*. Nakładem księgarni N. Cytryna.

- (b.a.). (1925). *Wielki bajarz polski. Baśnie i podania zebrane i spisane ze starodawnych kronik*. Księgarnia Ch. I. Rosenweina.
- (b.a.). (1929). *Wielki bajarz polski. Baśnie i podania zebrane i spisane ze starodawnych kronik*. Księgarnia Ch. I. Rosenweina.
- (b.a.). (1934). *Najnowszy bajarz. Zbiór najpiękniejszych bajek dla dzieci*. Druk Rekord.
- Baliński, K. (1842). *Powieści ludu spisane z podań*. W drukarni J. Dietrich.
- Baluch, A. (2014). *Bajarz krakowski. Baśnie, legendy, opowieści i wiersze o dawnym i współczesnym Krakowie*. Skrzat.
- Berowska, M., Grądzka, M. (2003). *Bajarz polski*. Wilga.
- Gliński, J. A. (1853). *Bajarz polski* (t. 1–2). W Drukarni Gubernialnej.
- Gliński, J. A. (1907). *Bajarz polski. Baśni, powieści i gawędy ludowe*. 1. O dwóch braciach: Biedzile i Okpile. 2. O rycerzu Niezginku, mieczu samosieczu i o gęślach samograjach. Nakładem Księgarni W. Makowskiego.
- Glinski, J. A. (1946). *The Glass Mountain and other stories* (transl. and adapted E. Arthurlton, N. Reh). F. P. Agency.
- Gliński, J. A. (1988). *Bajarz polski*. Współczesny Światowid.
- Gliński, J. A. (2003). *Bajarz polski* (wyb. K. Leżeńka). Prószyński i S-ka.
- Gonet, S. (1910). Wierzenia ludowe ze Suchej. *Lud*, 16, 90.
- 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.
- Kowalczyk, K. (2021). *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)*. Atut.
- Krzyżanowski, J. (1977). Bajarz polski Glińskiego i jego źródła literackie. W: J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru* (s. 760–772). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Krzyżanowski, J. (1963). *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (t. 2). Ossolineum.
- Linde, B. (1807). *Słownik języka polskiego* (t. 1). Drukarnia XX. Pijarów.
- Michałowska, T. (red.) (2013). *Bajarz europejski. 15 bajek, mitów i baśni dla dzieci*. Siedmioróg.
- Papuzińska, J. (2010). *Mój bajarz. Studia i szkice o literaturze młodzieżowej*. Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- Papuzińska, J. (2014). *Mój bajarz odnowiony. Studia i szkice o literaturze młodzieżowej*. Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- Pasikowska-Klica, J. (2021, 13 listopada). *Współczesny bajarz polski – recenzja*. Bajkochłonka. <https://bajkochlonka.pl/2021/11/13/wspolczesny-bajarz-polski-recenzja/>
- Pieciul-Karminska, E. (2016). O konieczności polskiego przekładu pierwszego wydania „Baśni dla dzieci i dla domu” braci Grimm z lat 1812 i 1815. *Rocznik Przekładoznawczy*, 11, 77–92. <https://doi.org/10.12775/RP.2016.004>
- Polarny Lis. (b.d.). *Współczesny bajarz polski*. Pobrano 20.04.2023 z: <https://polarnylis.pl/ksiazka/50/Wsp%EF%BF%BDczesny-bajarz-polski>
- Pytlos, B. (2003). *Bajarz polski. Guliwer*, 3, 9–51.
- PWN. (b.d.). *Bajarz*. W: *Słownik języka polskiego PWN*. Pobrano 20.04.2023 z: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/bajarz;5411069.html>
- Orlińska, Z. (2021). *Współczesny bajarz polski*. Polarny Lis.
- Rzepnikowska, I. (2018a). Gliński Antoni. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 2, s. 39–40). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Rzepnikowska, I. (2018b). *Bajarz/Gawędziarz*. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 46–49). Wydawnictwo Naukowe UMK.

- Rzepnikowska, I. (2018c). *Bajka ludowa a baśnie braci Grimm*. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 71–75). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Rzewuski, H. (1841). *Pamiętki JPana Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego* (t. 3–4). W drukarni polskiej Juliusza Marylskiego.
- Siemieński, L. (1845). *Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie*. Nakładem Księgarni K. Żupańskiego.
- Waksmund, R. (2000a). *Bajarz polski*. W: T. Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej* (s. 20–21). Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Waksmund, R. (2000b). *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej. (Tematy – gatunki – konteksty)*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Węgrzyn, I. (2012). *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wójcicki, K. W. (1837). *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. W drukarni Piotra Baryckiego.
- Wójcicki, K. W. (1887). *Bajarz polski. Zbiór bajek z najcelniejszych pisarzy polskich*. F. Hösick.
- Wróblewska, V. (2003). *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej w XIX i XX wieku*. Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Wróblewska, V. (2021). *Współczesne tradycje bajania*. W: Z. Orlińska, *Współczesny bajarz polski* (s. 7–15). Polarny Lis.
- Zmorski, R. (1852). *Podania i baśnie ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku szlązkich i wielkopolskich)*. Nakładem Zygmunta Schlettera.

NA INNY TEMAT
CHANGING THE SUBJECT

Vito Carrassi

Independent scholar

vito1976@interfree.itl

ORCID: 0000-0002-3657-2348

The Cemetery and the Fear of the Dead

DOI: 10.12775/LL.1.2023.011 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: Fear is a characteristic feature of many legends. And the fear of the death is probably our deepest fear. Death is a crucial event in folk culture, as it triggers an existential crisis which must be duly managed. The living need to distance themselves from the dead in order not to lose their own “presence” in the world. To maintain this distance, people can rely on a dedicated place, the cemetery, where the fear of the dead can be mastered and framed in a sacred dimension. Cemetery may be regarded as a liminal, hybrid space, connecting life and death, the human and the divine, the visible and the invisible. Hence, it can turn into a critical, dangerous place, a “legend landscape”, where odd, mysterious, frightening encounters are possible or, at least, believable. This is especially so if one enters a cemetery at night, when it is forbidden to the living and the darkness creates the perfect stage for fearsome presences. In the ATU 1676B narrative type, an individual bets to enter a cemetery at night in order to show her/his courage and/or refute the belief of the dead as ghosts, but this gamble results in a death from fright. A different case concerns the fate of those who face the night in the cemetery with genuine courage and respect towards the dead, as in a folktale collected by W.B. Yeats (ATU 326), and a (true) story of a woman sleeping in the cemetery (Motif Index C735.2.5). Overall, the cemetery emerges as an ideal setting for a cautionary tale, through which local communities meditate on key issues such as death, fear and belief/non-belief.

KEYWORDS: fear, beliefs, death, cemetery, cautionary tale, wager

Introduction

Death is a part of our lives. In fact, life and death are inseparable. As living creatures, we know (and hope) that life can be long-lasting, but we also know that it is not endless. Death is thus an atavistic source of distress, fright, fear. And it is a mystery pushing humans to ponder, fancy and even look for means

to gain or simply imagine immortality. Beside religious and supernatural beliefs, one of these means is folk narratives, especially those dealing with ghosts and revenants. As stated by Linda Dégh (2001: 399; emphasis mine):

Fear of death is the mystery with which people have to live. [...] Humans project their immortality in diverse religious contexts, imagining diverse deities, hierarchies, and structures that their own cultural experience can fill with meaning to make their future in “life after life” palpable. [...] Ghost stories, the narratives about encounters with revenants, are the proof that death does not rob people of everything – it is not the end but the opening of a new era, for the dead can return to earth. If they can return, we also will be able to, after we die.

However, even more frequently than to represent a proof of possible immortality, the dead feature in folk narratives as ghosts or revenants to express the fear(s) raised by the death and by the related supernatural beings and events¹. Legends, in particular, “present us a complex system for manoeuvring around a world filled with mythological dangers” (Hiimäe 2004: 65).

In this article I will deal with a specific (and atypical) kind of ghost story, set in a specific place, the cemetery; a story that, as will be shown, puts literally into play individual and collective beliefs (and related fears)² about the dead as ghosts and their supernatural presence (or absence) in a cemetery.

Death and a Crisis of Presence

Presence and, vicariously, absence are basic concepts in the historical and ethnographical research conducted by Ernesto de Martino in his *Morte e pianto rituale (Death and Ritual Mourning)*. In short, according to the Italian scholar, death triggers an individual and collective crisis of the presence³, resulting from a condition of absence, brought about by the passing of a family or community member; this absence puts at risk the presence of the living people who mourn their dead. This crisis entails a risk of losing one’s own individuality as well as the connection with the historical existence; as a consequence, a “sick presence losing itself and leaning toward the insanity” replaces a “healthy presence willing to the works and the days of human culture” (de Martino 2021: 25).

1 Cf. Naithani (2008: 414): “The ghost story is a narrative genre characterized by the presence of a dead person, either as an apparent or disguised element – the ghost. [...] Ghosts [...] reflect the fears and anxieties of the narrators and their audiences. As a tale of the supernatural, the ghost story may inspire fear, but – based on cultural and religious ideas about right and wrong, life and death, this world and the otherworld – it may also be deeply moving”.

2 Typically, as stated by Hiimäe (2004: 65), “universally threatening situations are often expressed by individual experience in narratives”. This is precisely what happens in the narrative type/motif considered in this paper.

3 “Presence” can be intended as the “human effort of giving sense to nature and external reality through a general kind of *Kulturarbeit*” (Ciaramelli 2015).

Nonetheless, humans are aware that death is an unavoidable burden of their condition, the essence itself of a historical existence; something one must accept after all, in order to keep individuality and cultural identity intact. The role of culture, for de Martino, is exactly that of transcending and objectifying death, by framing it in a ritual and mythical form; in other words, we must “not die together with what has died, but let it die inside ourselves, by transcending it in the value” (de Martino 2021: 14). Funeral mourning is thus conceived as a means to transform an “irrelative” *planctus* (the immediate and disordered reaction to the loss of a beloved person) into a “ritualized” *planctus* (a culturally mediated and ordered reaction structured according to a traditional pattern), so as to put the mournful event and, as a result, the dead at a right distance. Otherwise, as strikingly exemplified by de Martino through a Greek tragedy – Euripides’ *Medea* (vv. 1205-1220) – someone dead can even grab a living person, leading her/him to a sudden death: the corpse of the young Glauce is mourned to such an extent by her father, the king Creon, that he cannot rise anymore and move away from her, so that he “lies dead” (de Martino 2021: 48).

The Cemetery, a Sacred Place for the Dead

Beside (and after) the ritual complex described by de Martino, humans have also conceived a place where the dead can be suitably and safely accommodated. This place is the cemetery, which may be precisely regarded as a place for putting the dead at a right distance; they are thus transcended in a religious perspective and objectified in the material and symbolical form of a grave⁴. As liminal spaces, on a threshold between life and death, “heterotopia[s]” (Foucault 1986: 25), cemeteries are situated on the outskirts of the town or village – at least since the edict of Saint Cloud passed by Napoleon Bonaparte in 1804⁵. Nonetheless, cemetery is a crucial space for the religious and cultural identity of a community⁶. What makes it so important is also the fact of providing a distinct and distant abode for the dead, in other words, for a lifeless body, which is perceived by folk culture as a radical and dangerous form of otherness. Therefore, the corpse, after being duly honoured, must be moved from a life-place (the house, where the life of the rest of family goes on) to a death-place, in order for it to acquire a manageable and sacred status. Accordingly, cemetery allows people to deal with death in a protected way and to move safely between life and death, between their own living presence and an

4 As argued by John Lindow (2018: 42), “the graves, and especially the gravestones with their naming of the dead, created a link between the dead and the living, and this constituted a vertical rather than horizontal connection: the dead in the earth and the living on top of it”.

5 As clarified by Foucault (1986: 25): “Until the end of the eighteenth century, the cemetery was placed at the heart of the city, next to the church. [...] it is from the beginning of the nineteenth century that everyone has a right to her or his own little box for her or his own little personal decay; but on the other hand, it is only from that start of the nineteenth century that cemeteries began to be located at the outside border of cities”.

6 Cf. Colombo, Vlach (2021: 222): “Cemeteries embody a collective representation of basic community beliefs, identity, and values about what a society is, and what kind of people live in it”.

absence made symbolically present... at a right distance. As a circumscribed and protected space, cemetery provides a place where one can periodically commemorate their dead⁷.

On the other hand, modern cemeteries are public spaces; as such, there are some rules to be respected, in particular concerning the opening and closing hours. Just like other public areas, cemeteries usually open in the morning and close in the afternoon or in the evening; in other words, cemetery, at night, becomes a place reserved to the dead and forbidden to the living. As “a city of the dead [...] a temporary haven and resting place, where residents may interact socially” (Dégh 2001: 392), the cemetery at night must be kept at a right distance and seen as an inviolable receptacle where nobody is allowed to interfere with the mystery of death. Of course, these rules are easier to apply if the cemetery is a closed, fenced space, with walls and gates physically marking its boundaries. But we know that ancient and rural cemeteries were and are often open and defenceless spaces, i.e. it may be impossible to prevent unwanted guests from visiting the area.

The Cemetery, a Fearsome Place

The best defence, indeed, should be granted by the fear of the dead, one of the most intense fears we share as human beings. This may be especially so if one believes that the dead can turn into ghosts or revenants. However, one can also be curious or bold to such an extent to want to enter a cemetery at night. And we know that when something is intensely wanted, fears and folk beliefs are frequently not enough to prevent people from doing what is commonly perceived as scary; on the contrary, they are often an additional incentive to do it. Having entered it, what would one find inside a cemetery at night? Basically an environment defined by isolation, the isolation of a living person who has moved away from a living place made of lights, sounds and people – thus, a place characterized by the presence of signs of life – to go into a place made of darkness, silence and solitude – thus, a place characterized by the absence of signs of life, or else by signs of death. In other words, this is the isolation of an individual symbolically traveling from life to death. In such a context, one measures against their deepest and irrational fears and beliefs, firstly those related to a dangerous kind of presence which is exactly suggested by the grim features of a cemetery at night.

At night, in fact, a cemetery, like many other places located on the outskirts of communities, becomes a “legend-landscape”, in Linda Dégh’s words, an otherworld on earth, a “‘numinous’ or ‘liminal’ territory, that is not governed by human rules. Spirits, good and evil, live there [...] and do not like to

7 As pointed out by Colombo and Vlach (2021: 218), “a visit to the cemetery and remembrance of the dead is a way to confirm the link between life and death, and a tribute to a grave recalls the connection between the living and the dead”. Interestingly, Philippe Ariès devoted an entire chapter to “The visit to the cemetery” in his classic work about our relationship with death (Ariès 1977: 406–476).

be intercepted by mortals". This is a place, therefore, "to be avoided if possible" (Dégh 2001: 384).

If we turn to Stith Thompson's *Motif-Index* (Thompson 1955–1958), we find out that the narrative motifs related to cemetery/graveyard are characterized by notions such as separation, borders, darkness, prohibition, or figures such as ghosts and evil spirits: it is a fearsome place, indeed, hence a perfect landscape for frightful, scary, horror legends. Not by chance, the most recurrent concept is that of tabu: basically, if you unluckily bump into a cemetery at night, there are some things you must abstain from doing. Here is a list of motifs related to cemetery/graveyard:

C (Motifs of tabu) 334. Tabu: looking over cemetery walls, lest one see ghosts⁸.

C735.2.5. Tabu: sleeping in cemetery.

C752.1.5. Tabu: casting in graveyard after sunset.

C883. Tabu: crossing graveyard without alighting.

D (Magic) 1322.2. Light moving toward cemetery as a sign of death.

E (The dead) 419.4. Dead move when cemetery moved.

G (Ogres) 18.1. Cannibals live at cemetery.

J (The wise and the foolish) 1499.9. Man disagrees to proposal to fence graveyards; those inside won't try to get out; those outside won't try to get in⁹.

K (Deceptions) 335.0.5.2. Thief frightens priest as the latter crosses cemetery.

X (Humor) 424. The devil in the cemetery.

X1663.2. Lie: place so healthful that residents shoot man to start cemetery.

The Graveyard Wager, or to Die of Fear in a Cemetery

Cemeteries are places "to be avoided if possible", according to Linda Dégh. But what if one does not believe or is not frightened by beliefs and narratives describing them as fearsome places inhabited by fearsome beings? This is exactly the starting point of a folk narrative based on the wager of an individual entering a cemetery at night and then dying of fright because of an unfortunate accident. This plot corresponds both to a type in the ATU Index (Uther 2004) and a motif in the Motif-Index:

ATU 1676B. Clothing caught in graveyard (man thinks that something terrifying is holding him and dies of fright).

Motif-Index N 384.2. Death in the graveyard; person's clothing is caught; the person thinks something awful is holding him; he dies of fright.

Ernest W. Baughman (1966: 373) supplies a more detailed description of this same motif:

8 Here the walls form a physical barrier separating the living from dead/ghosts.

9 Here a physical barrier is regarded as unnecessary, given the strict separation between those dwelling outside and those dwelling inside a graveyard.

Person goes to cemetery on a dare: he is to plant a stake in a grave or stick a knife or fork or sword or nail into a grave (or coffin). The knife is driven through the person's loose cuff, or the nail is driven through part of the sleeve, or the stake is driven through the person's long coat tail.

Moreover, Jan H. Brunvand, in the section "Horrors" of his urban legends collection, has a paragraph specifically devoted to the "Graveyard Wager", about which he writes: "Variations on the basic theme have been recorded since the Middle Ages in Europe and have migrated to much of the world". Then he expounds on the variants of this migratory legend (Brunvand 1989: 80):

In some versions, a soldier bets that he has the courage to remain overnight in a cemetery, but he dies from fright after plunging his sword through his long cloak. In others, a drunken man drives his dagger through the hem of his overcoat. Sometimes the person visiting the grave is told to drive a nail into a wooden cross, and the nail goes through part of his garment. In a few versions the graveyard visitor suffers just a good scare and a cold night in the cemetery, rather than death.

Actually, this legend has migrated up to my hometown, Castellaneta (South of Italy, near Taranto), becoming a local legend that I have known since I was a child. It was told me by my mother Giuseppina (b. 1951) as a true story that happened in our cemetery¹⁰. She had previously heard it from her father (and my grandfather) Vito Giovanni (1903-1980). I asked my mother to tell me this story once again; the following is the transcript (translated from Italian) of her telling, recorded on 4 April 2021 (in italics my questions):

There were three university students – three daddy's boys – who, to kill boredom, challenged one another to enter the cemetery at night and to drive a nail into a gravestone. At the time – in the early twentieth century – everybody wore a cloak, especially the richest people. Then they went to the cemetery and two of these guys tried to drive the nail into a gravestone, but they failed. The third one, instead, managed to drive this nail. Thereafter, being scared, they ran away. The cloak of the third guy, however, got caught in the gravestone, so he couldn't escape from there. The day after the keeper, while walking as usual through the cemetery, found that guy dead, lying on the ground: he had died of fright.
Fright of what?

He thought he had been caught by a dead.

Who told you this story?

¹⁰ Cf. Dorson (1947: 5): "My mother told me this, in Han[n]over, as an actual happening that had been told for generations"; Stewart (1991: 111): "The story is told, and sworn to be true, of a man who, on a wager, agreed to drive a nail into a grave". A similar story is told by the narrator as a first-hand experience of his grandfather in Paredes (1970: 166-167).

My father. It's a true story! A real event occurred in the cemetery of Castellaneta.

Do you remember when you heard this story for the first time?

I was a child, about 7-8 years old, so it was in the late 1950s.

The type 1676B is quite widespread in Italian folklore, based upon the several versions I have found both in oral narrative collections and in urban legends blogs. In broad terms, the plot is the same as that of my mother's story. For example, in *La storia di Piero* (Peter's Story), collected in Valle Trompia (Lombardy), the protagonist bets with his friends to remain in a cemetery all through the night, but at the dawn, when he is rising up to go away, his cloak gets caught in a gravestone; believing to be "seized by a mysterious hand", he dies of fright and is found dead by his friends (Raza 2015: 171-172). In another legend coming from Lombardy – *La leggenda sulla paura dei morti* (The Legend about the Fear of the Dead) – a young woman, in order to prove courage to her fiancé, bets to enter into a churchyard at night and to drive a spindle in the ground. In so doing, the spindle gets caught in her apron; believing to be pulled into a grave by someone dead, she dies of fright (Pantano 1998).

This type also features in literary works¹¹. The earliest literary record, to my knowledge, is a *novella* by Giovanni Sagredo, included in his seventeenth century's work *L'Arcadia in Brenta*¹². Here the protagonist is a priest who bets with a young woman to enter a cemetery at night and to stick her fan into the ground. Of course, he inadvertently sticks the fan into his long frock; he does not die of fright, but is "almost dead just like the dead of the cemetery [...] found pale and half-living by people summoned by his screams" (Sagredo 1693: 260-261).

Nonetheless, as pointed out by Brunvand, the type ATU 1676B has migrated all around the world, as proved by the material collected by European and North American folklorists throughout the twentieth century. All the stories fundamentally follow the plot we already know. They can differ in some features, but they all deal with some key contents, such as bravery, wager, disbelief, fear of the dead, scare, death.

There are twelve stories selected here¹³, coming from England, Ireland, France, Germany, Greece, Lithuania, Mexico, Puerto Rico, and United States, where this type appears to be very widespread, especially among young people (Bronner 1988: 146).

11 Variants of it are mentioned, for instance, in three recent Italian novels: Emilia Fiani, *Gente di campagna* (2010); Mario Desiati, *Mare di zucchero* (2014); Susanna Ricciarelli, *Uomini da letto uomini da divano* (2016).

12 Commenting on this story, Giambattista Marchesi (1897: 93) wrote: "Small novella very common in folk tradition. I heard telling it many times in Lombardy and Emilia, with only one variant, a spindle instead of a fan as the object to drive in the ground".

13 According to the ATU Index there are also versions of the type 1676B coming from Finland, Sweden, Netherlands, Catalonia, and Slovenia.

The following table summarizes and compares these stories according to their crucial features; it also includes my mother's story and *The Grave*, an episode of the renowned TV series "The Twilight Zone", whose protagonist is a gun-for-hire who must defend his reputation from accusations of cowardice¹⁴:

SOURCE	WHO BETS TO ENTER A CEMETERY AT NIGHT	WHO INSTIGATES AND/OR ACCEPTS THE WAGER	WHAT THE WAGERER MUST DO TO WIN THE WAGER	WHAT HAPPENS TO THE WAGERER
Wiltshire; England (Law 1900: 346) ¹⁵	A man boasting about his courage	Not declared	To stick a knife into a grave	Coat got caught, fancying being seized by evil spirits, frightened out of his mind
South of Ireland (Law 1900: 346)	A man challenged to go into a vault	Not declared	To drive a nail into a coffin	Tail of coat nailed down, lost his senses
France (Bonnet 1912: 80–81)	One of the women gathered to spin for someone dead	The other spinning women ¹⁶	To stick a spindle into the soil covering the grave	Apron under the spindle, believing the dead holding her, died of dread
Hannover; Germany (Dorson 1947: 5)	A soldier	A second soldier	To stay all night at the graveyard (whittling a stick with a knife as a pastime)	Knife put through the cape, thinking someone underneath pulling him, found dead by the fellow soldier
Puerto Rico (Hansen 1957: 146)	A youth	A second youth	To drive a nail with a hammer	Part of frock coat nailed down, thinking someone holding him, died of fright
Mexico (Paredes 1970: 166–167)	A man arguing with two men	Two men	To drive a stake into the grave at the centre of a graveyard exactly at midnight	Stake driven over the cloak, feeling something pulling him, died of fright

14 Admittedly, this is a transmedial narrative, concerning also filmmaking and popular press. In a 1910 Russian movie, *Midnight in the Grave, or The Fatal Wager*, a young man bets he can go to a graveyard at midnight and plunge his dagger into a grave cross, but "his cloak catches on to the cross, and, imagining that someone is holding him there, he goes mad for fright" (Leyda 1983: 39). Unfortunately, this movie was lost during the World War II. Additionally, in the American monthly magazine "Real Clue Crime Stories" (November 1947), there is a comic story entitled *New Kind of Murder*, where a supposed coward man is urged to go to a graveyard at midnight and drive a stake into the grave of Mannus, a man related to a dark legend. Deliberately provided by the instigator with a long cloak, the wagerer drives the stake in the cloak and, believing to be held by the ghost of Mannus, dies of fright.

15 In fact, the author refers to "common beliefs of the poor people in the fifties and sixties" of nineteenth century.

16 Their approval, indeed, can only be implied, because they "didn't say any word".

SOURCE	WHO BETS TO ENTER A CEMETERY AT NIGHT	WHO INSTIGATES AND/OR ACCEPTS THE WAGER	WHAT THE WAGERER MUST DO TO WIN THE WAGER	WHAT HAPPENS TO THE WAGERER
Indiana 1; USA (Baker 1982: 76)	A girl with long dark hair, wearing a long dress	Her friends	To stick a fork into an old man's grave at midnight	Long dress caught in the fork, thinking something holding her, hair turned white, died of fright
Indiana 2; USA (Baker 1982: 77) ¹⁷	A teenage girl	Four or five teenage girls	To plunge a butcher knife into a grave	Apron anchored by the knife, died of fright
USA (Bronner 1988: 146)	A girl	A group of kids	To stick a knife in a tombstone	Knife stuck in the edge of the skirt, thinking a ghost holding her, died of fright
Kentucky; USA (Brunvand 1989: 79)	A girl laughing at a rumor about a man buried alive	Several girls	To drive a stake into the earth above the grave	Stake driven through the hem of the skirt, thinking the dead grabbing her, died instantly of fright
Greece (Stewart 1991: 111)	A man discussing a village belief with his companions	His companions	To drive a nail into a grave (believed as an invitation to be attacked by the deceased)	Nail driven through the breeches, thinking the spirit holding him by the leg, died of a heart attack
Lithuania (Skabeykite 2013: 92)	A guy	Other guys	To nail a stake into a grave at midnight	Tail of clothing nailed, thinking the dead holding him, died of fright
Castellaneta; Italy (personal recording, 2021)	Three university students	Themselves	To drive a nail into a gravestone	Cloak caught in the gravestone, thinking the dead holding him, died of fright
USA (<i>The Grave</i> , 1961) ¹⁸	Conny Miller, a gun-for-hire	The three men who had hired Conny	To stick a knife into the burial mound of an outlaw pursued by Conny	Knife pinning the coat to the ground, died of fright

From this comparative analysis it appears that the plot consists of six key elements:

1. the person who bets to enter a cemetery at night;
2. the person or people who instigate her/him to bet or accept the wager;

¹⁷ This story dates back to the 1880s.

¹⁸ *The Twilight Zone*, episode 7, season 3, CBS, United States of America 1961.

3. the task the wagerer must perform in order to validate the wager, as well as the inappropriate way she/he performs it;
4. the reaction of the wagerer to her/his inappropriate performance (which she/he ignores);
5. the items deciding the course of the story, i.e. long clothing and a sharp tool (nail, knife, spindle, stake, fork) to be driven into a grave(stone);
6. the person or people who find the wagerer died, namely the witnesses of the fatal event (usually they correspond with instigators/accepters).

If we turn to the narrative structure, it is intriguing to note that this legend consists of four separate parts, and each of them seems to express both a different degree of believing and a changing relationship with fears raised by a cemetery at night. They could be also interpreted as four different narrative sub-genres, marking the development of the whole narrative. These four parts can be identified as follows:

1. mockery/dare: hero mocks friends' or community's fears caused by folk beliefs;
2. trip/adventure: hero leaves and goes into the cemetery to test her/his courage and/or contradict folk beliefs;
3. ghost experience (with no ghosts): hero's bravery/non-belief is overcome and punished by an accident revealing a hidden fear of the dead as ghosts; what is more, this is a form of self-punishment, because the hero is killed not by a ghost but by her/his hurried carelessness¹⁹;
4. exemplum/moral: the sad fate of the mocker/non-believer as the consequence of an unconfessed or underestimated fear of the dead.

A Legend about Believing or Not Believing in Ghosts?

Given this structure, rather than a mere anecdote/joke about a stupid man or an unlucky accident, as may be inferred from Thompson's taxonomy, the story about the graveyard wager should be considered a cautionary tale²⁰, intended to warn (young) individuals to respect and not to defy the traditional beliefs shared by their community about the dead and the supernatural²¹; accordingly, they are warned not to overestimate their own bravery and underestimate commonly accepted norms and fears. In other words: in the daytime living people are allowed to stay with the dead in a cemetery and interact with them; in the night-time, cemetery becomes the exclusive kingdom of the dead, hence living people must stay outside it, in order to avoid dangerous

19 Or perhaps by their belief in supernatural; cf. Koski (2018: 70): "It is possible to interpret the outcome as a punishment, although one could also use the story to state it was superstition and fear that killed the dare-taker".

20 Cf. Valk (2008: 170): "A cautionary tale is a narrative that demonstrates the consequences of wrongdoing and thus reinforces moral and behavioral norms. Cautionary tales tend to have unhappy endings". In fact, all our stories have an unhappy, even tragic ending.

21 As summarized by Law (1900: 46): "One of the most common beliefs of the poor people in the fifties and sixties [of nineteenth century] was the fear of the corpse, the dread of ghosts, and the unwillingness to enter graveyard at night".

encounters²². On the other hand, especially for a young person – half of the protagonists of the previously examined stories are young people – such an act of bravery can be regarded as a rite of passage – and cemetery is probably the main destination of the so called “legend tripping”²³ – from boyhood to adulthood. Nevertheless, this kind of wager is a violation of a sacred space, an infringement of the respectful distance the living must keep from the dead. In addition, the act of driving a nail or another item into a gravestone is a physical, impious trespass of an even more sacred and intimate border between the living and the dead²⁴.

In this light, what makes the type ATU 1676B more significant and effective is that there are no actual dead or supernatural beings scaring or attacking a living person. Their presence is only imagined, as a consequence of a trivial accident (a long clothing nailed to a gravestone), and is inferred on the basis of a belief in ghosts dwelling in the cemeteries; this belief, supported by darkness, silence and solitude (namely by the absence of signs of life), triggers a frightened reaction in the protagonists, leading them to a sudden death. As written by Simon Bronner (1988: 260):

Rather than a tale about ghosts, this story shifts attention to the believers. In my observations, it sometimes was offered as a commentary when discussions of ghosts come up, or as a follow-up to a tale dwelling on the reality of ghosts.

To sum up: some people (allegedly the majority, in a folklore context) believe in ghosts and, for good measure, stay away from those space-times (like a cemetery at night) where they might be present; someone else, instead, doubts their presence, and there is even someone ready to bet on their absence, just to discover – too late, indeed – to be a believer or, at least, a fear-bearer like the others.

Staying Fearlessly in a Cemetery at Night

If the cemetery at night is therefore a place inherently connected with our deepest fears, to the point that a trivial accident is enough to make one believe in a haunted cemetery and turn a fear test into a death of fear, there are also narratives showing that this atavistic dread can be mastered, as historically and ethnographically argued by de Martino. I propose two examples, one extremely distant from another, but having in common the attitude of their

22 Cf. Dégh (2001: 393): “The dead may react in diverse ways to a curious visitor’s friendly or hostile intrusions, as the legends tell us. It is more common to expect that the graveyard challenger who disturbs the slumber of the dead will be punished [...]”.

23 Cf. Dégh (2001: 392): “Visitors who are seeking a rite of passage are fascinated by cemeteries [...]. At many locations, cemeteries are known as the favorite hangouts for youngsters”.

24 Cf. Stewart (1991: 111): “He and his companions had been discussing the village belief that to do so is to invite attack from the spirit of the deceased”.

heroes: a brave and proper attitude, which restores, in contrast with what occurs in the wager story, a correct and respectful relationship between the living and the dead, thus preserving the sacredness owed to the death and the place devoted to it, the cemetery.

The first example comes from a narrative edited by W.B. Yeats, *The Man Who Never Knew Fear*, an unpublished folktale provided and translated from Gaelic by Douglas Hyde. This is a composite story, corresponding to the type ATU 326: The youth who wanted to learn what fear is. It consists of a set of tasks the hero must undertake to prove his courage. Among the fear tests related to this type there is the motif H1416: Spending night by grave. This is the very first test that Lawrence, the protagonist of Yeats' story, is requested to take on by his brother Carrol. Here is an excerpt (Yeats 1892: 124-126):

[...] When the mother of Carrol and Lawrence died, Carrol said to Lawrence: "You say that nothing ever made you afraid yet, but I'll make a bet with you that you haven't courage to watch your mother's tomb tonight". "I'll make a bet with you that I have", said Lawrence. When the darkness of the night was coming, Lawrence put on his sword and went to the burying-ground. He sat down on a tombstone near his mother's grave till it was far in the night and sleep was coming upon him. Then he saw a big black thing coming to him, and when it came near him he saw that it was a head without a body that was in it. He drew the sword to give it a blow if it should come any nearer, but it didn't come. Lawrence remained looking at it until the light of the day was coming, then the head-without-body went, and Lawrence came home. Carrol asked him, did he see anything in the graveyard. "I did", said Lawrence, "and my mother's body would be gone, but that I was guarding it". [...] About the middle of the night he heard a great sound coming. A big black thing came as far as the grave and began rooting up the clay. Lawrence drew back his sword, and with one blow he made two halves of the big black thing, and with the second blow he made two halves of each half, and he saw it no more [...].

Like the protagonists of ATU 1676B, Lawrence is introduced as a brave man but, unlike them, is not a wagerer. Actually, the wager is proposed by his cowardly brother, who is instead a fearful man. Lawrence, being confident of his courage, takes up the challenge. He manages to stay all night in the cemetery, thus proving to be a real brave man, unlike the ATU 1676B wagerers. More importantly, by doing what he does, Lawrence does not merely win a bet, but chiefly protects a just buried corpse – his mother's corpse – from impious attacks²⁵, thus safeguarding the respect owed to a dead person as well as the

25 Cf. Yeats (1892: 123-124): "It was the custom at that time when a person died for people to watch the dead person's grave in turn, one after another; for there used to be destroyers going about stealing the corpses".

sacredness of the place where she is enshrined. In addition, through his act of bravery, Lawrence shows not only that ghosts and evil spirits are actual – and not just imagined – presences haunting the cemeteries at night, but also that they can be overcome, if tackled in the right way.

The second example comes again from my mother, who told me another story related to my town's cemetery. It is a supposedly personal experience she heard from the protagonist herself, a woman called Irene. Formally identifiable as a version of the tabu motif "Sleeping in cemetery" (C735.2.5)²⁶, in fact this (true) story successfully breaks the tabu and may be reasonably regarded as an "anti-legend"²⁷; its ordinary and even trivial unfolding ends up neutralizing beliefs and fears related to the cemetery at night, thus undermining the function of the latter as a (dark) legend-landscape. The following is the transcript (translated from Italian) of my mother's narration, recorded on April 4, 2021 (in italics my questions):

Is this the only story you know about our cemetery?

There is also the story of Irene. Irene was a sort of nurse; she would make injections at home. My family and I knew her well, she was a stout and brave woman. One day, as usual, she had gone to the cemetery to visit her dearly departed, but, going to the exit, she found the gate closed. It was raining, therefore she entered a mortuary chapel, because she was not scared, and stayed there all the night until the next morning. At least that was what she told us.

Did you hear this story from her?

Yes, directly from her, when she came to make injections to my sister Antonietta. Anyway, in the morning, when she noticed that the keeper was approaching, said: "Hey, don't be afraid, I'm Irene. I'm Irene, I've found the gate closed and, because it was raining, I've taken shelter within this chapel." She was so brave to stay all the night in the cemetery.

Didn't she tell anything about spooky apparitions?

No, she didn't. [...] She often boasted of being a brave woman.

Irene, like Lawrence, is a brave person. Her courage, however, is connected to a respectful familiarity with the cemetery and their inhabitants. She stays with the dead, instead of betting against them; she does not decide to enter

26 Broadly speaking, what is experienced by Irene can be also interpreted as an accidental and disinterested form of *incubatio*, a ritual practice consisting in sleeping in a sacred area, usually at night, in order to come in contact with supernatural beings or forces (cf. Canetti 2010: in particular 149-152).

27 According to Linda Dégh and Andrew Vászony (1976: 112), there is "a whole group of well established legends that are built up against commonly known and confirmed belief concepts with the intent to discredit them". These legends are identified by various names, but the most effective is certainly "anti-legend" (cf. Hameršák 2011: in particular 148-149).

the cemetery at night, but finds herself unintentionally trapped inside it and then complies with this situation; her night stay derives from a vital necessity, not from a deliberate challenge to the beliefs concerning the cemetery at night. Ultimately, by resting in the cemetery at night, Irene is congruent with the place (unlike the acting presence of the wagerer; literally, a cemetery is a “resting place”): her lying in a mortuary chapel, her silent sleep, indeed, is a sort of temporary death (an absence in a place of supposedly absent people). Thus, she acts as a proper and legitimate inhabitant of the cemetery... at least until the sun and the keeper – namely the light of the day and a living presence – come back, allowing her to legitimately return to life and to the world of living people.

Conclusion

As a threshold between life/ the living and death/ the dead, a cemetery turns out to be a crucial and critical place for groups, families and individuals. As argued by Ernesto de Martino, death is something humans need to accurately master by ritualizing and distancing it, in order not to be overwhelmed by the crisis of presence. As a threshold, indeed, a cemetery is, in Bakhtinian terms, a chronotope of crisis and break in life (Bakhtin 2002: 21), hence a liminal space-time where one puts at stake her/his life as well as her/his beliefs relating to the death and, as a consequence, the fear of death. In fact, as shown by ATU 1676B narratives, a cemetery is seen, depending on the characters and their roles, as a forbidden place to keep at a reverent distance – reserved as it is (at least at night) to the dead and not to the living – or as a dangerous but fascinating place where one can test her/his courage and, at the same time, prove the inconsistency of collective fears about the dead and their persistency as ghosts.

What is more, a cemetery is an ambivalent threshold, because its status changes according to the moment of the day it is considered: an open, welcoming and unifying space-time when it functions as a threshold joining living people with their beloved departed (from the morning to the afternoon); a closed, repulsing and discriminating space-time when it acts as a sacred threshold separating death and life, the dead and the living (from the evening to the dawn).

In this light, cemetery may also be seen as a performative area, namely a place where potential heroes enter to perform an individual task that nobody else in the community dares to perform. The failure of the hero – seemingly a victim of her/his non-belief, but actually condemned by her/his careless behaviour – corresponds to the success of those who have betted against her/him, but also to the reaffirmation of the beliefs – and fears – connoting the local folklore. Therefore, I think that this narrative type perfectly embodies the “conversational, dialectic-polyphonic nature” that, according to Linda Dégh, defines (belief) legend as a folklore genre. As Dégh argues (2001: 2), “legends appear as products of conflicting opinions, expressed in conversation”; and, what is

more, “they deal with the most crucial questions of the world and human life”. One of these questions, indeed, may just concern the existence and believability of ghosts and other supernatural beings in a cemetery. Significantly, it is exactly a “legend process” that the type ATU 1676B subsumes in its opening part, where “advocates of belief and non-belief face each other” (Dégh 2001: 1); actually, the plot itself arises from a conversation between believers and non-believer(s), a conversation resulting in a wager and a related performance meant to provide a solution to the debated question. And the solution, as one would expect from a legend, is ironically and tragically ambivalent: while there were no actual ghosts in that cemetery that night, the wagerer, believing to be grabbed by a supernatural presence – and then dying – demonstrated, if nothing else, that it is more advisable not to enter a cemetery at night.

REFERENCES

- Ariès, P. (1977). *L'homme devant la mort*. Le Seuil.
- Baker, R. L. (1982). *Hoosier Folk Legends*. Indiana University Press.
- Bakhtin, M. (2002). Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics. In B. Richardson (ed.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (p. 15–24). Ohio State University Press.
- Baughman, E. W. (1966). *Type and Motif Index of the Folktales of England and North America*. Mouton & Co.
- Bonnet, M. (1912). Le fuseau. *Revue des traditions populaires*, 27(2), 80–81.
- Bronner, S. J. (1988). *American Children's Folklore*. August House.
- Brunvand, J. H. (1989). *Curses! Broiled Again! The Hottest Urban Legends Going*. W.W. Norton and Co.
- Canetti, L. (2010). L'incubazione cristiana tra Antichità e Medioevo. *Rivista di Storia del Cristianesimo*, 7(1), 149–180.
- Ciaramelli, F. (2015). Reinventare la presenza. Note sul tema dell'apocalisse culturale a partire dall'ultimo de Martino. *Kaiak. A Philosophical Journey*, 2 (pages not indicated).
- Colombo, A. D., Vlach, E. (2021). Why Do We Go to the Cemetery? Religion, Civicness, and the Cult of the Dead in Twenty-First Century Italy. *Review of Religious Research*, 63, 217–243.
- Dégh, L. (2001). *Legend and Belief. Dialectics of a Folklore Genre*. Indiana University Press.
- Dégh, L., Vászonyi, A. (1976). Legend and Belief. In D. Ben Amos (ed.), *Folklore Genres* (p. 93–123). University of Texas Press.
- de Martino, E. (2021). *Morte e pianto rituale* (ed. M. Massenzio). Einaudi. (Original work published 1958).
- Dorson, R. M. (1947). Folklore at a Milwaukee Wedding. *Hoosier Folklore*, 6(1), 1–13.
- Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Hamersak, M. (2011). Lowbrow Skepticism or Highbrow Rationalism? (Anti)Legends in 19th Century Croatian Primers. *Studia Mythologica Slavica*, 14, 143–157.
- Hansen, T. L. (1957). *The Types of the Folktale in Cuba, Puerto Rico, Dominican Republic, and Spanish South America*. University of California Press.
- Hiimäe, R. (2004). Handling Collective Fear in Folklore. *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, 26, 65–80.
- Koski, K. (2018). The Sacred and the Supernatural: Lutheran Church Buildings in Christian Practice and Finnish Folk Belief Tradition. In Ü. Valk, D. Sävborg (eds.), *Storied and Supernatural Places. Studies in Spatial and Social Dimensions of Folklore and Sagas* (p. 54–79). Finnish Literature Society-SKS.
- Law, L. A. (1900). Death and Burial Customs in Wiltshire. *Folklore*, 11(3), 344–347.
- Leyda, J. (1983). *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton University Press.
- Lindow, J. (2018). Nordic Legends of the Churchyard. In Ü. Valk, D. Sävborg (eds.), *Storied and*

- Supernatural Places. Studies in Spatial and Social Dimensions of Folklore and Sagas* (p. 42–53). Finnish Literature Society-SKS.
- Marchesi, G. (1897). *Per la storia della novella italiana nel secolo XVII*. E. Loescher e C.
- Naithani, S. (2008). *Ghost Story*. In D. Haase (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales* (vol. 2, p. 414). Greenwood Press.
- Pantano, M. (1998). *La leggenda sulla paura dei morti*. Leggende di Bormio e dell'Alta Valtellina: raccolta di leggende e credenze. https://sites.google.com/site/bormioleggende/ritorno_paesii_morti#TOC-LA-LEGGENDA-SULLA-PAURA-DEI-MORTI-Bormio-
- Paredes, A. (1970). *Folktales of Mexico*. University of Chicago Press.
- Raza, G. (2015). *Madora che pora! Storie e leggende della Valle Trompia*. Tipografia Batan.
- Sagredo, G. (1693). *L'Arcadia in Brenta, ovvero La melanconia sbandita*. G. Recaldini. (Original work published 1673).
- Skabeykite-Kazlauskienė, G. (2013). *Lithuanian Narrative Folklore. Didactical Guidelines*. Vytautas Magnus University.
- Stewart, C. (1991). *Demons and the Devil: Moral Imagination in Modern Greek Culture*. Princeton University Press.
- Thompson, S. (1955–1958). *Motif-Index of Folk-Literature. Revised and enlarged edition*. Indiana University Press.
- Uther, H.-J. (2004). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Academia Scientiarum Fennica.
- Valk, Ü. (2008). *Cautionary Tale*. In D. Haase (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales* (vol. 1, p. 170). Greenwood Press.
- Yeats, W. B. (1892). *Irish Fairy Tales*. T.F. Unwin.

ROZMOWY I ESEJE

ESSAYS AND CONVERSATIONS

Zuzanna Orlińska

O pracy nad *Współczesnym bajarzem polskim*

On Working on *Współczesny bajarz polski*

DOI: 10.12775/LL.1.2023.012 | CC BY-ND 4.0

ZUZANNA ORLIŃSKA, illustrator, author of texts for children and teenagers, among others, *Ladna historia* (A Nice Story, 2022), *Okna Pałacu Saskiego* (Windows of the Saxon Palace, 2022), *Współczesny bajarz polski* (A Contemporary Collection of Polish Folk Tales, 2021), *Wstydu za grosz* (No Shame, 2020), *Miasto pamięci* (A City of Memory, 2020), *Matka Polka* (Polish Mother, 2017), *Ani słowa o Zosi* (Not a Word about Zosia, 2020). She has received many awards and distinctions, including the “Guliwer w Krainie Olbrzymów” Award, the Kornel Makuszyński Literary Award and the award in the Astrid Lindgren Literary Competition.

KEYWORDS: folk tale, folk tale adaptations, children’s literature, Antoni Gliński, Zuzanna Orlińska

Kiedy wydawnictwo Polarny Lis zaproponowało mi, żebym napisała teksty do zbioru baśni, legend i podań polskich, pierwszym moim uczuciem była niechęć. W dzieciństwie nie lubiłam bajek ani legend, zwłaszcza w wersjach, które były publikowane w podręcznikach szkolnych. Dorastałam w czasach PRL-u, kiedy wśród lektur znajdowały się teksty autorstwa takich autorek, jak: Janina Porazińska, Maria Kownacka, Hanna Januszewska, oparte na ludowych wątkach baśniowych. Kojarzyły mi się z archaicznym, stylizowanym na ludowy językiem, niestrawnym dla czytelnika już w latach 70. czy 80. ubiegłego wieku. Jako dziecko czytałam bardzo dużo i chętnie, nie obawiałam się trudnego słownictwa, ale odrzucały mnie te wszystkie „gędzby”, „synaczkowie”, „liczka” i okropna, niby staropolska składnia zdania z czasownikiem na końcu, np. „skrzyпки sobie z lipiny strugał i grał a śpiewał, aże się sercu lubo czyniło” albo

„przy piecu matka siedzi, nić lnianą matka przędzie. Przędzie i serce urzewnia” (Porazińska 2000: 178, 179). Współcześnie taka składnia nieodparcie kojarzy się z wznoszącymi się przy trasach szybkiego ruchu od Bałtyku po Tatry pseudogóralskimi karczmami, w których menu spotkamy „pierogi z serem przez gaździnę z ciemnej mąki zagniecione” lub „żur staropolski z leśnymi grzybami w chleбку podany”. I zazwyczaj są to zwykle ruskie z mrożonki, a leśne grzyby okazują się po prostu pieczarkami.

W peerelowskiej szkole miałam podobne wrażenie obcowania z „produktem legendopodobnym”, ukrytym pod zastępczą etykietą. Za językowymi wygibasami stylizowanymi na ludowe skrywał się dość przaśny dydaktyzm. Dzieła, którymi nas karmiono, miały wyraźne oblicze ideologiczne. Opowieść o Lechu, Czechu i Rusie stawiała się historią o przyjaźni między państwami demokracji ludowej, a legenda o Piaście Kołodzieju i złym księciu Popielu opowiadała o masach pracujących miast i wsi, które przegoniły niedobrych obszarników. Złe doświadczenia szczególnie mocno zapadają w pamięć, tak więc gdy Monika Walendowska z wydawnictwa Polarny Lis zadzwoniła do mnie z propozycją stworzenia nowych wersji znanych bajek i legend, zamierzałam odmówić. Ale po namyśle przyszło mi do głowy, że może mój opór, a nawet lekkie obrzydzenie, które czułam do tego tematu, to sygnał, że na tym polu jest właśnie coś do zrobienia. Zorientowałam się, że moi synowie w podstawówce dręczeni byli tym samym *Szewczykiem Dratewką*, którego sama musiałam czytać przeszło 30 lat wcześniej. Wydanie różniło się tylko większą liczbą przypisów, bo dla współczesnych dzieci jeszcze więcej słów okazało się niezrozumiałych.

Może więc w tej propozycji była jakaś szansa?

Wydawczynie przedstawiły mi swoje oczekiwania. Książka miała zawierać legendy i bajki obecne w aktualnym spisie lektur dla klas IV–VI, uzupełnione autorskim wyborem, którego kryterium miało być tylko jedno – żeby było ciekawie i atrakcyjnie dla czytelnika. Przystępowałam do pracy z duszą na ramieniu. W ogóle nie miałam pewności, czy to przedsięwzięcie może się udać. Ponieważ w ostatnich latach pisywałam głównie powieści historyczne, nabrałam nawyku, by przed rozpoczęciem pracy dobrze przygotować się merytorycznie. Z pomocą przyszła mi nieoceniona prof. Violetta Wróblewska, pod której kierunkiem przedzierałam się przez kolejne lektury. Przeczytałam książki Romana Zmorskiego (1852) i Kazimierza Władysława Wójcickiego (1837). Ponieważ zbiór miał być zatytułowany *Współczesny bajarz polski*, od początku ważnym punktem odniesienia był *Bajarz polski* Antoniego Józefa Glińskiego (1853). Jednak kiedy próbowałam przebrnąć przez wszystkie tomy tego dzieła, stało się jasne, że dla współczesnego dziecka już się ono nie nadaje. Te wszystkie sakiewki-złotosypki i lulki-niewykurki raczej irytują i śmieszą, zamiast fascynować czytelnika, jak to się działo jeszcze kilkadziesiąt lat temu, o czym świadczą choćby wspomnienia prof. Joanny Papużyńskiej (2010). Dziewiętnastowieczne antologie, pozostając oczywiście źródłem fabuł, nie mogły zatem stanowić żadnego wzorca, jeśli chodzi o styl i sposób traktowania tematu. Dla moich bajek musiałam znaleźć nowy język.

Po konsultacjach z prof. Wróblewską postanowiłam zaniechać rozróżniania pomiędzy legendą, bajką czy podaniem i potraktować wszystkie te gatunki na równi, nie wahając się mieszać ich po to, by stworzyć atrakcyjną opowieść. Myślę, że rodzaj adaptacji, jakiego dokonałam, porównywalny jest z przekładaniem literatury na obraz filmowy. Moim zadaniem było przedstawienie fabuł opartych na motywach bajkowych odbiorcy przyzwyczajonemu do innego typu narracji. Wymagało to wprowadzenia pewnych zmian w sposobie opowiadania. Przede wszystkim zachodzi tu konieczność odmiennego ukazania bohatera. Tradycyjny bohater bajki ludowej pozbawiony był zazwyczaj charakterystyki psychologicznej. Osoba, która bajkę opowiadała, używała pewnych gotowych schematów fabularnych. Były one znane publiczności. Często wystarczyło powiadomić słuchaczy, że bohater jest najmłodszym synem, aby wiedzieli, że z pewnością okaże się dobry, choć nieco naiwny czy fajtłapowaty. Tekst literacki nie pozwala odwoływać się do tych schematów w takim stopniu, w jakim robi to tekst mówiony, a w każdym razie nie jest skierowany do najmłodszego czytelnika, który znajduje się dopiero w początkowym stadium obcowania z kulturą i nie zna wszystkich odniesień.

Postać bohatera w tradycyjnych bajkach bywała naszkicowana dość po-bieżnie również dlatego, by każdy mógł się z nią utożsamiać. Wiemy o nim zazwyczaj tylko tyle, że jest ubogim sierotą lub głupim Jankiem o dobrym sercu. W mówionej opowieści postać ta mogła otrzymać od narratora jakieś indywidualne cechy, zależne od wyobraźni czy talentu aktorskiego bajora. Dzisiaj lubimy bohaterów zindywidualizowanych, charakterystycznych, chcemy ich znać i rozumieć ich motywację. Dlatego dowiadujemy się wszystkiego o przeżyciach, uczuciach i konfliktach wewnętrznych współczesnego ubożego sieroty Harry'ego Pottera. Czytelnik oczekuje, że pozna dokładne usytuowanie postaci w jej otoczeniu, czasie i przestrzeni, choćby te ostatnie miały być całkiem fantastyczne. Stąd popularne obecnie pojęcie uniwersum jako określenie konsekwentnie wykreowanego świata, będącego miejscem akcji często całej serii opowieści.

Po stworzeniu wiarygodnego psychologicznie bohatera czekało mnie więc zbudowanie uniwersum, w którym będzie funkcjonował. Ponieważ wydawnictwo nie postawiło w tej kwestii żadnych ograniczeń, dopuszczając nawet dość radykalne uwspółcześnienie, dysponowałam całkowitą swobodą, jeśli chodzi o scenariusz akcji. Zależało mi, aby dostosować ją do przekazu danej opowieści. Akcja *Boruty* toczy się zatem w latach 90. XX w., nawiązując do tej epoki iście diabelskich początków kapitalizmu sztafażem rodem z serialu *Dynastia*. *Bazyliuszek* rozgrywa się natomiast w korytarzach metra i podziemnych garażach Warszawy drugiej dekady XXI w.

Po ustawieniu „dekoracji” przychodził kolejny etap. Starłam się, by język opowieści współbrzmiał z jej scenariuszem. Nie obawiałam się zabaw z literacką konwencją. W niektórych tekstach z tego zbioru daje się usłyszeć echa Andersenowskie (np. w *Królewnie strzydze*) albo nawet Dickensowskie, jak w *Uczniu czarnoksiężnika*. Ukłonem w stronę narracji filmowej jest również wprowadze-

nie dialogu jako sposobu opowiadania o akcji. W tradycyjnych bajkach jest to zabieg rzadko stosowany, gdyż pomiędzy słuchaczem a opowieścią stoi bazarz i to za jego pośrednictwem poznajemy bieg wydarzeń. Dialogi umożliwiają skrócenie dystansu, powodują natychmiastowe zanurzenie czytelnika w akcję, a przy tym pozwalają dodatkowo scharakteryzować bohaterów.

Jeśli tekst oparty na tradycyjnych motywach ma być przystępny dla młodego odbiorcy, często poza formą należy zmodyfikować także treść opowiadania. Ponieważ w zamierzeniu *Współczesny bazarz polski* miał służyć jako pomoc lekturowa, nie mogłam sobie pozwolić na zbyt daleko idące odstępstwa od powszechnie znanych fabuł. Jednak nawet delikatne zmiany wymowy mają wpływ na przystępność tekstu. Przede wszystkim kładłam nacisk na sytuacje emocjonalne zrozumiałe dla czytelnika. Na przykład w legendzie o Lechu, Czechu i Rusie odwołam się do motywu rywalizacji między rodzeństwem. Gdy próbowałam opisać grozę, jaką wywoływał wśród mieszkańców Krakowa smok wawelski, z pomocą przyszły mi aktualne wydarzenia. Pisałam tę baśń jesienią 2020 r., w szczycie pandemii, toteż nie miałam wątpliwości, że dziecko zrozumie taką sytuację:

Czasami w jakimś miejscu niespodziewanie załęgnie się nieszczęście. Nie wiadomo, skąd i po co się wzięło, nie wiadomo, dlaczego upatrzyło sobie akurat ten kawałek ziemi. Często bywa niewidoczne. Z rzadka tylko można poczuć, że skała, na której wznosi się miasto, drży leciutko, jakby gdzieś głęboko pod nią poruszało się olbrzymie cielsko. Niekiedy słychać odgłos głuchych uderzeń, jak gdyby ogromny ogon tłukł wściekle o kamienie. Innym razem znienacka z pieczary bucha dym i po chwili rozwiewa się w powietrzu.

Lecz groza pozostaje. Z czasem zaczynają znikać zwierzęta. Woły, prosiaki, owce, a nawet kaczki i kury. Również ludzie giną bez śladu. I choć mieszkańcy miasta wciąż zdają się żyć zwyczajnie, nie myśląc o niebezpieczeństwie, lęk wkrada się w ich codzienne czynności. Każdego dnia wychodzą z domu ze spuszczonej głową, nie rozglądając się dookoła, przemykają po ulicach. Nie zatrzymują się, nie wymieniają pozdrowień. Nikt nie śpiewa, nie śmieje się głośno. Po co ściągać na siebie niebezpieczeństwo? Tylko tyle ryzyka, ile trzeba. Do pracy i z pracy, raz na jakiś czas na rynek po zakupy, z nadzieją, że a nuż się uda i nie padnie na nich zły los.

Strach jest tak wielki, że trzeba mu nadać nazwę. Niech więc nazywa się: smok. Teraz łatwiej się z nim zmierzyć. Niektórzy słyszeli już o smokach, które grasowały w dalekich krajach, i wiedzą, jak tam sobie z nimi radzono. Inni tłumaczą, że ten smok to w gruncie rzeczy tylko zwykły wąż, jedynie trochę większy. Nie trzeba się go tak strasznie bać, bo kto by się bał węża?

Sprzeczkom i sporom nie ma końca. Ilu mieszkańców liczy sobie gród, tyle teorii na temat tego, jak pozbyć się smoka. Kłótnie przerywa bicie

w bęben. Na widok nadchodzącego w otoczeniu straży królewskiego wysłannika, wszyscy milkną. Co dzień w samo południe herold ogłasza, ilu ludzi smok zdążył porwać od wczoraj. Mieszkańcy miasta słuchają w skupieniu, a potem spieszenie rozchodzą się do swoich chat. Przepętnia ich coraz większy smutek, lecz szybko zapominają twarze i imiona pożartych przez smoka ofiar. Przecież trzeba jakoś dalej żyć (Orlińska 2021: 45–46).

Czasami bajka, żeby zabrzmieć aktualnie, potrzebuje tylko niewielkiego przesunięcia akcentów. Takim „przesunięciem” było podkreślenie sprawczości kobiet i dziewcząt. Już w pierwszej części, dotyczącej polskich pradziejów, nie oparłam się pokusie wyemancypowania bohaterek. To Wanda podsuwa pomysł podstępny mającego na celu likwidację smoka wawelskiego, a Sawa spiera się z Warsem, czy miasto, które budują z piasku na nadwiślańskiej plaży, ma nazywać się Warssawa czy Sawawars. W innych częściach także mamy do czynienia z dziewczętami dzielnymi i aktywnymi, niemającymi nic wspólnego z królewskimi oczekującymi w wieży na królewicza, który przybędzie je wyzwolić. Z sygnałów, jakie dostaję, wynika, że to zaakcentowanie roli bohaterek spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem wśród małych czytelniczek.

Wreszcie ostatnią ważną zmianą w sferze treści było oczyszczenie z nadmiaru dydaktyzmu. Dydaktyzm w oryginalnych bajkach ludowych jest często trochę przewrotny, nie zawsze oczywisty, co wynika z tego, że były to początkowo teksty przeznaczone dla dorosłych. Łopatologiczne moralizatorstwo pojawiło się chyba dopiero w XIX w., kiedy postanowiono zaprząć ten gatunek do umoralniania dzieci. Podczas czytania XIX-wiecznych i późniejszych zbiorów bajek wyraźnie dostrzegałam, jaką rolę miały odgrywać. W Polsce prezentowanie wzorców moralnych połączone było dodatkowo z propagowaniem postaw patriotycznych (np. w opowieści o Wandzie, która nie chciała Niemca). Starałam się więc przede wszystkim dotrzeć do wersji oczyszczonych z moralizatorskich czy ideologicznych naleciałości. Zależało mi na tym, aby uniknąć pouczania. Aspekt dydaktyczny rozumiałam raczej jako pomoc dziecku w poznawaniu własnej osobowości i rozwiązywaniu trudności. Wierzyłam i nadal wierzę, że mój czytelnik, nawet bardzo młody, potrafi samodzielnie interpretować tekst literacki, o ile nawiązuje on łączność z jego emocjami, tak jak większość dzieci puści mimo uszu przestrogi dotyczące rozmów z nieznanymi i niebezpieczeństw czyhających w drodze, natomiast na poziomie emocjonalnym utożsamia się z postacią samotnego dziecka w czerwonej czapeczce wędrującego przez ciemny las.

Struktura całego tomu *Współczesnego bazarza polskiego* została zaproponowana przez wydawczynię. Dzieli się on na cztery części. Na każdą z nich składa się pięć opowieści. Na wstępie został określony zakres tematyczny każdej części, a później wspólnie z wydawczyniami i prof. Violetta Wróblewską dokonywałyśmy wyboru poszczególnych wątków. Dyskusjom nie podlegały tylko bajki stanowiące kanon z listy lektur. Znajdują się w nim przede wszystkim teksty związane z legendarnymi pradziejami Polski. Dobierając moje propozycje do

zestawu, kierowałam się głównie atrakcyjnością fabuły. Pod uwagę brałam też to, czy bajka jest powszechnie czy mniej znana, a także jakiego regionu dotyczy, choć w ostatecznym wyborze dominują teksty związane z południem Polski.

Pierwsza część tomu zatytułowana jest *Kto ty jesteś? Czyli o polskich pradziejach*. Zawiera opowiadania: *Gniazdo* – na podstawie legendy o Lechu, Czechu i Rusie, *Postrzyżyny* (o Piaście i Popielu), *Smok* (o smoku wawelskim), *Wanda* i *Syrena*, które łączy wątki opowieści o warszawskiej syrence z tą o Warsie i Sawie.

W tej części pewne motywy przechodzą z opowiadania do opowiadania. Obraz rozłożystego dębu z orlim gniazdem w konarach zamyka opowiadanie *Gniazdo* i otwiera opowiadanie *Postrzyżyny*, pokazując czytelnikowi, że opisane wydarzenia są ułożone w stosunku do siebie chronologicznie, jeśli można w ogóle mówić o chronologii w legendarnym czasie. Podobną parę tworzą opowiadania *Smok* i *Wanda*, połączone postaciami bohaterów – w pierwszym z nich widzimy całą rodzinę księcia Kraka i jesteśmy świadkami dramatu, który ją rozbija. *Wanda* pokazuje natomiast konsekwencje tych wydarzeń i ich ciąg dalszy. Opowieść o początkach Warszawy, *Syrena*, łączy się z kolei z *Wandą* motywem Wisły.

Staralam się sięgnąć po najbardziej pierwotne, oczyszczone z późniejszych naleciałości wersje legend. Posiłkowałam się przy tym interpretacjami przedstawionymi przez Jacka Banaszkiewicza w książkach *Podanie o Piaście i Popielu. Studium porównawcze nad wczesnośredniowiecznymi tradycjami dynastycznymi* (Banaszkiewicz 1986) i *Polskie dzieje bajeczne mistrza Wincentego Kadłubka* (Banaszkiewicz 1998). Stąd wzięły się mniej obecne w powszechnej świadomości wersje opowieści, np. wariant z dwoma synami Kraka zamiast szewczyka. Od Kadłubka pochodzi także tajemnicza ofiara Wandy.

Dowiaduję się od czytelniczek i czytelników, że opowieścią budzącą najwięcej emocji jest właśnie *Wanda*. Niewątpliwie był to temat ryzykowny. Czytelnik towarzyszy Wandzie aż w dwóch opowiadaniach i jest świadkiem jej rozwoju od małej dziewczynki po mężną królową. To zżycie się z bohaterką sprawia, że jej drastyczny krok samobójczy jest dla odbiorcy wstrząsem. Jest to przy tym krok całkowicie niezrozumiały. Obcując z różnymi wersjami tego podania, miałam wrażenie kontaktu z czymś niezmiennie pierwotnym, z okrucieństwem jakiegoś mitu, przepojonego grozą jak mity greckie, będące śladami zamierzonych rytuałów. Ale jak przeprowadzić przez coś tak mrocznego dziecięcego czytelnika? Moim zadaniem było „oswoić” śmierć Wandy, nie ujmując jej dramatyzmu, ale podkreślając pozytywne aspekty tej ofiary i konsekwentną postawę królowej, która woli „budować zamiast niszczyć i kochać, a nie nienawidzić” (Orlińska 2021: 57). *Wanda* jest wymieniana przez dzieci jako ulubione opowiadanie z tego zbioru, więc mam nadzieję, że mi się udało.

Druga część tomu nosi tytuł *Tam, gdzie diabeł mówi dobranoc. Czyli wśród ludowych demonów* i zawiera opowieści związane z kontaktami człowieka ze światem istot demonicznych. Mieszczą się tu opowiadania: *Ucieczka*, *Królewna strzyga*, *Boruta*, *Urszula* i *utopce* oraz *Bazyliszek*.

Dwie pierwsze były stosunkowo trudne do zaadaptowania dla niedorosłego czytelnika, gdyż w obydwu bajkach, stanowiących podstawę tych opowiadań, pojawia się motyw kazirodstwa. W jednej z nich królewicz chce ożenić się ze swoją siostrą, w drugiej narodziny królowej strzygi są karą za niewłaściwy związek jej rodziców. Na szczęście przy pomocy prof. Wróblewskiej udało mi się jakoś wybrnąć z tego kłopotu.

Chciałabym zatrzymać się na chwilę przy baśni *Królowna strzyga*. Jest to motyw bardzo znany, pojawiający się choćby u Andrzeja Sapkowskiego w *Wiedźminie* (Sapkowski 1993: 7–36). Zależało mi na tym, żeby nie tylko opowiedzieć tę historię jeszcze raz swoimi słowami, ale żeby odkryć w niej coś, co dotąd nie zostało dostrzeżone. Posłużyłam się trochę przewrotnym pomysłem, polegającym na tym, że sytuację widzimy nie tylko oczami głównego bohatera, ale także samej strzygi – niekochanego, porzuconego stworzenia.

Obudziła się w ciemności. Znowu była tu, gdzie zawsze. Każdej nocy czuła się tak samo strasznie. Nie fizycznie – siłą mogłaby obdarzyć kilkudziesięciu atletów. Bez trudu podniosła najpierw dębowe wieko, a potem ciężką kamienną płytę. Jej szeroko rozwarte oczy powoli przyzwyczajały się do mroku. Duże, szpiczaste uszy chwytaly najlżejszy szmer. Cierpienie stawalo się nie do zniesienia. Od czternastu lat była sama. Przez całe dnie pogrążona w ciszy, pustce, ciemności. Sama, sama, sama. Tęskniła za ludzkim głosem i dotykiem, którego nigdy nie zaznała.

Począpala w stronę wyjścia z kościoła. Zatrzymała się w kruchcie. Wciągnęła powietrze w nozdrza i złowiła tę woń. Zapach człowieka. Rzuciła się w jego stronę. Była niezwykle szybka. Biedna ludzka istota nie dostała szans na ucieczkę.

Straszliwy krzyk odbił się echem od żeber sklepienia. Z bliska nie pachniało już człowiekiem, lecz strachem i nienawiścią. Nienawiść i strach. Nic innego. To przez te dwa uczucia było jej tak źle. Nie chciała ich już więcej czuć. Wyciągnęła przed siebie pazury, wydała przeciągły, piskliwy jęk i wbiła zęby w to miejsce, gdzie stężenie strachu i nienawiści wydawało jej się największe (Orlińska 2021: 100–101).

Gdy główny bohater, Marcin, spędza noc w kościele, w którym grasuje strzyga, kładzie się w trumnie, z której królowa przed chwilą wyszła, i nagle zaczyna odczuwać jej emocje.

Kiedy kładł się w grobie, serce biło mu jak oszalałe. Zastanawiał się, na jak długo starczy mu powietrza. Nasłuchiwał, co dzieje się w kościele, gdzie strzyga tupala i pischala, wywracając sprzęty. Po pewnym czasie jednak przestał zwracać uwagę na dobiegające z góry odgłosy. Nie bał się, nie myślał o grożącym niebezpieczeństwie. Ogarnęły go całkowite ciemności. Poczuł nieskończoną samotność i przeraźliwy smutek, jakby nikt nigdy go nie kochał. Nie zaznał bliskości ani ciepła. Nie usłyszał dobrego

słowa. Świat zewnętrzny obdarzał go tylko strachem i nienawiścią, więc on wzajemnie tym samym temu światu odpłacał.

Tak bardzo pogrążył się w cierpieniu, że nie zauważył nadejścia potwora. Strzyga ryczała wściekle, drapiąc pazurami boki trumny, lecz ze względu na nakreślony krzyż bała się dotknąć wieka.

Marcin szybko oprzytomniał.

To przecież nie są moje uczucia – uświadomił sobie. – To ból strzygi, którym przesiąknięte są deski tej trumny. Ja byłem zawsze szczęśliwy (Orlińska 2021: 104–105).

Bronią Marcina jest empatia. Współczucie sprawia, że nie czuje strachu i strzyga go nie atakuje. Wiem, że taka interpretacja niektórym czytelnikom wydała się trudna do przyjęcia. Współczesne dziecko jest przyzwyczajone od najwcześniejszych lat do gier komputerowych, w których zwycięzcą okazuje się ten, kto najskuteczniej zniszczy zagrażającego potwora. Dlatego potraktowanie krwiożerczej istoty jak żywego stworzenia, które czuje i myśli, może być zaskakujące.

Trzecia część *Współczesnego bazarza polskiego*, zatytułowana *Na psa urok. Czyli o mocy magicznych zaklęć*, zawiera znane opowieści o czarodziejskich przedmiotach i zaklętych postaciach. Są to: *Kwiat paproci*, *Siostrzyczka* (baśń o siedmiu krukach), *Kije-promocyje*, czyli zmodyfikowane *Koszalki-opałki* według Wójcickiego, znane też w wersji Wacława Sieroszewskiego jako *Dary wiatru północnego*, *Woda żywa* i *Uczeń czarnoksiężnika*.

Kwiat paproci wzbudził najwięcej sceptycyzmu wydawczyń. Bohater tej uwspółcześnionej baśni nie jest dzieckiem, pracuje jako ochroniarz w budynku mieszkalnym. Pojawiła się wątpliwość, czy czytelnik utożsamia się z taką postacią. Argumentowałam, że w większości baśni bohaterowie nie są już dziećmi, ale wkraczającymi w życie młodymi ludźmi. Podobnie jest w znanych wersjach opowieści o kwiecie paproci, np. w *Jonku* Wójcickiego i *Kwiecie paproci* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Wersja Kraszewskiego stała się zresztą podstawą mojego opowiadania. Gdy znalazłam u niego fragment, w którym Jacuś wypowiada słowa: „Dostanę go, bo człowiek kiedy chce mocno, a powie sobie, że musi to być, zawsze w końcu na swoim postawi” (Kraszewski 2000: 88), przyszło mi do głowy, że współcześnie cała pogoń za kwiatem paproci mogłaby rozegrać się na płaszczyźnie metaforycznej. Kazałam więc Jackowi być pilnym czytelnikiem podręczników motywacji i samodoskonalenia.

Pochłaniał książkę za książką, a najchętniej czytał poradniki noszące wiele obiecujące tytuły: *Jak osiągnąć sukces*, *Bądź kowalem własnego losu* czy *Twoja droga do wielkich pieniędzy*. Jacek wierzył, że praca ochroniarza w apartamentowcu nie jest szczytem jego możliwości. Miał ambicje i marzenia, a z książek uczył się, jak je zrealizować.

W ciągu dnia też zdarzało mu się znaleźć czas na czytanie, ale często ktoś mu przerywał. Tak było tego dnia, kiedy właśnie kupił sobie nowy

poradnik i w skupieniu przystąpił do lektury. Książka nosiła tytuł *Kwiat paproci, czyli jak odważyć się sięgnąć po wszystko, czego się chce*.

Czy pamiętasz z dzieciństwa baśń o kwiecie paproci? – pisał autor w przedmowie, a Jacek czuł, że te słowa skierowane są właśnie do niego. – Chociaż paproć zakwita tylko raz w roku, o północy, bohater tej opowieści pokonał liczne trudności i zdobył upragniony kwiat, a wraz z nim majątek i szczęście. Dlaczego udało mu się coś, czego inni nie zdołali osiągnąć?

– No, dlaczego? – niecierpliwił się Jacek, szybko przewracając stronę.

Bo bardzo tego chciał – odpowiedział mu autor książki. – A kiedy się czegoś naprawdę pragnie, musi się udać.

– Kiedy się czegoś pragnie, musi się udać – powtórzył Jacek, żeby dobrze zapamiętać (Orlińska 2021: 147–148).

Jacek niezbyt uczciwie wchodzi w posiadanie kwiatu paproci, który zakwita nie w lesie, a na parapecie w mieszkaniu pewnej starszej pani, a dalej wszystko toczy się zgodnie z oczekiwaniami: zostaje bogaczem, ale nie wolno mu się z nikim podzielić swoim majątkiem. I tak jak u Kraszewskiego: „Wokół otaczał go świat zupełnie mu obcy, inny, piękny, wspaniały, ale nie swój. Jakoś mu zaczynało być markotno” (Kraszewski 2000: 95).

Baśń kończy się ostateczną katastrofą, która przynosi Jackowi wyzwolenie i powrót do dyżurki ochroniarza na parterze apartamentowca.

Ostatnia część książki nosi tytuł *Skąd mam tę moc. Czyli o dawnych bohaterach i antybohaterach*. Pojawiają się tu utwory: *Doktor Twardowski*, *Cyrograf*, *Pierścień świętej Kingi*, *Pani zamku Chojnik* i wreszcie *Śpiący rycerze*. Zanim przejdę do tej ostatniej opowieści, chciałabym powiedzieć kilka słów o bohaterze *Doktora Twardowskiego*. Do takiej, a nie innej interpretacji tej postaci skłoniło mnie jedno zdanie w tekście Wójcickiego: „Chciał mieć więcej rozumu, niż mają drudzy poczcwiwi ludzie, i znaleźć na śmierć lekarstwo, bo nie chciało mu się umrzeć” (Wójcicki 1837: 182). Jest więc Twardowski polskim Faustem. W moim opowiadaniu nie chodzi nawet o to, że Twardowskiemu nie chce się umrzeć – on nie chce, żeby umierali inni ludzie. Jest lekarzem, który leczy ciężko chore dzieci. Jego historia nabiera przez to wieloznaczności. Doktor Twardowski sprzedaje duszę, bo w ten sposób może pomóc cierpiącym. Udaje mu się działać latami, unikając wyjazdów do Rzymu, choć bywa tam zapraszany na konferencje naukowe. Jednak w chwili nieuwagi popełnia błąd.

Twardowski pechnął furtkę. Zajął stolik pod parasolem. Sympatyczny kelner przyniósł mu kartę dań. Twardowski od razu zamówił dużą lemoniadę z lodem, a dopiero potem zaczął nieuważnie przerzucać strony menu. Kelner zjawił się po chwili z wysoką oszronioną szklanką.

– Czy pan już się zdecydował? – zapytał grzecznie.

– Sam nie wiem – mruknął Twardowski. – Może pan mi coś doradzi?

Od strony placu budowy powiał wiatr, niosąc drobinki pyłu, drażnią-

ce oczy i nos. Szyld zakołysał się na łańcuszkach, a Twardowski dostrzegł, że okrągły placek jest literką O w nazwie restauracji.

– Polecam specjalność szefa kuchni – kelner wychylił się zza ramienia Twardowskiego i stuknął palcem w kartę dań. Miał dziwny, bardzo długi, szpiczasty paznokieć. – Pizza Roma. Od nazwy naszej restauracji.

Twardowski oderwał wzrok od menu i z niepokojem spojrzał na tańczący w podmuchach wiatru szyld.

PIZZERIA ROMA – głosił napis.

– Tak – kelner potwierdził jego przeczucia innym niż dotychczas, ochryplym głosem. – Ta pizzeria Rzym się nazywa. Kładę areszt na waszeci. Tfu, co ja mówię? – Twarz, którą Twardowski po raz pierwszy miał okazję widzieć bez osłony kapelusza, wykrzywiła się w brzydkim grymasie. – Chciałem powiedzieć, że koniec tego dobrego, panie doktorze. Doigrał się pan. Idziemy (Orlińska 2021: 227–228).

Przez to, że Twardowski nie jest cwany szlachciurą, a szlachetnym lekarzem, próbującym doprowadzić do końca wielkie dzieło stworzenia leku na wszelkie choroby, sympatia czytelnika jest przy nim. Dziecko kibicuje mu, aby nie dostał się do piekła. I znowu – jest to niewielkie przekształcenie treści, które znacząco zmienia wymowę opowieści.

Ostatnie opowiadanie, *Śpiący rycerze*, trudno już nawet nazwać bajką. Wbrew konwencji przemawiam w nim własnym głosem, w pierwszej osobie, posługując się motywami autobiograficznymi. Rzecz dzieje się w 1982 r., w środku stanu wojennego, a mała Zuzia podczas wakacji w Zakopanem trafia do jaskini, gdzie śpią rycerze, czekający na znak. Wprowadzenie tego osobistego wątku miało na celu pokazanie, że bajki nie należą tylko i wyłącznie do zamierzchłej przeszłości. Ma to być także zamknięcie całej książki pewną klamrą, ponieważ w jaskini prócz jednostek wojskowych z różnych epok odnajdziemy też Lecha, Piasta, Kraka i Wandę, poznanych w pierwszym rozdziale. W jaskini można także napić się Wody Pamięci ze Źródła Opowieści. „Kto zaczerpnie z niego, zapamięta na zawsze, co tu widział, i będzie umiał o tym opowiedzieć innym” (Orlińska 2021: 275). Innymi słowy stanie się bazarzem. To nawiązanie do tytułu zbioru – *Współczesny bazarz polski*, ale też przypomnienie o najpierwotniejszej funkcji baśni, które zanim stały się literaturą, były przekazywane ustnie w kręgu wspólnoty rodzinnej, plemiennej czy wiejskiej. I wreszcie zachęta do samodzielnej twórczości, do kreatywności.

Współczesny bazarz polski ukazał się rok temu. Został wydany również w formie audiobooka. Książka została wpisana na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej za 2021 r. Uzyskała też nominację do nagrody w plebiscycie blogerek i blogerów Lokomotywa. Z powodu pandemii nie miałam wielu spotkań z czytelnikami, poświęconych tej książce, ale sądząc z reakcji, które do mnie docierają, jest dobrze przyjmowana przez dzieci.

Czy udało się spełnić zamierzenie wydawczyń, żeby była to książka jednocześnie ambitna i autorska, a zarazem taka, która będzie powszechnie czytana

jako lektura szkolna? Myślę, że ze względu na objętość, opracowanie graficzne i cenę *Współczesny bajarz polski* jest raczej propozycją dla czytelnika wielkomięskiego, wyrobionego, pochodzącego z rodziny, dla której kultura jest istotną wartością. Sięgną po niego również nauczyciele chętni do pewnych eksperymentów.

Z mojego punktu widzenia, jako autorki, praca nad tą książką była na pewno doświadczeniem ciekawym, chociaż ogromnie trudnym. Przez cały czas lawirowałam pomiędzy wiernością gatunkowi, tworzonemu według konkretnych reguł, a wymogami współczesnego, atrakcyjnego dla młodego odbiorcy tekstu. Stale towarzyszyło mi pytanie, czy nie posuwam się za daleko, czy nie sprzeniewierzam się podstawowym zasadom. Nadal nie jestem tego pewna. Na wszelki wypadek, aby nie razić purystów, wolę nazywać ten zbiór opowiadaniem na motywach bajek, legend i podań ludowych. Po zakończeniu pracy nad tą książką – a trwała ona niemal rok – doszłam do wniosku, że świetnie rozumiem tych wszystkich bajkowych bohaterów, którym udało się wdrapać na szklaną górę.

BIBLIOGRAFIA

- Banaszkiewicz, J. (1986). *Podanie o Piaście i Popielu. Studium porównawcze nad wczesnośredniowiecznymi tradycjami dynastycznymi*. PIW.
- Banaszkiewicz, J. (1998). *Polskie dzieje bajeczne mistrza Wincentego Kadłubka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Gliński, J. A. (1853). *Bajarz polski* (t. 1). Drukarnia Gubernialna
- Kraszewski, J. I. (2000). Kwiat paproci. W: K. Leżeńska (red.), *Baśnie największych pisarzy polskich*. Prószyński i S-ka.
- Orlińska, Z. (2021). *Współczesny bajarz polski*. Polarny Lis.
- Papuzińska, J. (2010). *Mój bajarz. Studia i szkice o literaturze młodzieżowej*. Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- Porazińska, J. (2000). Siostra siedmiu kraków. W: S. Wortman (red.), *U złotego źródła. Baśnie polskie* (s. 176–200). Nasza Księgarnia.
- Sapkowski, A. (1993). Wiedźmin. W: A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie* (s. 7–36). SuperNowa.
- Wójcicki, K. W. (1837). *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. Drukarnia Piotra Baryckiego.
- Zmorski, R. (1852). *Podania i baśnie ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku szląskich i wielkopolskich)*. Nakładem Zygmunta Schlettera.

RECENZJE I OMÓWIENIA
REVIEWS AND DISCUSSIONS

Violetta Wróblewska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

viola@umk.pl

ORCID: 0000-0002-5776-8382

Oswajanie potworów...

Taming Monsters...

Anna Mik, *Signs of Exclusion. Monsters Inspired by Greek and Roman Mythology as Symbols of Rejected Minorities in Literature, Film, and TV-Series for Children and Young Adults: From Mid-20th Until Early 21st Century*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2022.

DOI: 10.12775/LL.1.2023.013 | CC BY-ND 4.0

Książka Anny Mik *Signs of Exclusion. Monsters Inspired by Greek and Roman Mythology as Symbols of Rejected Minorities in Literature, Film, and TV-Series for Children and Young Adults: From Mid-20th Until Early 21st Century* została poświęcona niezwykle ważnej problematyce społecznego wykluczenia ukazanej w wybranych, głównie anglojęzycznych, tekstach kultury XX i XXI w. adresowanych do dzieci oraz młodzieży. Jako interpretacyjną figurę przyjęto występującą w przekazach dla najmłodszych postaci szeroko rozumianego potwora (monstrum, bestii), inspirowaną zarówno mitologią grecką, jak i rzymską. Zdaniem Mik autorzy licznych dzieł literackich i filmowych właśnie w tradycji antycznej znajdują przykłady bogów, półbogów, herosów, istot na poły ludzkich, na poły zwierzęcych, których fizyczne ułomności oraz powikłane losy po odpowiednich modyfikacjach dają się odnieść do współczesności, służąc tworzeniu opowieści o różnych formach ostracyzmu. W monografii próbuje się dokonać rozstrzygnięcia, w jakim stopniu wspomniane mityczne potwory

stają się w kulturze dziecięco-młodzieżowej znakami odpowiadającymi przedstawicielom grup wykluczonych ze społeczeństwa, do których zaliczono kobiety, dzieci, zwierzęta, osoby o odmiennej orientacji seksualnej, o innym kolorze skóry oraz z niepełnosprawnościami, i na czym polega ich inność rozpatrywana na tle dominującej normy. Jednocześnie starano się ukazać, jak starożytne potwory w wybranych przekazach kulturowych ewoluują, współwystępują z tymi współczesnymi, a także w jakim stopniu reprezentowane za ich pośrednictwem wykluczone postaci dzięki swojej nietypowej kreacji zyskują głos, a w jakim zakresie nadal pozostają odizolowane i świadome niemożności integracji ze społeczeństwem kultuwującym „normalność”.

Warto na wstępie dodać, że omawiana praca nie jest tylko interesującym studium poświęconym niektórym motywom i wątkom o proveniencji antycznej występującym w wybranych dziełach kultury współczesnej. Jest efektem bardzo dobrze zrealizowanego nowatorskiego projektu badawczego poświęconego wykluczeniu, w którym na równych prawach występują przykłady z zakresu literatury, filmu, komiksu, a autorka przekonująco dowodzi, że jedynie holistyczne badanie tekstów kultury adresowanych do dzieci i młodzieży, przy wykorzystaniu różnych metod (w tym teratologii, *gender studies*, *animal studies*, postkolonializmu – w zależności od specyfiki badanych przekazów) pozwala na wieloaspektowe rozpoznanie zjawiska, określenie skali jego występowania, a także możliwości czytelniczego oddziaływania. Anna Mik wykazała, że w zakresie uświadamiania i przełamywania społecznego wykluczenia, także za pośrednictwem przekazów kulturowych, jest jeszcze wiele do zrobienia. W związku z ambitnym celem badawczym, zorientowanym nie tylko naukowo, ale i społecznie, jak też z przyjętą nowoczesną metodologią recenzowana praca wpisuje się w nurt tzw. nowej humanistyki, czyli humanistyki zaangażowanej, o charakterze krytycznym, jak ujmował ją Ryszard Nycz w swym szkicu *Nowa humanistyka w Polsce. Kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji* (Nycz 2017: 18–40).

Praca składa się z siedmiu rozdziałów, wprowadzenia i zakończenia, bibliografii oraz aneksu zawierającego bogaty, dobrze dobrany materiał ilustracyjny. We wprowadzeniu omówiono podstawowe założenia i cele rozprawy, strukturę i źródła. Określono ramy czasowe badanego materiału – od połowy XX do XXI w., a także zakres uwzględnianych zjawisk kulturowych – filmy, seriale, animacje, gry komputerowe, utwory literackie, komiksy, słusznie dowodząc, że współczesna kultura dziecięco-młodzieżowa wchodzi w ścisłe relacje z kulturą popularną, która pod jej wpływem powstaje (zjawisko adaptacji), ale też na nią oddziałuje, więc obie muszą być rozpatrywane łącznie. Dwukierunkowości wpływów dowodzi m.in. znany na całym świecie cykl o Harrym Potterze, który zainspirował wielu twórców, nie tylko literatury dla dzieci i młodzieży. Skala oddziaływania dzieła Joanne Rowling była i jest tak znaczna, że Mik potraktowała serię powieści o małym czarodzieju i jego potyczkach z demonicznymi istotami, w tym inspirowanymi mitologią, jako główny punkt odniesienia dla rozważań o monstrualności i jej funkcjach w kulturze dziecięco-młodzieżowej,

z czym należy się zgodzić. Jak przekonująco dowodzi autorka nie tylko na przykładzie historii o Harrym Potterze, mitologia klasyczna przekazywana poprzez kulturę popularną ma realny wpływ na kształtowanie się młodego odbiorcy, który staje się współtwórcą zmieniającego się społeczeństwa.

W rozdziale pierwszym, *Methodology*, przedstawiono podstawowe założenia metodologiczne pracy. Autorka odwołuje się m.in. do teratologii, którą traktuje jako narzędzie badań kulturoznawczych, umożliwiające odczytywanie znaków kulturowych (potworów) i dostosowywanie zakodowanych w nich znaczeń do kontekstu, w jakim funkcjonują. Dodajmy, że na świecie podejmowano już tego typu badania w obszarze nauk humanistycznych, także kulturoznawczych, czego świadectwem jest monografia zbiorowa z 2012 r., zatytułowana *Speaking of Monsters. A Teratological Anthology*, z której inspiracje czerpie także Anna Mik. W Polsce tego rodzaju badania są mało rozpowszechnione, więc praca o monstrach ma szansę zmienić tę sytuację.

W dalszej części pierwszego rozdziału omówiono toczącą się wśród badaczy dyskusję na temat potworności i różnych podejść do teratologii, eksponując problematykę z zakresu kultury dzieci i młodzieży, a także zaprezentowano przyjęte w pracy rozróżnienia terminologiczne między takimi pojęciami jak potwór, bestia, monstrum. Autorka, mając świadomość trudności towarzyszących tego typu rozgraniczeniom, sygnalizowanym już we wprowadzeniu, pokazuje jednocześnie ich powiązanie z obcością, innością, odmiennością, hybrydycznością, odwołując się m.in. do teorii Anny Wierzbickiej zawartej w książce *Monstrualium* (2013). W tym samym rozdziale nakreślono również znaczenia i role fabularne monstrów, wskazując, że potwór w omawianych przekazach jest kulturowym kostiumem, kamuflażem istoty próbującej uciec przed wszelkimi kategoryzacjami pożądanymi przez ludzi, do tego zmiennym w zależności od kontekstu kulturowego, historycznego i geograficznego, wielorakie są bowiem źródła i tradycje potworności.

Gdy pierwszy rozdział ma charakter głównie teoretyczny, kolejne części pracy prezentują – zgodnie z przyjętą metodologią wywodzoną z nowej humanistyki – analizy i interpretacje wybranych zagadnień związanych z wykluczeniem przedstawionym w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży.

W rozdziale drugim, *The Monstrous Animal*, inspirowanym w dużej mierze *animal studies*, zajęto się prezentacją „prawdziwych” odpowiedników mitycznych bestii znanych już w starożytności. Ze względu na wielość materiału badaczka ogranicza się do kategorii zwierzęcości, zastanawiając się przy okazji, czy takie kryterium może być wyznacznikiem wykluczenia i w jakich okolicznościach zwierzę staje się potworem. Aby precyzyjnie odpowiedzieć na te pytania, Mik bierze pod uwagę tylko jedną grupę potworów mitologicznych, a mianowicie te, które nie mają ludzkich cech anatomicznych. Skupia swą uwagę na takich atrybutach uznanych za zwierzęce, jak dzikość, agresja, seksualność, które są piętnowane przez ludzi.

Dalej autorka przekonująco dowodzi, że zwierzęcość w wybranych tekstach kultury, np. w *Beasts of Olympus* Lucy Coats czy *Harry Potter i więzień*

Azkabanu Joanne Rowling, jest oznaką inności, o czym świadczą takie postaci, jak feniks, cerber czy półolbrzym (np. Hagrid). Szkoda, że w części rozważań, w której mowa o tej ostatniej postaci, nie posłużono się kategorią liminalności, doskonale oddającą status bohatera. Co prawda w pracy ta antropologiczna kategoria kilkakrotnie się pojawia, ale w niektórych fragmentach rozważań byłaby wręcz pożądana. Wydaje się, że gdyby powyższe pojęcie wykorzystano częściej, odwołując się do znanej teorii Arnolda van Gennepa z jego pracy *Obrzędy przejścia* (2006), można by dowieść (co badaczka czyni pośrednio), że potworność to właśnie stan zawieszenia, istnienie na granicy dwóch światów, tyle że w obrzędzie przejścia, z którym wiąże się liminalność, wiedzie ku zmianie, podobnie jak w niektórych wybranych przekazach kultury omawianych w pracy, choć nie jest to regułą.

Rozdział trzeci, *The Monstrous Gender*, traktuje o potworach i zjawisku płciowości w wybranych tekstach kultury dziecięco-młodzieżowej rozpatrywanych w kontekście *gender studies*. Jest to rozdział bardzo ważny, gdyż uzmysławiający czytelnikom, że nawet w XXI w., mimo zmian kulturowych i społecznych, nadal w dominującej części tekstów kultury lansowane są stereotypowe ujęcia płci, co skutkuje fałszowaniem obrazu świata. Konstrukty kulturowe płci, nawet te wyrastające z mitów, są tworzone z perspektywy białego mężczyzny, a więc nadal w tym ujęciu kobieta jest prezentowana jak słabsza, gorsza, podrzędna, a już w ogóle rzadko mowa w tekstach o transseksualności czy problemie z określeniem własnej tożsamości płciowej. Jako dowód zostają przywołane typowo męskie ujęcia bohaterów, żeby nie rzec superbohaterów, jak Tezeusz czy Herakles, a nawet Minotaur. Jak stwierdza Mik, nieliczne utwory próbują powyższy schemat przełamać, prezentując bohatera nieśmiałego, np. w bestiarium Michała Rusinka. Rzadko też antycznym monstrem autorzy zmieniają płęć i zamiast np. pana Minotaura wprowadzają panią Minotaurę, jak w utworze Catherynne M. Valente *The Girl Who Fell Beneath Fairyland and Led the Revels There* (2012). Z kolei bohaterki antyczne bywają zwykle pokazywane jako bestie, np. Meduza czy syreny. I tu pojawia się pewne zastrzeżenie bibliograficzne i merytoryczne. Autorka, pisząc o demonach wodnych, do których należą syreny, odwołuje się na s. 112 do pracy Pawła Zycha i Witolda Vargasa *Bestiariusz słowiański* (2013). Warto zwrócić uwagę na to, że jest to publikacja o charakterze popularyzatorskim, w której autorzy kompilują dane pochodzące z różnych, nierzadko niepotwierdzonych źródeł, więc należałoby z dystansem podejść do prezentowanych tam informacji, a w przypisie wprowadzić odpowiedni komentarz na ten temat. Pomijając jednak wspomniany drobiazg, trzeba podkreślić, że część pracy o syrenach i meduzach, przedstawionych w różnych przekazach filmowych i literackich, należy uznać za bardzo udaną. Badaczka przekonująco dowiodła, że syrena jako znak wykluczenia może oznaczać istotę niezrozumianą, niebezpieczną, atrakcyjną, z kolei Meduza – ofiarę przemocy seksualnej, ale też uosobienie macierzyństwa. Ważnym motywem w kontekście ostatniej postaci okazują się włosy, które z jednej strony stają się symbolem siły niszczącej, a z drugiej opieki, gdy np. matka oplata nimi dziecko, chroniąc przed światem.

Tematyka rozdziału czwartego, zatytułowanego *The Monstrous Disability*, odnosi się z kolei to kwestii różnego typu dysfunkcji – psychicznych i fizycznych, traktowanych za Arystotelesem głównie w kategoriach braku lub nadmiaru jakiejś części ciała. Autorka rozprawy dokonuje interesującego przeglądu stanowisk wobec niepełnosprawności, poczynając od starożytności, kończąc na współczesności. W dalszej części badaczka dokonuje analiz i interpretacji różnych tekstów kulturowych dotyczących tej problematyki, dowodząc z jednej strony rzadkości jej występowania, a z drugiej pokazując poszerzanie jej zakresu tematów – od dysfunkcji fizycznych (ślepotą, brak kończyn, deformacje cielesne) poprzez problemy natury psychofizycznej (np. ADHD). Prezentacji tego rodzaju wrażliwych kwestii służą postaci mityczne, np. syreny na wózkach inwalidzkich. Autorka w powyższym kontekście interesująco przedstawia zekranizowaną powieść Ricka Riordana *Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief* (*Percy Jackson i bogowie olimpijscy: Złodziej pioruna*, 2005), w której występują niemal wszyscy najważniejsi bogowie reprezentujący różne ułomności, ukazane jako przejawy mitologicznej potworności. Zdaniem Mik autorowi udało się odtworzyć mitologiczny świat jako nowoczesny wszechświat, w którym prawie wszystkie mityczne monstra znajdują swoje miejsce. Równie interesująca w tym rozdziale jest część poświęcona satyrom i faunom w kulturze dla dzieci. Autorka dokonuje przeglądu powieści i seriali traktujących o tych mitycznych postaciach, wykazując ich zmienność na przestrzeni wieków. Odwołując się do tradycyjnych i najnowszych przekazów, w tym filmowych, jak *Pan's Labyrinth* (del Toro 2006), i serialowych, np. *The Magicians* (Gamble, McNamara 2015–2018).

W rozdziale piątym – *Monsters of Colour* – skoncentrowano uwagę na mitycznych bestiach jako jednostkach, które są marginalizowane w związku ze swym pochodzeniem etnicznym. Dowiedziono przy okazji, że antyczne stworzenia w tekstach dla dzieci nierzadko bywają przedstawiane jako potwory, których kolor skóry nie jest biały, a przez ten fakt są odbierane jako gorsze i niebezpieczne. Całość rozważań w tym rozdziale została wpisana w dyskurs postkolonialny, osadzona w historii niewolnictwa, dyskryminacji i walki o prawa człowieka. Badaczka, biorąc pod uwagę fakt, że niewiele jest przykładów utworów dla dzieci wykorzystujących postaci mityczne jako reprezentantów rasizmu, co może wynikać z faktu, że mniejszości etniczne nie są włączane do głównego nurtu narracji, wzbogaca rozważania o przykłady kulturowe, m.in. filmy Disneya jak *Król Lew* czy *Dumbo*, wyrastające z innych źródeł niż antyczne. Wśród ujęć świadczących o wykluczeniu na tle rasowym przywołuje m.in. *Harrego Pottera i kamień filozoficzny* (1997), w której to powieści korzystniej ukazane są postaci białoskórych niż ciemnoskórych centaurów pozbawionych szans na karierę nauczycielską w Hogwardzie. Mik analizuje również wspomniany już przypadek Grovera Underwooda, postaci wykluczonej podwójnie – ze względu na swą niepełnosprawność i odmienność rasową – oraz *Beasts of Olympus* (2015–2018) – serię opowieści napisanych przez Lucy Coats i zilustrowanych przez Brett Bean. W jej trzeciej części, pt. *Steeds of Gods*, występuje

czarnoskóra syrena, która nie godzi się na przejmowanie typowych ról kobiecych i pragnie walczyć o swą niezależność. Zdaniem badaczki głównie czarne kobiety przedstawiane są w kulturze popularnej jako istoty gorsze niż te, które są białe, i przez ten fakt mające niższą wartość niż biali mężczyźni. Na potwierdzenie swych tez przywołuje stosowne przykłady literackie i filmowe – dawne i współczesne, dowodząc trwałości przedstawianych w nich stereotypów związanych z rasą.

Rozdział szósty, *Monstrous Children*, jeden z bardziej interesujących i złożonych w zakresie problemowym, dotyczy różnych figur monstrów i ich relacji z postaciami dziecięcymi, co wymusza zestawienie takich kategorii, jak potworność, dzieciństwo, chłopięcość, dziewczęcość, płęć oraz izolacja kulturowa. Dokonano tu o także przeglądu definicji związanych z dzieckiem potwornym, niegrzecznym, *enfant terrible*, przy okazji wskazując na problematyczność zjawiska. Zdaniem badaczki potworne dziecko jest wytworem kulturowym epoki wiktoriańskiej i świadectwem wykluczenia osób niedorośliwych. Takie podejście mają odbijać także współczesne teksty kultury, jak *Beasts of Olympus* autorstwa Lucy Coats, w których główny bohater prezentowany jest jako straszne dziecko, *Ancyklopek* (2016) Piotra Dobrego i Łukasza Majewskiego, gdzie występuje rzeczywiste dziecko-potwór będące cyklopem, czy *Leo i czerwony automat* (2018) Marcina Szczypińskiego, powieść ukazująca chłopca poczętego metodą *in vitro* jako monstrum. Równie istotnym problemem w kontekście rozważań nad potwornością dzieci jawi się refleksja nad własną płciowością, jak w utworze *Brush Your Hair, Meduza!* Joan Holub (2015). Rzadziej mamy do czynienia z przykładami tekstów kulturowych podejmujących temat płynnej identyfikacji płciowej, np. *Sparkle Boy* Lesléi Newman (2017), w którym główna bohaterka, chłopiec o imieniu Casey, uwielbia przebierać się za dziewczynkę, bądź *From the Stars in the Sky to the Fish in the Sea* (2017) Kai Cheng Thom, w której dziecko jeszcze nie zdecydowało, kim chce być. Przy okazji rozważań nad płciowością podjęto się analizy pojęcia *queer* i opisu jego powiązań z pojęciem monstrialności, wskazując na elementy osobliwości, które obie kategorie łączą. Dowiedziono przy okazji, że konstrukcja starożytnego potwora może być swoistym odzwierciedleniem braku określonej płci u dziecka i pomaga mu identyfikować się z daną postacią ze względu na jej „nieskończoną” formę. Oba te konstrukty – potwornego i queerowego dziecka – Mik omawia na dwóch przykładach książek z obrazkami, *The Sea Tiger* Victorii Turnbull (2014) i *Julian is a Mermaid* Jessiki Love (2018). Przy analizie tych źródeł, gdy mowa o wesołym miasteczku i paradzie ulicznej, badaczka słusznie odwołuje się do kategorii karnawału w ujęciu Michała Bachtina.

Dopełnieniem powyższych rozważań jest rozdział siódmy, *A Mythical Sanctuary: False Paradise*, w którym mowa nie tyle o monstrialnych postaciach, ile o powiązanych z nimi przestrzeniach. Mik omawia wybrane koncepcje sanktuariów, miejsc świętych, swoistych rezerwatów, rozumianych jako obszary izolowania potworów od otoczenia, a jednocześnie strefy ochrony potworów przed ludźmi. Odwołuje się też do różnych ujęć obrazu Arkadii. W celu prezentacji

przyjętych założeń, wpisujących się w nurt proekologiczny, dokonano analizy głównie trzech tego typu miejsc – arkadyjskiej wizji raj u w filmie Walta Disneya z 1940 r. pt. *Fantazja*, Zakazanego Lasu z literackiego cyklu oraz jego filmowej adaptacji o Harrym Potterze, a także Puszczy Białowieskiej i żyjących w jej granicach zwierząt ukazanych w komiksach Tomasza Samojlika. Wzięto również pod uwagę *Pandorę* Victorii Turnbull (2016) i *Strachopolis* Doroty Wiczorek (2015). Zasadniczym celem tej części rozważań jest pokazanie, jak starożytne i późniejsze tradycje literackie dotyczące pojęcia przestrzeni mitycznej oraz powiązanej z nimi zwierzęcości (ostatecznie potworności), współbrzmia z tekstami napisanymi lub współtworzonymi przez Rowling oraz ze znaczeniem, jakie wnoszą do współczesnego świata, a jednocześnie, w jaki sposób kultura dziecięca nawiązująca do mitologii może odzwierciedlać obecną sytuację zagrożonych zwierząt. Wśród analizowanych przykładów znalazły się też magiczne bestiariusze dla dzieci, zarówno literackie, w tym Joanne Rowling *Fantastyczne bestie i gdzie je znaleźć*, jak i filmowe, np. adaptacja utworu Rowling (2016, reż. David Yates, scenariusz Joanne Rowling). Tej ostatniej przyświeca nieco odmienna idea niż w powieści – gromadzenie zwierząt służy ich ochronie. W opinii badaczki wszystkie przekazy omówione w tym rozdziale oparte są na mitologicznych wyobrażeniach o świętych przestrzeniach i ich potwornych mieszkańcach, wpisując się w nurt twórczości zaangażowanej ekologicznie.

W zamykającym książkę podsumowaniu mowa o tym, że wszystkie marginalizowane społecznie grupy, które omówiła, tj. zwierzęta, kobiety, ludzie z niepełnosprawnościami, o różnym pochodzeniu etnicznym oraz dzieci, prezentowane są w przekazach kulturowych za pośrednictwem różnych monstrów o źródłach antycznych. Wykluczenie wyraża się w postaci potworów, ponieważ tradycyjnie postrzeganego je jako zagrożenie dla określonej wspólnoty. Potworne postacie pojawiające się w kulturze dzieci i młodzieży są zwykle przedstawiane na dwa sposoby – jako istoty pokonane, ale nierzadko heroiczne, albo jako jednostki wcześniej społecznie zaniedbane, obecnie zaś akceptowane. Zdaniem Mik na początku XXI w. można zaobserwować tendencję do zwiększania inkluzji potworów, gdyż kultura popularna wydaje się odpowiadać na współczesne problemy społeczne, przed którymi stoi świat. Tendencja ta jednak znajduje nieznaczne odbicie w twórczości dla dzieci i młodzieży, zwłaszcza w zakresie problematyki niepełnosprawności i płciowości. W dalszej części rozważań badaczka nakreśla możliwości rozwoju teratologii jako nauki nowego języka, także w badaniach kulturowych, dzięki któremu będzie można podejmować badania nad migracją (kategoria „potwornego imigranta”), ekonomią (zjawisko „potwornej biedy”) czy wojną (obraz „potwornego najeźdźcy”). Jednocześnie sygnalizuje obecność różnych podejść do teratologii ze względu na różnorodność samych potworów pod względem pochodzenia, historii i środowiska.

Przechodząc do posumowania, należy stwierdzić, że książka o monstrach jako figurach wykluczenia jest nowatorska na rodzimym gruncie, interdyscyplinarna, wielokontekstowa, bardzo dobrze uargumentowana, poparta trafnie dobranymi przykładami kulturowymi, tekstowymi i wizualnymi, jak też sto-

sownymi cytataми z opracowań naukowych – polskich i zagranicznych. Co najważniejsze, jest wielce inspirująca, miejscami odkrywczą, dlatego warto o niej mówić, aby nie zniknęła z pola widzenia badaczy i czytelników. Z wielką przyjemnością byłam jej recenzentką.

BIBLIOGRAFIA

- Browning, J. E., Picart, J. S. (eds.) (2012). *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. Palgrave Macmillan.
- Gamble, S., McNamara, J. (Executive Producers) (2015–2018), *The Magicians* [TV series], NBC Universal Television Distribution.
- van Gennep, A. (2006). *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii* (przeł. B. Biały). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nycz, R. (2017). Nowa humanistyka w Polsce. Kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji. *Teksty Drugie*, 1, 18–40.
- del Toro, G. (Director) (2006). *Pan's labyrinth* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- Wieczorkiewicz, A. (2010). *Monstruarium*. Słowo obraz/terytoria.
- Zych, P., Vargas, P. (2013). *Bestiariusz słowiański*. Wydawnictwo Bosz.

Andrzej P. Kowalski

Uniwersytet Gdański

andrzej.kowalski@ug.edu.pl

ORCID: 0000-0003-2009-2689

Z badań nad mitologią Słowian

From Research on the Mythology of the Slavs

Michał Łuczyński,

Mity Słowian. Śladami świętych opowieści przodków,

Triglav, Szczecin 2022.

DOI: 10.12775/LL.1.2023.014 | CC BY-ND 4.0

W badaniach nad mitologią Słowian ustaliły się dwa główne podejścia: entuzjastyczne i krytyczne. Zwolennicy pierwszego raczą nas wydawnictwami z gatunku „slavico-polo”, w których roi się od barwnych opowieści o wierzeniach, boginiach, bogach i obrzędach słowiańskich. Niektóre z nich oferują mieszankę folklorystyki z powierzchownie przyswojonymi tezami Mircei Eliadego, Carla Gustava Junga czy Georgesa Dumézila. Rzecznicy stanowiska krytycznego to intelektualni spadkobiercy, np. Aleksandra Brücknera lub Stanisława Urbańczyka uważającego, że w przypadku Słowian mówić można o wierzeniach, a nie o mitologii (Urbańczyk 1967: 266). Do tego grona należał Leszek Moszyński, pesymistycznie zapatrujący się na rekonstruowanie jakichkolwiek prasłowiańskich wierzeń (Moszyński 1992).

Do dzieł ukazujących możliwości odtwarzania fragmentów mitów słowiańskich zaliczyć można znane prace Wiaczesława Ivanova i Władimira Toporova oraz Aleksandra Gieysztora. W tym nurcie mieści się też książka Michała Łuczyńskiego pt. *Mity Słowian. Śladami świętych opowieści przodków*. Autor ma świadomość wielu ograniczeń związanych z rekonstrukcją mitów słowiańskich, honoruje zastrzeżenia wynikające z postawy krytycznej, ale dostrzega potencjał badawczy w analizie diachroniczno-porównawczej. Z braku przekazów bez-

pośrednich sięgnął ponownie po dane lingwistyczne i nobilitował folklorystykę. Moim zdaniem wykonał ogromną a pożyteczną pracę, ponieważ niezbędną w sytuacji pewnego impasu badawczego.

Książka składa się z trzech zasadniczych części. Na wstępie autor przeprowadził terminologiczne i definicyjne rozgraniczenia, tzn. uporządkował konotacje pojęcia mitu. W części drugiej bardzo obszernie przedstawił wyniki swoich dociekań w postaci rekonstrukcji konkretnych motywów mitologii słowiańskiej. W trzeciej dał ważne podsumowanie w formie katalogu tematów i postaci mitycznych.

W rozważaniach zamieszczonych w początkowej części książki wymowna jest analiza powodów, dla których Słowianie nie doczekali się spisanych przekazów mitycznych. Autor ciekawie rozpatrzył tę problematykę. Trzeba zauważyć, że brak bezpośrednich źródeł to argument rzeczników stanowiska krytyczno-sceptycznego. Stąd wysnuwano wnioski, że prawdopodobnie Słowianie – w odróżnieniu do innych ludów starożytnej Europy – takiej mitologii nie wypracowali. Jest to częściowo prawda. Główny problem to brak odnotowanych mitów. Dodajmy, że chodzi o piśmiennictwo późne, bo średniowieczne. Nie wiemy, czy gdyby Słowianie zaznajomili się z pismem w starożytności, np. od Rzymian, to zyskalibyśmy pomoc w analizie mitów prasłowiańskich. Nawet w społecznościach znających pismo nie zawsze notowano idee mityczne (przykładem jest Grecja epoki mykeńskiej). Pouczająco upośledzone pod tym względem są tradycje celtycka i germańska. Gajusz Juliusz Cezar w *Wojnie galijskiej* (ks. 6, rozdz. 14) podaje, że Galowie wprawdzie znali pismo greckie, ale w odniesieniu do nauk druidów (np. mitologii) wykluczali jego stosowanie. Pomimo że do końca XX w. zebrano ponad 2300 teonimów galijskich, nie znamy mitów celtyckich doby antycznej (Jufer, Luginbühl 2001; Lajoye 2008). Do wyjątków należą wzmianki o pitagorejskich naukach druidów dotyczących reinkarnacji (np. Diodor, *Bibliotheca Historica*, ks. 5, rozdz. 28, w. 6; Ammian Marcellin, *Dzieje rzymskie*, ks. 15, rozdz. 9, wers 8) lub przekaz Ptolemaiosa podany przez Strabona (*Geografia*, ks. 7, rozdz. 3, wers 8) o Celtach znad Adriatyku, nieczujących lęku przed nikim, obawiających się tylko, żeby niebo nie spadło im na głowę. Analogiczną sytuację mamy z epigrafiką w *Germanii* (García Baena 2021: 94–144). Poza nielicznymi wzmiankami (np. Tacyt, *Germania*, ks. 2) na temat praojca Tuisto, Mannusa i jego potomków nie ma wielu danych na temat mitów. Wpływy greckie, a potem rzymskie, przyniosły Galom i Germanom okrojoną znajomość pisma, ale zostawiły ślad jedynie w inskrypcjach będących w przeważającej części dedykacjami dla bogów. Zdradzają one motywy religijne, niekiedy magiczne, ale nie zainteresowanie mitami. Mitologia celtycka została przekazana wprost dopiero w średniowiecznych utworach irlandzkich, walijskich, szkockich, a germańska w równie późnej spuściźnie nordyckiej.

Z punktu widzenia antropologii kulturowej przynajmniej dwa czynniki należy uwzględnić w wyjaśnianiu kwestii mitologii słowiańskiej. Pierwszy to model kulturowy dawnych Słowian, a drugi – forma przekazu opowiadań o określonej treści. Według Władimira Proppa bajarze słowiańscy działali efektywniej

w środowisku pasterzy, ich mobilność sprzyjała bowiem rozpowszechnianiu i wzajemnej wymianie opowieści. Poza tym kultury pasterskie pielęgnowały etos myśliwego i wojownika wraz z typową dla nich predylekcją do tworzenia mitów heroicznych. Tymczasem wspólnoty rolnicze, bardziej hermetyczne, osadniczo stabilne i pochłonięte zajęciami gospodarskimi, miały okazję słuchać bajek, i to głównie zimą. Propp przywołał znamioną przestrożę: „nie opowiadaj bajek latem, bo owce padną” (Propp 2000: 78, 82). Taki dualny model komunikacji ma chyba genezę w podziałach wspólnot zbieracko-łowieckich Euroazji. Niewielkie grupy wędrujące latem i żyjące wtedy w rozproszeniu zimą wracały do wielkich rodowych domostw. Zima była czasem integracji społecznej, okresem wymiany doświadczeń, w tym snucia opowieści mitycznych (Radcliffe-Brown 1952: 126–130). Słowianie, będący w przewadze rolnikami, byli skazani na model „zimowy”. W takich okolicznościach funkcję tego, co antropologowie nazywają *external symbolic storage*, czyli artefaktów i metod ułatwiających magazynowanie własnej tradycji, pełniły lokalne obrzędy i zwyczaje. Zachowane fragmenty mitów są przetworzonym dziedzictwem indoeuropejskim lub pochodzą z czasów, gdy Słowianie przejmowali elementy innych kultur. Kontakty takie były relatywnie krótkie. Nie pozwoliły Słowianom gromadzić opowieści w ramach mitologii heroicznej wzorem Greków, Celtów czy Germanów, u których – według Tacyty – w pieśniach starożytnych (*carminibus antiquis*) poematy o bogach i bohaterach były stale przekazywane.

Nie bez znaczenia jest też technika przekazu ustnego oraz jego adresat. W pradziejach Słowian brakowało stałego audytorium, które korzystałoby z mitu dla podtrzymania tożsamości, np. genealogicznej. Legendy dynastyczne włączające wątki mityczne stały się częścią elitarnej kultury dworskiej dopiero w średniowieczu. Wcześniej nie było władców organizujących biesiady, podczas których deklamowano mityczne eposy. Najpewniej poza słowiańską nazwą *voldyka* inne określenia władcy (*кѣнѣзь*, *korl'ь*) i wojowników (*vojьb*, *vod'ь*, *vitędzь*) są zapożyczeniami lub późniejszymi formacjami (Vykypl̥ 2004: 88–180; Dynda: 2012 36–37). Społeczności wiejskie odbierały mitologię selektywnie, w trybie raczej „praktycznym”, a nie jako zestaw prawd stanowiących rodzaj pierwotnej teologii czy filozofii. Pojawia się też kwestia obecności osób delegowanych do opowiadania mitów. Kapłan noszący nazwę *ѣбрьсь* może śpiewał pochwalne hymny na cześć bogów, lecz słowiańska dokumentacja ujmuje go tylko jako ofiarnika (Urbańczyk 1964). W zasobie leksykalnym języka prasłowiańskiego znajdujemy nazwy pieśnarza: *гѣдѣрь* ‘gędźbiarz’, ewentualnie potem *госл'ар'ь* ‘gęślarz’ grającego na gęślach – *госли* (Ślawnski 1974–2001, t. 8: 164, 168; Trubachev 1974–2021, vol. 7: 84–85; Havlová 1989–2022, vol. 4: 196–197; Boryś 2002: 92). Wzmiankę o trzech słowiańskich pieśniarzach przekazał Teofylakt Simokata pod 591 r. Wędrując (może znad Bałtyku), zostali oni pojmani i trafili na dwór cesarza Maurikiosa. Nieśli ze sobą instrumenty: *kitháras* (κῖθάρα) oraz *lyrais* (λύραις). Zapewniali cesarza, że w ich kraju, gdzie nie ma wojen, nie są śpiewane pieśni bojowe, zatem nie są znane surowsze rodzaje muzyki (Teofylakt Simokata 1972: 223). Nie wiemy jednak, czy wykonywali

pieśni epickie, poematy mityczne, czy głównie zamawiania i magiczne inkantacje. To samo dotyczy kwestii guślarzy bałkańskich, których technika przekazu przypomina wykonania greckich aoidów, lecz nie mamy pewności, czy jest to pierwotna tradycja tamtejszych Słowian, czy technika zapożyczona. Ważny wydaje się fakt, że wczesne są określenia guślarza jako czarownika, gdyż tu pokrewne jest grec. γόης ‘pieśniarz, czarownik’ (Pokorny 1959: 403; Beekes 2010: 280). Wiele mówią słowiańskie nazwy innych osób parających się opowiadaniem: *bajb*, *bajačb*, *bajadlica*, *bajadlčb*, *bajadlnica*, *bajadlo*, *bajanb* oraz *balbji* ‘czarownik, znachor śpiewający zaklęcia, zmawiania’. Pochodzą one od *bajati* ‘bajać, wypowiadać, zaklęcia, czarować, wróżyć, leczyc za pomocą czarów’ (Sławski 1974–2001, t. 1: 188). Ich wypowiedzi to: *baja*, *bajbka*, *basnb* ‘opowieść, bajka, zaklęcie’ (Sławski 1974–2001, t. 1: 193; Trubachev 1974–2021, vol. 1: 137–138). Dodać wypada tu wyraz *věščb(jb)* ‘wiele wiedzący’, który już na etapie zbieżności z językami bałtyckimi wykazuje nakładanie się znaczenia wiedzy z praktykami czarowania, wróżenia (Bednarczuk 1996: 30–31). Zwraca uwagę fakt, że wymienieni mistrzowie słowa nie specjalizowali się w przekazywaniu mitów, lecz byli zarazem, a może przede wszystkim, zaklinaczami, znachorami, czarownikami, a więc uprawiali magię werbalną. Niezależnie od kontrowersyjnej propozycji Moszyńskiego, jakoby „na Rusi Kijowskiej celtycki **veles* dał się poznać jako wieszcz i pieśniarz”, wypuklony tu związek bajania z opowiadaniem magicznych zaklęć zachowuje ważność (Moszyński 1993: 106).

Interesującymi wyrazami są słowiańskie *pěti*, *pojō* ‘pisać, opiewać, śpiewać’, *pěsnb* ‘pieśń’, które mogą być starą innowacją wobec słowa *bajati*. To zarazem ważny ślad instytucji pieśniarza. Prawdopodobnie dublet semantyczny *pojō* wobec równoległego *bajō* powstał z potrzeby odróżnienia pieśniarza – epika, od bazarza – czarownika. Mógł to być wpływ jakiejś starej tradycji znającej mity heroiczne.

Nie zmienia to faktu, że Słowianie aktualizowali „mity w akcji”. Wiedza kosmogoniczna, opowieści o ludzkich losach, o roślinach i zwierzętach, perypetie bogów i herosów itp. były przez wspólnoty wioskowe niejako odgrywane, miały postać choreografii dramaturgicznej, swego rodzaju rytualnych performance’ów. Stanowiły one część agrarnego kalendarza, a bogowie – jak potem święci – byli sprowadzani do rangi operatorów magii zabezpieczającej potrzeby rolników (Thomas, Znaniecki 1976: 205). Skłonność do czynnościowego wyrażania mitu nie jest niczym wyjątkowym. Takie zabytki germańskiej „mitologii solarnej” z epoki brązu, jak tarcza z Nebry lub wózek z Trundholm, przemawiają za istnieniem nie tyle samej narracji o ciałach niebieskich, ile konieczności rytualnych manifestacji z użyciem odpowiednich rekwizytów. Opowieść zatem nie była autonomiczna. Wydaje się, że przekazy mityczne Słowian były formą słownego akompaniamentu w układzie „praktykowanych wyobrażeń”, a ich ślady zachowały bajki, baśnie, zaklęcia, czasem podania wierzeniowe, a także niektóre pieśni obrzędowe. Mitologia Słowian istniała, lecz można ją określić mianem „mitologii zawieruszonej”, która skrywa się i błąka pośród rozmaitych działań o charakterze magicznym lub religijnym.

Michał Łuczyński postanowił z dostępnych przekazów folklorystycznych, zresztą różnogatunkowych, wyłuskać takie motywy, wątki czy wreszcie sieci fabularne, w których zachowały się fragmenty mitologiczne (s. 37). W tym celu skorzystał z osiągnięć folklorystyki fińskiej (indeks motywów bajkowych Aarnego i Thompsona), a także słowiańskiej (katalog bajek Afanasjewa i innych). W pracy realizował – słuszne moim zdaniem – założenie o genetycznej więzi przekazów folkloru. Nie ograniczył perspektywy do komparatystyki słowiańskiej, ale poszerzył ją o dane indoeuropejskie, a nawet „globalne”. Sięgnął do kontynuatorów dorobku Dumézila, zwłaszcza do paleofolklorystyki w wydaniu Michaela Witzela czy Jurija Bieriozkina. Dzięki takiemu zabiegowi mógł uwiarygodnić typologiczną trwałość motywów osadzonych w stosunkowo młodej warstwie folkloru, w narracjach obecnych w kulturze ludowej. Bardzo interesującym zabiegiem było stworzenie schematu afiliacji lingwokladystycznej. Pokrewieństwo mitów zostało potraktowane według metodologii badań genezy i dyferencjacji spokrewnionych grup językowych. Owocem takiej analizy jest 12 przejrzyste ukazanych drzewek filogenetycznych najważniejszych motywów narracyjnych, w których każdorazowo została oznaczona pozycja tradycji słowiańskiej. W ten sposób autor wyłonił 19 motywów, które tworzą układ mitologii słowiańskiej. Każdy z nich ma udokumentowaną proveniencję, a w konsekwencji także wskazaną względną chronologię jego przyjęcia przez Słowian. Osobną część rozważań stanowi ciekawa interpretacja rozwoju słowiańskiego panteonu (s. 365–373). Pełniejsze odczytanie tego schematu może uzupełnić pogłębiony analitycznie obraz postaci mitycznych, jaki autor przedstawił w swej wcześniejszej znakomitej książce o teonimii słowiańskiej (Łuczyński 2020). Trudnym do przecenienia walorem pracy Łuczyńskiego jest potraktowanie mitologii słowiańskiej jako procesu. Wprawdzie folklorysta operuje określonymi w przekazach gotowymi motywami, ale dzięki podejściu przyjętemu przez autora śledzić można meandry prehistorycznej przeszłości „tekstów” słowiańskich. Ciekawe są ich koligacje z innymi tradycjami mitologicznymi. Po lekturze książki nie sposób myśleć o istnieniu mitologii Prasłowian w domniemanej, beczasowej fazie jakiegoś minionego *constans*. Folklor słowny, głównie bajka, to efekt złożonych procesów przejmowania, adaptacji i zapożyczeń.

Warto dodać, że niektórzy folklorysty zwracali uwagę na to, iż obok wariantowości motywów istniała ich strukturalna stabilność. Dotyczy to szczególnie bajek. Wskazywano widoczną w kulturze przekazu ustnego tendencję do swoistej redukcji możliwych wariantów fabuły lub do ich stereotypowych uogólnień. Ta swoista prostota dotyczy świata przedstawionego oraz repertuaru tylko 31 funkcji organizujących konstrukcję na poziomie fabuły (Propp 1976). Fakt ten sprzyjał przejmowaniu elementów bajki magicznej przez bajkę literacką i nadawaniu tym utworom cech dramaturgicznych (Ługowska 1981: 15–17, 24–26). Dramaturgię przekazu widać szczególnie w pieśniach ludowych (hymnicznej tradycji Słowianie raczej nie mieli), gdzie śpiew jest żywiołem organizującym narrację i reakcje odbiorców. Jan Stanisław Bystron twierdził, że deklamacje są praktyką późną, a notowanie pieśni przez etnografów pro-

wadziło do ich przeinaczania przez ludowych wykonawców. Poza tym, jak uważał, utwory śpiewane charakteryzowały się szczególną prostotą, wręcz „prymitywizmem”, co mogło sprzyjać przetwarzaniu tkwiących w nich treści mitycznych w narracje baśniowe, komiczne itp. (Bystroń 1921: 6–7, 35–47). Tak oto „mitologia zawieruszona” wymaga od badaczy folkloru zastosowania odpowiedniej metodologii rekonstrukcji nie tylko na poziomie semantyki, ale także pragmatyki i estetyki tekstu w kulturze przekazu ustnego.

Łuczyński, realizując plan takiej rekonstrukcji opowieści mitycznych, nie podjął się przetestowania oddziaływań innych ludów na Słowian w ujęciu już funkcjonującym w nauce. Chodziłoby tu o wyłonienie w kulturze Słowian pewnych warstw stanowiących każdorazowo odmienny kontekst kształtowania się wyobrażeń mitycznych. Dla zobrazowania tej myśli podam parę przykładów. Najstarsze byłyby wpływy w języku prasłowiańskim domniemanego języka tematycznego czy późnoneolitycznego kentumowego (Gołąb 2004: 85). Nie pozostawiły one słownictwa sakralnego, a tym bardziej mitologicznego. Echem tego archaicznego procesu byłaby wspomniana modyfikacja polegająca na wprowadzeniu słów „pieśniarz” i „pieśń” pomimo funkcjonowania starych wyrazów „bajarz”, „bajka” i „baśń” (Holzer 1989: 157–159). Mogła ona nastąpić w okresie zetknięcia się Słowian z mitami/pieśniami heroicznymi. Kolejna faza to zbieżności z językami italskimi. Jeśli ufać ustaleniom Olega Trubaczewa, to odnosiły się one raczej do demonologii i kształtowały pobożność typu *favere*, polegającą na milczeniu, na braku opowieści o istotach mitycznych, w miejsce których propagowana była kontemplacja sakralnych fenomenów dostępnych wizualnie (Trubachev 2003: 235–238; Kowalski 2013: 211–215). Nieco młodsze oddziaływania celtyckie, które według zestawień Jurija Kałygina i Vaclava Błażka miałyby dać zbieżności: staroirlandzkie *Macha* ~ słowiańskie *Mokoš* lub odpowiednio *Dagda* ~ *Dažbogh*, są intrygujące, ale mają bardziej wiarygodne inne objaśnienia (Kałyguine 1997; Błażek 2006: 75–81). Mniej więcej równoczesne byłyby wpływy irańskie – wielokrotnie krytycznie analizowane. Jeśli nawet przyjąć za Joy Edelman przejęcie przez Słowian nazw istot mitycznych, takich jak: *ašter* ‘jaszczur’ z perskiego *aždar* ‘smok’, *korgujb* ‘krogulec’ z perskiego *kargas* ‘czarny gryf’, *rarog* ‘rarog’, co w irańskim znaczyło ‘demoniczny sokół’, to trzeba zauważyć ich adaptację w postaci raczej baśniowej niż mitologicznej (Machek 1941; Edelman 2002: 172, 177).

Nawiasem mówiąc, gdy trafiamy na wspólne słowiańsko-irańskie wątki, to czasem trudno oprzeć się zdumieniu. Oto przykład zaskakującej zbieżności. Herodot o irańskich Scytach podawał:

Za ich panowania spadły z nieba złote sprzęty do kraju Scytów: pług, jarzmo, topór i czara. Najpierw zobaczył to najstarszy, przystąpił bliżej i chciał je podnieść; ale gdy się zbliżył, złoto zapłonęło. On się oddalił i nadszedł drugi: złoto tak samo się zachowało. Tych więc palące się złoto odepchnęło. Lecz kiedy trzeci, najmłodszy, przybył, ogień zgasł,

i Kolaksais zaniósł złoto do swego domu. A starsi bracia wtedy poznali się na rzecz i oddali najmłodszemu całe królestwo (Herodot 2002: 230).

Teraz tekst zapisany z ust chłopca polskiego w końcu XIX w.:

Kiedy ziemia była jeszcze pustą, a ludzie już z raju wypędzeni zostali, z nieba spadły cztery złote narzędzia: pług, jarzmo, siekiera i dzban. Zrazu garstka ludzi, jaka była na świecie, lękała się podnieść przedmioty których nie znała użytku. Najmłodszy z synów ziemi podjął je i wkrótce nauczwszy się nimi pracować, jako najmądrzy wybrany został królem.

Poza stwierdzeniem autorki artykułu, że jest to podanie, które „również może być uważane jako zabytek przeszłości”, nie znajdujemy u niej informacji o jego podobieństwie do relacji Herodota (Piątkowska 1898: 415; o możliwości istnienia takiego mitu u Słowian zob. Bongard-Levin, Grantovskiy 1988).

Kolejny przykład to potraktowanie mitu o walce gromowładcy z potworem chtonicznym. Jest to sztandarowy motyw w indoeuropeistyce (Ivanov, Toporov 1970; Watkins 1995). Nawet jeśli ze zrozumieniem przyjmujemy fakt, że został on uwzględniony przez autora w ramach motywu „Uwięzienie i uwolnienie wód” (nr 2.2.11., s. 265–272), to szkoda, że nie doczekał się osobnego potraktowania. Przemawia za tym nie tylko historia badań, ale i stereotypizacje czy wręcz utrwalone w kulturze kadry ikonograficzne (św. Jerzy zabijający smoka). Widocznie akurat ten gest od zarania odgrywał ważną rolę. Poza tym mógł być efektownie dramatyzowany podczas obrzędowych pokazów, jak było to w jego odmianie mezopotamskiej, czyli w obrazowaniu pojedynku Marduka z Tiamat.

Niektóre motywy mityczne warto byłoby przemyśleć i poddać analizie genealogicznej, np. przekaz o pochodzeniu ludzi z roślin, głównie z drzew lub z drewna (o tym motywie u Słowian zob. Propp 2000: 320–321). W *Powieści minionych lat* pod 1071 r. (6579) znajduje się opowieść o tym, że kiedy Bóg spocił się w łaźni, wytarł się wiechciem, po czym rzucił go na ziemię. Z tych gałęzi szatan utworzył ludzkie ciało, a duszę dał Bóg (*Povest' vremennykh let* 1926: 177–178). Niezależnie od neoplatonickiej inspiracji historię tę można porównać do przekazu z *Eddy* o parze drewnianych prarodziców, jakimi byli pierwotnie pozbawieni duszy Ask i Embla (*Edda* 1914: 5). Ten sam fragment staroruski od dawna był podejrzewany o związki z antropogonią irańską, gdzie też występuje motyw boskiego potu jako zarodka życia (Grafenauer 1942: 15).

Jeśli chodzi o kosmogonię, to również proponowałbym uwzględnienie traktującego o homologii części ciała praofiary i elementów kosmosu. Mowa tu o známym motywie indyjskiego Purushy i nordyckiego Ymira. Jak pamiętamy, z kości ofiary powstały skały i kamienie, z krwi – rzeki i jeziora, a z włosów – rośliny. W wielu przetworzonych literacko wersjach zachowały się – jak sądzę – ślady wskazujące na znajomość tego mitu wśród Słowian (Mayenowa 1980: 184–186). Autor sceptycznie odniósł się do możliwości funkcjonowania mitu o pochodzeniu świata z jajka. Zastanawia jednak poświadczane wieloma danymi etnogra-

ficznymi zastosowanie jajek w rozmaitych obrzędach (Klinger 1909). Nawet jeśli materiał narracyjny budzi wątpliwości, to na myśl przychodzi ekwiwalent czynnościowy, w którym motyw wyłonienia się świata z praoceanu w postaci jajka można jakoś próbować identyfikować. Przykładem jest budowa grodów wczesnośredniowiecznych – ułożonych zwykle w środowisku nadwodnym, wytyczanych na planie koła. Masyw wałów grodowych przypomina wypiętrzoną ponad wodę górną sferę „jajka”. Gród symbolizuje gniazdo – miejsce wykluwania się jajek, zarodek danej wspólnoty, środowisko, w którym założono osadę. Do takich metonimii zaliczyłbym również sklepienia utworzone przez nasypy kurhanów, w których umieszczano szczątki zmarłych. Relikty złożone pod ukształtowanymi „jajowato” kopułami mogił kojarzą się z tkwiącymi w nich zalążkami eschatologicznie określonej przyszłości – „ponownych narodzin”.

Gdy mowa o różnych przejawach „mitu w akcji”, warto przywołać przekaz eschatologiczny o rajskim pastwisku, na które udają się dusze zmarłych – indoeuropejskie *włnutyom pedom*. Jest on znany z przekazów staroindyjskich, np. *gávyūti* ‘pastwisko, świat zmarłych’, irańskich i greckich (Thieme 1952: 46–50; Puhvel 1969). Obraz łąki jako elizjum występuje w obrzędowych kwalifikacjach przestrzeni, np. u wschodnich Słowian. Stawianie domostwa było u nich czynnością niewerbalnie aktualizującą mit kosmogoniczny, ale wskazany tu eschatologiczny wątek widać w przekonaniu, że miejsce, gdzie kładły się krowy, jest szczęśliwe i dlatego nadawało się pod budowę domu. Przypomina to mit o Kadmosie (Bayburin 2005: 45). Wydaje mi się, że łączy się z tym obszernie przeanalizowany przez autora wątek „Kradzież stada Słońca” (nr 2.2.12, s. 274–279), a poza tym także przekaz w pieśni XII *Odysei*, gdzie mowa o tym, jak towarzysze Odyseusza stracili życie, ponieważ pogwałcili tabu nienaruszalności świętych krów Heliosa.

Do ciekawych analogii, które wypadałoby wyszczególnić, należy rejestr klęsk żywiołowych w postaci suszy, braku plenności roślin, wymierania zwierząt itd., często przywoływany w związku z działalnością czarownic. Były one oskarżane o wywołanie takich samych kataklizmów, jakie spowodował zagniewany bóg Telipinu z mitologii hetyckiej (Reyhan 2009). Dopatrywałbym się tu dziedzictwa indoeuropejskiego w tradycji słowiańskiej.

Wydaje się, że odnośnie do bogini przeznaczenia wypadałoby ponownie przeanalizować część podanego przez autora materiału. Szczególnie dotyczy to Mokoszy, która – chyba jak pozostałe bóstwa panteonu Włodzimierza – nie była postacią rdzennie słowiańską. Sądzę, że jej związek z dolą, a zwłaszcza wyobrażeniem o nici przeznaczenia, nie jest pierwotny; wątpliwości budzi ujmowanie jej jako „Matki szczęśliwego losu” (zob. Ivanov, Toprov 1983: 189, przypis 42; Radenković 2013). Po pierwsze, skoro to Bóg w odróżnieniu od Mokoszy daje pocieszenie, to trudno Mokosz podejrzewać o udzielanie dóbr, należnej doli (s. 69). Pod drugie, wspomniany zakaz pozostawiania przedzy na noc w obawie, że zajmie się nią Mokosz (s. 73), jest moim zdaniem analogią do zakazów obowiązujących podczas bożonarodzeniowych tzw. krzywych wieczorów, gdy zabraniano „prząść przedzę, skręcać sznury, zwijać je w kłęb-

ki...” w obawie przed „zapłataniem” dusz odwiedzających domostwo lub przed „poskręcaniem” spodziewanego w nadchodzącym roku przychówku (Klinger 1926: 78). Nie pojawia się tu wyobrażenie przeznaczenia. Wydaje się zatem, że Mokosz występuje w roli analogicznej do szkodliwego demona czyhającego na kobiety zapominające o zakazie pracy z przędzą.

Większą ostrożność zalecałbym autorowi w charakterystyce bogów indoeuropejskich dokonywanej podczas zestawiania ich przydomków. Nie wątpię w przypisaną świętość indoeuropejskiego boga nieba, lecz przywołany na poparcie tego epitet Odyna wydaje się kontrowersyjny (s. 56). Po pierwsze, Odyn nie był uważany za boga nieba. Po drugie, przydomek Olvir (chyba Ōlvir?) nie potwierdza „wielkiej świętości”, raczej mówi o bogu obecnym przy składaniu ofiar – *álfablót* lub *disablót* (Helgason 2017: 120–121). Stosując przyjętą przez autora metodę, mógłbym do charakterystyki boga nieba dodawać inne cechy, np. to, że był gościnny lub opiekował się przybyszami (por. przydomek Odyna *gestr* i Zeusa *ξενιος*).

Książka Michała Łuczyńskiego, jak każde dobre i twórcze opracowanie, nie jest wolna od fragmentów dyskusyjnych. Niewątpliwą wartością omawianego studium jest odważny autorski zamysł i jego profesjonalne wykonanie. Książki tej nie mogą pomijać poważni badacze mitologii Słowian. Życzylbym autorowi, żeby jego *Mity Słowian* stały się lekturą niezbędną nie tylko dla fachowców, ale dla każdego, kto czuje się miłośnikiem starożytności słowiańskich. Na koniec chciałbym wyrazić słowa uznania dla wydawnictwa Triglav za trud edycji, chociaż trzeba zarazem zauważyć, że w przypadku publikacji naukowej liczącej czterysta stron bardzo przydatny dla czytelników byłby indeks rzeczowy, którego niestety nie przygotowano.

BIBLIOGRAFIA

- Bayburin, A. K. (2005). *Zhilishche v obryadakh i predstavleniyakh vostochnykh slavyan*. Yazyki slavyanskoy kul'tury.
- Bednarczuk, L. (1996). W co wierzyli Prasłowianie? (W świetle badań prof. Leszka Moszyńskiego nad przedchrześcijańską religią Słowian). *Kieleckie Studia Filologiczne*, 10, 25–31.
- Beekes, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek* (vol. 1–2). Brill.
- Blažek, V. (2006). Celto-Slavic Parallels i Mythology and Sacral Lexicon. *Studia Celto-Slavica*, 1, 75–85.
- Bongard-Levin, G. M., Grantovskiy E. A. (1988). Skify i slavyane: Mifologicheskkiye paralleli. In V. A. Timoshchuk (ed.), *Drevnosti slavyan i Rusi* (p. 110–114). Nauka.
- Boryś, W. (2002). Kultura muzyczna dawnych Słowian w świetle słownictwa. W: J. Rusek, W. Boryś, L. Bednarczuk (red.), *Dzieje Słowian w świetle leksyki. Pamięci profesora Franciszka Ślawnickiego* (s. 83–94). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bystroń, J. S. (1921). *Artyzm pieśni ludowej*. Księgarnia św. Wojciecha.
- Dynda, J. (2012). Kněží, čarodějové a hadači: Prvofunkční specialisté a jejich postavení ve společnosti archaických Slovanů. *Sacra. Studnetský Religionistický Časopis*, 10(2), 33–48.
- Edda. *Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern* (vol. 1: Text, ed. G. Neckel) (1914). Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

- Edel'man, D. I. (2002). Iranskiye i slavyanskiye yazyki. Istoricheskiye otnosheniya. Vostochnaya literature.
- García Baena, J. G. (2021). *Der römische Einfluss auf die Religion der Germanen der Provinzen durch schriftliche Quellen*. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Gołąb, Z. (2004). *O pochodzeniu Słowian w świetle faktów językowych* (przeł. M. Wojtyła-Świerżowska). Universitas.
- Grafenauer, I. (1942). Prakulturne bajke pri Slovencih. *Etnolog*, 14, 2–45.
- Helgason, S. R. (2017). Ölvir in Iceland and in the “Austrfararvísur”. *Saga Book*, 41, 109–122.
- Havlová, E. (ed.) (1989–2022). *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (vol. 1–21). Československé Akademie Věd.
- Herodot. (2002). *Dzieje* (przeł. S. Hammer). Czytelnik.
- Holzer, G. (1989). *Entlehnungen aus einer Bisher unbekannten indogermanischen Sprache im Ursлавischen und Baltischen*. Verlag der ÖadW.
- Ivanov, V., Toporov, V. (1970). Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent: reconstruction du schema. In J. Puillon, P. Maranda (eds.), *Échanges et communication. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60-ème anniversaire* (vol. 2, p. 1180–1202). Mouton.
- Ivanov, V. V., Toprov, V. N. (1983). K rekonstruktsii Mokoshi kak zhenskogo personazha v slavyanskoy versii osnovnogo mifa. In *Balto-slavyanskiye issledovaniya 1982* (p. 175–196). Nauka.
- Jufer, N., Luginbühl, Th. (2001). *Les dieux gaulois. Répertoire des noms de divinités celtiques connus par l'épigraphie, les textes antiques et la toponymie*. Editions Errance.
- Kalysguine, V. (1997). Deux correspondances de vocabulaire mythologique entre les langues celtiques et balto-slaves. *Zeitschrift für celtische Philologie*, 49/50, 367–372.
- Klinger, W. (1926). *Obrzędowość Bożego Narodzenia. Jej początek i znaczenie pierwotne*. Księgarnia Uniwersytecka.
- Klinger, W. (1909). *Jajko w zabobonie ludowym u nas i w starożytności*. Akademia Umiejętności.
- Kowalski, A. P. (2013). *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*. Epigram.
- Lajoye, P. (2008). *Des Dieux gaulois. Petits essais de mythologie*. Archeolingua Foundation.
- Łuczyński, M. (2020). *Bogowie dawnych Słowian. Studium onomastyczne*. Kieleckie Towarzystwo Naukowe.
- Ługowska, J. (1981). *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Ossolineum.
- Machek, V. (1941). Slavisches rorog „Würgfalken” und sein mythologischer Zusammenhang, *Linguistica Slovaca*, 3, 84–88.
- Mayenowa, M. R. (1980). Między symbolem a metaforą. Mitologia słowiańska w polskiej frazeologii poetyckiej. *Pamiętnik Literacki*, 71(3), 183–190.
- Moszyński, L. (1992). *Die vorchristliche Religion der Slaven im Lichte der slavischen Sprachwissenschaft*. Böhlau Verlag.
- Moszyński, L. (1993). Kierunki zmian semantycznych prasłowiańskich apelatywów określających przedchrześcijańskich czarowników. In *Philologia Slavica. K 70-letiu akademika N. I. Tolstogo* (p. 102–113). Nauka.
- Piątkowska, I. (1898). Obyczaje ludu ziemi sieradzkiej. *Lud*, 4, 410–435.
- Puhvel, J. (1969). „Meadow of the Otherworld” in Indo-European Tradition. *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, 83(1), 64–69.
- Pokorny, J. (1959). *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Francke.
- Poves' vremennykh let*. (1926). *Polnoye sobraniye russkikh letopisey* (vol. 1: *Lavrent'yevskaya letopis'*, 2nd ed., part 1). Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- Propp, W. (1976). *Morfologia bajki* (przeł. W. Wojtyga-Zagórska). Książka i Wiedza.
- Propp, W. (2000). *Nie tylko bajka* (przeł. D. Ulicka). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Radcliffe-Brown, A. R., (1952). *Structure and Function in Primitive Society*. The Free Press.

- Radenković, L. (2013). Slovanska boginja Mokoš. *Sodobnost*, 77(11), 1590–1602.
- Reyhan, E. (2009). The Missing God Telipinu Myth. A Chapter from the Ancient Anatolian Mythology. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 28(45), 85–106.
- Sławski, F. (red.) (1974–2001). *Słownik prasłowiański* (t. 1–8). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Teofylakt Simokata (1972). *Theophylacti Simocatte Historiae* (ed. C. Deboor). Teubner.
- Thieme, P. (1952). *Studien zur indogermanischen Wortkunde und religionsgeschichte*. Akademie-Verlag.
- Thomas W. I., Znaniński, F. (1976). *Chłop polski w Europie i Ameryce* (t. 1: *Organizacja grupy pierwotnej*, przeł. M. Metelska). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Trubachev, O. N. (ed.) (1974–2021). *Etimologicheskii slovar' slavyanskikh yazykov. Praslavyanskiy leksicheskiy fond* (vol. 1–42). Nauka.
- Trubachev, O. N. (2003). *Etnogenez i kul'tura drevneyshikh slavyan. Lingvisticheskiye issledovaniya*. Nauka.
- Urbańczyk, S. (1964). Kapłani pogańscy. W: W. Kowalenko, G. Labuda, T. Lehr-Splawiński (red.), *Słownik starożytności słowiańskich* (t. 2, s. 371). Ossolineum.
- Urbańczyk, S. (1967). Mitologia słowiańska. W: W. Kowalenko, G. Labuda, Z. Stieber (red.), *Słownik starożytności słowiańskich* (t. 3, s. 265–266). Ossolineum.
- Vykypěl, B. (2004). *Studie k šlechtickým titulům v germánských, slovanských a baltských jazycích. Etymologie jako pomocná věda historická*. Masarykova Univerzita.
- Watkins, C. (1995). *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford University Press.

Dorota Świtała-Trybek

Uniwersytet Opolski

dtrybek@uni.opole.pl

ORCID: 0000-0001-8525-5800

Święty Marcin – z badań nad niematerialnym dziedzictwem kulturowym

St. Martin – from Research
on Intangible Cultural Heritage

***Święty Marcin – żywa tradycja w Wielkopolsce,*
redakcja Arkadiusz Jełowicki, Muzeum Narodowe Rolnictwa
i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, Szreniawa 2021.**

DOI: 10.12775/LL.1.2023.015 | CC BY-ND 4.0

Nie będzie chyba zbyt przesady w stwierdzeniu, że problematyka dziedzictwa materialnego i niematerialnego, potrzeba jego ochrony, dokumentacji i popularyzacji, z każdym rokiem zyskuje w naszym kraju na popularności, co stanowi pokłosie działań o zasięgu międzynarodowym, krajowym, regionalnym i lokalnym. Z pewnością wpływ na te procesy miało ratyfikowanie przez Polskę Konwencji UNESCO z 2003 r. w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego (2011). Dało ono asumpt do zwiększenia świadomości na temat samego zjawiska dziedzictwa, a to w konsekwencji przekłada się na większe nim zainteresowanie. W ostatnich kilku latach – dzięki realizacji rozmaitych projektów o charakterze naukowym czy popularnonaukowym, finansowanych m.in. ze środków ministerialnych lub samorządowych – na rynku wydawniczym ukazało się wiele wartościowych publikacji podejmujących wspomniane zagadnienia. Duży udział mają w tym względzie – oprócz ośrodków academic-

kich – także muzea, będące „naturalnym sprzymierzeńcem instytucji działających na rzecz identyfikacji, inwentaryzacji, dokumentacji, badania, zachowania, zabezpieczania, promowania, wzmacniania, przekazywania, a także rewitalizacji niematerialnego dziedzictwa kulturowego” (Przybyła-Dumin 2016: 9). Wśród nich z pewnością wyróżnia się Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie – powstałe w latach 60. ubiegłego wieku, a w grudniu 1998 r. decyzją Ministra Kultury i Sztuki wpisane do Państwowego Rejestru Muzeów; od 1 stycznia 1999 r. jego organizatorem jest Samorząd Województwa Wielkopolskiego (Ignatowicz b.d.). Placówka od kilkudziesięciu lat z dużym powodzeniem realizuje inicjatywy dotyczące dokumentacji i upowszechniania materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego, zwłaszcza wielkopolskiego, co znalazło wyraz w kilku seriach wydawniczych, o których pokrótce warto wspomnieć. Pierwsza – *Dawne Budownictwo Folwarczne, Majątki Wielkopolskie* (redaktorzy: Maria Andrzejewska, Jan Skuratowicz), w ramach której od 1994 r. wydano 10 tomów (autorskich bądź współautorskich), przybliżyła – uwzględniając podział na powiaty – nie tylko historie (nieraz bardzo złożone) i opisy majątków dworskich (różne założenia przestrzenne, style, formy architektoniczne), ale i dzieje wsi. Dostarcza nadto obrazów życia gospodarczego oraz społecznego, informacji o twórcach kultury goszczących w rezydencjach ziemiańskich itp. Książki w tej serii wydawane są z wielką dbałością o estetyczny wymiar edycji, wyróżniają się bogatą ikonografią, bez wątpienia zachęcają do lektury.

Druga seria wydawnicza – *Atlas Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Wsi Wielkopolskiej* (redaktorzy: Anna Weronika Brzezińska, Arkadiusz Jełowicki, Wojciech Mielewczyk) – ukierunkowana jest na dokumentację aktualnego dziedzictwa niematerialnego społeczności wiejskich z obszaru Wielkopolski. W latach 2015–2022 opublikowano 11 tomów dotyczących dziesięciu powiatów (tom pierwszy obejmuje kwestie metodologiczne). Wśród zaprezentowanych treści znalazły się m.in. materiały dotyczące folkloru słownego (podań i opowieści o wydarzeniach lokalnych), tradycyjnych obrzędów dorocznych i rodzinnych, dziedzictwa kulinarnego, umiejętności rękodzielniczych czy przejawów religijności ludowej.

Głównym założeniem serii trzeciej, zainicjowanej w 2017 r. i zatytułowanej *Żywa Tradycja w Wielkopolsce*, jest przedstawienie w formie monograficznych opracowań wybranych wielkopolskich żywych praktyk zwyczajowych. Do tej pory ukazały się cztery książki, których motywami przewodnimi uczyniono: weselny pulteram (Jełowicki 2017); wielkanocne muradyny, żandary, siwki (Jełowicki 2018); zapustne – podkoziołek, bery, cymper (Jełowicki 2019) oraz zwyczaje związane z postacią św. Marcina (Jełowicki 2021). Przedmiotem refleksji niniejszego opracowania uczyniono ostatnią z wymienionych publikacji.

Święty Marcin, biskup Tours, w tradycji hagiograficznej łączony jest przede wszystkim z dwoma legendami: o ubogim żebraku (któremu ofiarował część swojego płaszcza) i gęsiami (które zdradziły miejsce jego ukrycia przed wybojem na tron biskupi). Od średniowiecza kult tego jednego z najbardziej

popularnych świętych w Europie Zachodniej, patrona Francji, a także niezliczonej liczby kościołów i profesji, przez stulecia żywy był również na ziemiach polskich, zwłaszcza w Wielkopolsce, na Pomorzu, Śląsku, Kaszubach. Dziś popularność św. Marcina w naszym kraju wzrasta, m.in. dzięki inicjatywie przejawianej w bardzo wielu parafiach, w których 11 listopada organizowane są pochody św. Marcina oraz inscenizacje przedstawiające jego dobroczynny gest dzielenia się z biedakiem. W kontekście europejskim warto wspomnieć, iż od 2004 r. funkcjonuje szlak kulturowy – Droga św. Marcina, który organizowany jest na wzór Drogi św. Jakuba, najstarszego europejskiego szlaku pielgrzymkowego wiodącego przez cały kontynent do Santiago di Compostela (miejsca grobu pierwszego apostoła męczennika).

Omawiana książka to praca zbiorowa. Autorami tekstów są etnolodzy reprezentujący środowisko akademickie oraz instytucje muzealne, w swoich badaniach zajmujący się różnymi przykładami materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Większość z badaczy brała udział we wcześniejszych projektach dotyczących dokumentowania żywych tradycji Wielkopolski, co jest gwarantem naukowego poziomu publikacji. Na początku warto podkreślić, iż stanowi ona zajmującą lekturę. Opracowanie niesie interesujące informacje zarówno o św. Marcinie, jak i na temat różnych przejawów praktyk zwyczajowych związanych z dniem jego wspomnienia przypadającym w kalendarzu liturgicznym 11 listopada. Choć obszaro – co zaznaczono w tytule – zaprezentowane materiały obejmują Wielkopolskę, to część treści w nim zawartych odnosi się także do innych regionów. Kompozycja książki została dobrze przemyślana. Składa się na nią osiem rozdziałów, streszczenia w języku angielskim, bibliografia, a na końcu biogramy autorów i fotografów. W pierwszej części, przyjmującej charakter wprowadzenia, zatytułowanej *Zmagania ze świętym Marcinem* Arkadiusz Jełowicki informuje czytelnika o genezie oraz celu powstania publikacji, rodzajach wykorzystanych przy tworzeniu tekstów źródeł i, co istotne, zwięźle wyjaśnia również pojęcie żywej tradycji: „Generacja, która dziedziczy od poprzedniej zwyczaj czy obrzęd, często przystosowuje go do swojego świata tak, by był atrakcyjny i zrozumiały dla nich samych” (s. 7).

Kolejny rozdział – *Od ekonomii do katechezy. O rozwoju, funkcji i znaczeniu zwyczajów związanych z kultem świętego Marcina w Europie*, autorstwa Sylwii Geelhaar – stanowi obszerny przegląd tradycji związanych z postacią św. Marcina w kontekście europejskim. Okazuje się, że na przestrzeni stuleci kształtowało się ich niemało. Autorka dotarła do wielu obcojęzycznych opracowań, co pozwoliło jej przedstawić interesujące przykłady różnych zwyczajowych praktyk występujących m.in. we Francji, Niemczech, Austrii, Irlandii, na Półwyspie Bałkańskim. Oprócz parad dzieci z lampionami czy ognisk marcińskich do charakterystycznych zachowań należy także wypiekanie: słodkich ciastek, np. w Niemczech w kształcie stylizowanych ludzików z fajką (*Stutenkerl*, *Weckamnn*) lub bez (*Dambedei*) lub łódeczek (*Schiffchen*), precli, rogalików (*Martinshörnchen* z nadzieniem) albo bułeczek (*Martinsbrötchen*). W Czechach, Austrii i Bawarii rogaliki (przyrządzane z ciasta kruchego lub brioche) znane

są pod nazwą *Martinikipferl*, na Węgrzech – *kifli*, w Chorwacji – *kifla*, we Włoszech – *kifel*. W Szwajcarii przyrządza się je z nadzieniem z orzechów laskowych lub z pastą migdałową. Z Marcinem kojarzone są również inne kulinarne zachowania – znane także w Polsce – jak spożywanie gęsiny, a w innych krajach (Austrii, Norwegii) też wina, któremu dawniej przypisywano właściwości lecznicze, ochraniające i witalne. Z pewnością do niekoniecznie powszechnie znanych zwyczajów świętomarcińskich (typowych dla kultur pasterskich), o których wspomina autorka, należą wypędzanie wilka, odbywające się z bogatą oprawą w Górnej Austrii i Bawarii, czy pełne zakazów i tabu bułgarskie wilcze święta (*vylci praznici*). Należy przy tym dodać, iż św. Marcin czczony jest jako patron wilków.

Kontynuacją tych rozważań jest rozdział pt. *Zwyczaje świętomarcińskie w Polsce* w opracowaniu Małgorzaty Sawickiej. Autorka w pierwszej części przywołuje polskie źródła ludoznawcze (bogaty w szczegóły szkic Bronisława Gustowicza, materiały zawarte w tomach Oskara Kolberga, w opracowaniach: Zygmunta Glogera, Jadwigi Klimaszewskiej, Józefa Szczypki, Jana Urygi i in.), by następnie skupić uwagę na obrzędowości dnia św. Marcina w kilku regionach: na Pomorzu, Lubelszczyźnie, w Górnym i Dolnym Śląsku oraz Wielkopolsce. Na końcu zamieszczono przysłowia ludowe.

W następnym rozdziale, zatytułowanym *Święty Marcin we współczesnej Wielkopolsce*, Arkadiusz Jełowicki na przykładzie jednego regionu omawia tradycje związane z biskupem Tours w kontekście współczesności. Dzięki materiałom zebranych podczas badań terenowych (prowadzonych w okresie nasilonej pandemii wywołanej Covid-19) i kwerendy wywiadów kwestionariuszowych powstałych w trakcie badań w latach 2012–2013 na potrzeby *Atlasu niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej* oraz ankiety tematycznej autorowi udało się z dobrym rezultatem przedstawić kondycję różnych świętomarcińskich praktyk zwyczajowych. Dla badacza kultury ustalenia te są nie tylko interesujące, ale i niezwykle ważne.

W monografii nie mogło zabraknąć również refleksji dotyczących najbardziej rozpoznawalnego dzisiaj produktu kojarzonego z dniem św. Marcina, jego „kulinarnego atrybutu”. Poczyła je Anna Weronika Brzezińska w tekście zatytułowanym *Rogale świętomarcińskie, poznańskie czy listopadowe? Instytucjonalne ramy wytwarzania tradycji kulinarnych*. W tym bardzo dobrym studium zaproponowane zostało nowe spojrzenie na kulinarne dziedzictwo Poznania, jakim bez wątpienia są rogalie z nadzieniem z białego maku. Zdaniem etnolożki: „Ich na nowo pisana historia rozpoczęła się w momencie podjęcia działań na rzecz ich certyfikacji” (s. 66), co wpłynęło z jednej strony na proces komercjalizacji tradycji kulinarnej (całoroczny wypiek i dostępność nie tylko w Poznaniu i Wielkopolsce), a z drugiej strony – na kontestację części właścicieli cukierni, piekarni nieposiadających certyfikatu. Obie kwestie są złożone, co wykazały badania terenowe (wywiady przeprowadzone przez badaczkę z przedstawicielami Cechu Cukierników i Piekarzy, osobami prowadzącymi Muzeum Rogalowe, promotorami lokalnych tradycji kulinarnych, przedstawicielami mediów, właścicielami

piekarni i cukierni posiadającymi certyfikaty i nieposiadającymi ich). Inny wskazany kierunek działań odnosi się do promocji i muzealizacji tradycji prowadzonych przez Urząd Miasta Poznania i instytucje oraz organizacje z nim związane, które w różny sposób i przy użyciu rozmaitych narzędzi kreują lokalne dziedzictwo kulturowe. Należy dodać, iż podobne formy aktywności instytucjonalnej (w większym bądź mniejszym nasileniu) należą do powszechnie stosowanych, a odwoływanie się do dziedzictwa kulturowego jest dzisiaj rzeczą oczywistą.

Od 1993 r. do kalendarza imprez kulturalnych Poznania wpisano paradę uliczną 11 listopada, będącą obecnie jednym z ważniejszych świąt stolicy Wielkopolski. Wydarzenie to, odbywające się w przestrzeni ulicy Święty Marcin i poznańskiego zamku, stało się przedmiotem analizy Waldemara Kuligowskiego, zawartej w rozdziale *Parada świętomarcińska w Poznaniu. Biografia kulturowa (1993–2020)*. Z uwagą czytałam profesjonalnie przygotowaną biografię, która wyróżnia się wnikliwymi interpretacjami. Autor przedstawił transformacje organizowanej parady, wskazał jej znaczenie i wartości społeczne oraz tożsamościowe, także w promowaniu Poznania i Wielkopolski.

Dopełnieniem wcześniej omówionych zagadnień żywej tradycji jest opracowanie Michaliny Janaszak pt. *Prezentacja wyników kwerendy materiałów prasowych przeprowadzonej w związku z projektem „Święty Marcin – żywa tradycja w Wielkopolsce”*. Można się z niego dowiedzieć, jakie materiały związane z obchodami dnia św. Marcina pojawiały się od drugiej połowy XIX w. aż do współczesności na łamach trzech gazet ukazujących się w różnym czasie: „Kuriera Poznańskiego”, „Expressu Poznańskiego” i „Gazety Wyborczej”. Z kwerendy autorki wynika, że w starszych źródłach najwięcej miejsca poświęcano rogalom (pojawiają się w reklamach zamieszczanych przez cukiernie i piekarnie, mówi się o tradycji ich wypieku, sposobach wyrabiania ciasta, o tym, jak można odróżnić „prawdziwe” rogalce marcińskie od „podrabianych”). To pokazuje, jak ważny był to (i jest nadal) ten element marcinowego świętowania.

Ostatnia część książki, *Dzień świętego Marcina w Poznaniu w 2021 roku*, utrzymana w formie krótkich relacji autorstwa Arkadiusza Jełowickiego, Waldemara Kuligowskiego i Anny Weroniki Brzezińskiej, przybliży czytelnikowi obchody świętomarcińskie, które odbyły się w przestrzeni publicznej po rocznej przerwie spowodowanej pandemią wirusa SARS-CoV-2. Każda z nich, podejmująca inny wątek, daje czytelnikowi możliwość spojrzenia na dzień św. Marcina i towarzyszące mu zachowania zwyczajowe z różnych perspektyw. Zamieszczona na końcu doskonała dokumentacja fotograficzna Mariusza Foreckiego stanowi wartościowe dopełnienie podjętej problematyki.

Przywołana praca jest przykładem ogromnego wkładu, jaki zespół autorów wniósł w badania dotyczące żywej tradycji w Wielkopolsce. Publikacja, starannie i atrakcyjnie wydana, przynosi ustalenia i propozycje, które mogą zainteresować wiele środowisk zajmujących się dziedzictwem kulturowym i procesami jego przemian. Trzeba też podkreślić, iż na wartość książki składają się nie tylko teksty, ale i bogaty materiał zdjęciowy pozyskany przez autorów podczas badań terenowych.

BIBLIOGRAFIA

- Ignatowicz, H. (b.d.). *Historia Muzeum. Muzeum Narodowe Rolnictwa i przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie*. Pobrano 10.02.2023 z: <https://muzeum-szreniawa.pl/historia-muzeum/>
- Jelowicki, A. (red.) (2017). *Pulteram – żywa tradycja w Wielkopolsce*. Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.
- Jelowicki, A. (red.) (2018). *Muradyny, żandary, siwki – żywa tradycja w Wielkopolsce*. Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.
- Jelowicki, A. (red.) (2019). *Podkoziółek, bery, cymper – żywa tradycja w Wielkopolsce*. Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.
- Przybyła-Dumin, A. (2016). Wprowadzenie. W: A. Przybyła-Dumin (red.), *Narracja, obyczaj, wiedza... O zachowaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego*. Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa.



ISSN 2544-2872 – ONLINE

ISSN 0024-4708 – PRINT